

Filologia

Antica e Moderna

n.s. III, 2
(XXXI, 52)
2021

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 Parma), Claudio Buongiovanni (Università Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell'Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università Venezia – Ca' Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Francesco Iusi (Università della Calabria), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università Siena), Grazia Maria Masselli (Università Foggia), Paolo Mastandrea (Università Venezia – Ca' Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università Catania), Chiara Renda (Università Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale Napoli), Stefania Santelia (Università Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università Siena), Alden Smith (Baylor University - Texas), Marisa Squillante (Università Napoli – Federico II), María Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università Parma), Heinrich Von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg)

COMITATO DI REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Matteo Leta, Giuseppe Lo Castro, Stefania G. Mallamaci, 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

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA
N.S. III, 2 (XXXI, 52), 2021

Articoli

Luca Beltrami

- p. 7 *L'«individualismo poetico» di Byron negli scritti letterari di Giuseppe Mazzini*

Alessandro Bettoni

- p. 21 *L'opera negata: esempi di interruzione del discorso nell'Hecatelegium II di Pacifico Massimi*

Roberto Bondí

- p. 35 *Il termine «spiritus» nella «Philosophia sensibus demonstrata» di Campanella*

Claudio Buongiovanni

- p. 49 *Semantica di paulatim e narrazione dei processi storici in Tacito*

Chiara Cassiani

- p. 67 *Utopia politica nei cantari "dell'India" di Giuliano Dati*

Daniele Di Rienzo

- p. 75 *Ennodio ed Eugenete: storia del carm. 1, 2 = 213 Vogel e di 10 lettere*

Michela Fantacci

- p. 97 *Paolo Giovio e la corte di Francia. Note sulla corrispondenza con Rodolfo Pio da Carpi*

Adelaide Fongoni

- p. 113 *Forme e funzioni della parodia del Ciclope di Filosseno nel Pluto di Aristofane*

Adelaide Fongoni - Sabrina Borchetta

- p. 133 *«Dell'inatteso il dio trova la strada»: un approccio multimediale allo studio delle Baccanti di Euripide*

Marco Gatto

- p. 153 *Specificità ed eteronomia della letteratura. Franco Fortini teorico dell'inconscio testuale*

Carmela Laudani

- p. 183 *Presenze classiche e motivi poetici in Edgar Allan Poe*

Luigi Matt

- p. 223 *«Sciocchi giochi catalogatori». L'enumerazione nella prosa di Giorgio Manganelli*

Carlotta Mazzoncini

- p. 243 *Il manoscritto 897 della Biblioteca Casanatense: un caso di Colonna "spirituale"?*

Alessandro Turano

- p. 261 *Discorsività comica nei commenti antichi agli Acarnesi di Aristofane*

Stefania Voce

- p. 281 *La 'commedia elegiaca' De tribus sociis: alcune considerazioni*

Recensioni

- p. 299 **Yole Deborah Bianco** (Giorgio Bassani, *Poesie complete*, a cura di Anna Dolfi, con una premessa di Paola Bassani, Milano, Feltrinelli, 2021, pp. 672.)
- p. 303 **Lorenzo Canino** (B. Clausi-S. Lucà (a cura di), *Il «sapientissimo Calabro». Guglielmo Sirleto nel V centenario della nascita (1514-2014). Problemi, ricerche, prospettive*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 13-15 gennaio 2015), Roma, Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», 2018, pp. 646.)

Articoli

Luca Beltrami

L'«individualismo poetico» di Byron negli scritti letterari di Giuseppe Mazzini

Dopo aver esaltato dalle colonne dell'«Indicatore genovese» l'impronta byroniana che permea la prosa della *Battaglia di Benevento*,¹ in una lettera a Francesco Domenico Guerrazzi scritta negli ultimi mesi del 1828 Mazzini anticipa alcuni punti nodali del suo pensiero critico su George Byron:

Nelle nuove idee che dirigono oggi la letteratura, una traduzione intera di Byron è necessaria all'Italia, come lo è una traduzione di Shakespeare ed una di Goethe, non foss'altro per far vedere ai nostri che vi hanno altre vie, oltre quelle del vecchio Aristotele, e che ogni secolo svolge una piega del cuore umano, infinite a numerarsi.²

Intorno a quell'altezza cronologica la ricezione dell'opera byroniana in Italia ha una storia già ampiamente consolidata. Alla pubblica-

¹ Si veda la recensione mazziniana al romanzo sull'«Indicatore genovese» 16-17, 23, 30 agosto 1828, pp. 59, 62-63, poi in G. Mazzini, *Scritti editi ed inediti* [da ora *Scritti*], I, *Letteratura*, I, Imola, Galeati, 1906, pp. 75-85.

² Id., *Scritti*, V, *Epistolario*, I, Imola, Galeati, 1909, p. 6. Sulla valutazione mazziniana di Byron cfr. L.M. Crisafulli, *Poetry as Thought and Action: Mazzini's Reflections on Byron*, «History of European Ideas» XXXVIII (3), 2012, pp. 387-398. Sul byronismo di Mazzini in rapporto agli altri suoi scritti letterari cfr. M. Scotti, *La formazione letteraria di Giuseppe Mazzini*, in *Mazzini e il mazzinianesimo*, Atti del XLVI Congresso di Storia del Risorgimento italiano (Genova, 24-28 settembre 1972), Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento italiano, 1974, pp. 37-68: 49-50.

zione di una cospicua scelta di componimenti sull'«Antologia britannica» nel 1810 avevano fatto seguito le relazioni personali istituite dal poeta con il gruppo del «Conciliatore» e diversi altri letterati a partire dall'arrivo in Italia nel 1816, mentre le traduzioni di opere come *Il corsaro*, *Manfredo* e il quarto canto del *Childe Harold*, insieme alle *Osservazioni* di Ludovico di Breme sul *Giaurro*, pubblicato in versione italiana da Pellegrino Rossi nel 1818, avevano contribuito a fare di Byron il vessillo della scuola romantica.³

La strumentalizzazione della figura byroniana sul duplice piano della contesa letteraria e della lotta politica è senza dubbio uno degli elementi su cui si concentra la critica militante del primo Mazzini, impegnato a difendere dall'accusa di corruzione morale e civile – mossa da una rivista conservatrice genovese, il «Giornale ligustico» diretto dal padre barnabita Giovanni Battista Spotorno – quei giovani romanzieri che, come Guerrazzi, ispiravano i loro scritti al modello del poeta britannico.⁴ Ma accanto a questo aspetto legato alle contingenze del periodo, la lettera espone in *nuce* diversi altri temi che verranno svi-

³ La bibliografia relativa al byronismo italiano è molto vasta. Oltre ai classici G. Muoni, *La fama del Byron e il byronismo in Italia*, Milano, Società Editrice Libreria, 1903 e A. Porta, *Byronismo italiano*, Milano, Cogliati, 1923, si rimanda in particolare a M. King, *Early Italian Romanticism and the "Giaour"*, «The Byron Journal» IV (1), 1976, pp. 7-19; D. Saggia, *Byron's Italy and Italy's Byron: Codes of Resistance and Early Risorgimento Literature*, «Rivista di letterature moderne e comparate» LVI (3), 2003, pp. 275-295; E. Zuccato, *The fortunes of Byron in Italy (1810-70)*, in *The Reception of Byron in Europe*, I, *Southern Europe, France and Romania*, edited by R.A. Cardwell, London-New York, Thoemmes Continuum, 2004, pp. 80-97; P. Cochran, *Byron and Italy*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2012; *Tears and Tortures and the Touch of Joy*, edited by A. Rawes-M. Horová, «Litteraria Pragensia» XXIII (46), 2013; P. Cochran, *Byron's European Impact*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 325-366; *Byron and Italy*, edited by A. Rawes-D. Saggia, Manchester, Manchester University Press, 2017.

⁴ La recensione alla *Battaglia di Benevento*, pubblicata sul «Giornale ligustico» II (4), luglio-agosto 1828, pp. 396-399, si conclude con una netta condanna della poetica byroniana e del suo effetto diseducativo sui lettori (pp. 398-399): «Noi però confidiamo, che siccome i più assennati degl'Inglese inorridirono a quella disperazione del Byron, così i savi Italiani, né sono pochi, getteranno lungi dalle lor mani questo nuovo libro, che ha fatto tesoro di quello che parve terribil pestilenza agl'Inglese». Sulla militanza della critica mazziniana nell'interpretazione del romanzo storico si rimanda a Q. Marini, *Giuseppe Mazzini lettore e critico militante del primo romanzo risorgimentale (1828-1848)*, «La Rassegna della letteratura italiana» CXIV (1), 2010, pp. 48-70, poi in Id., *Viva Garibaldi! Realtà, eroismo e mitologia nella letteratura del Risorgimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 61-96.

luppato da Mazzini negli anni successivi, ovvero l'urgenza di una traduzione integrale dei componimenti di Byron, che verrà realizzata solo nel 1842 con l'edizione delle opere complete curata da Carlo Rusconi; la precoce individuazione di una scuola foscoliano-byroniana, che trova il suo esponente di punta proprio in Guerrazzi («ed io baccerei, parmi, Foscolo, Byron e voi con lo stesso affetto»);⁵ l'istituzione del paragone per antitesi con Goethe, qui citato come elemento di una triade che si completa con Shakespeare, benché quest'ultimo appartenga a un'epoca precedente e, soprattutto, l'implicita attribuzione al Lord inglese dello *status* di genio della nascente letteratura europea.

La fascinazione di Mazzini per le vicende biografiche e intellettuali di Byron ha radici rintracciabili fin dallo *Zibaldone giovanile* e trova conferma nell'introduzione che l'autore premette al primo volume dell'edizione Daelli del 1861.⁶ Nella concezione mazziniana della storia come divenire progressivo fondato sulla fiducia nella perfettibilità indefinita della società umana, l'arte deve tradursi in una sintesi tra «un'epoca che sta conchiudendosi» e l'annuncio «di un'epoca che sta per sorgere».⁷ Colui che si eleva al di sopra della storia per farsi interprete delle aspirazioni generali dell'umanità è il genio. Nel 1828 Mazzini affronta l'argomento in un'articolata recensione al *Faust* di Goethe, mentre l'anno seguente innesta il tema in un discorso più ampio, dedicato allo sviluppo di una tendenza letteraria comune alle nazioni d'Europa.

Prendendo l'abbrivio dall'invito di M.me de Staël a tradurre i testi stranieri, l'autore interpreta l'ufficio della traduzione come mezzo necessario per la formazione di una cultura sovranazionale che non sia più espressione dell'isolamento individualistico, ma di una nuova letteratura sociale. Nel saggio *D'una letteratura europea*, pubblicato sull'«Antologia» verso la fine del 1829,⁸ Mazzini auspica dunque lo

⁵ Mazzini, *Scritti*, V... cit., p. 4.

⁶ Id., *Scritti*, n.s., I, *Zibaldone giovanile*, I, a cura di A. Codignola, Imola, Galeati, 1965, pp. 106-107; Id., *Scritti editi e inediti*, I, *Politica* I, Milano, Daelli, 1861, p. 18, poi in Id., *Note autobiografiche*, in Id., *Scritti*, LXXVII, *Politica* XXVI, Imola, Galeati, 1938, p. 10.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Id., *D'una letteratura europea*, «Antologia» CVII-CVIII, novembre-dicembre 1829, pp. 91-120, poi in Id., *Scritti*, I, *Letteratura*, I... cit., pp. 177-222.

sviluppo di una civiltà letteraria in grado di superare le barriere storico-culturali tra le nazioni e aprire la via a un progresso morale e politico condiviso. Attraverso il perfezionamento delle istituzioni, la nuova epoca letteraria si fonderà sulla libertà di pensiero e potrà finalmente concretizzare «quella alleanza dei popoli che la marcia del progresso tendeva ad avvicinare uno all'altro».⁹ Il genio è l'interprete profetico di questa svolta e l'articolo si apre con un'incisiva descrizione della sua natura:

Il genio passa rapido attraverso le razze viventi, e s'interna ne' misteri dell'universo; ma ad esso un solo sguardo discopre alte cose: le leggi, che regolano la vita delle nazioni, si rivelano all'uomo, entro cui vive questo istinto sublime: il passato, e il presente s'interpretano l'un l'altro nella sua mente, ed egli ne trae sovente il futuro, perché il genio è profeta.¹⁰

Nella definizione del canone letterario del Romanticismo europeo, Mazzini tiene ben saldo il primato del binomio Goethe-Byron. Il primo è «l'intelletto sovrano dell'epoca» grazie al vigore delle sue «filosofiche meditazioni», l'altro aspira invece a personificare il «modello del poeta europeo» per «la indipendenza delle opinioni, la profondità del pensiero, il cuore sensibilissimo, e l'anima gigante». Eppure i due geni del periodo romantico non possono essere fino in fondo i profeti della nuova poesia sociale: nelle loro opere manca infatti la componente popolare e la partecipazione delle moltitudini nel processo di incivilimento non è rappresentata. Il pensiero di Goethe, più incline all'astrazione ideologica che alla pratica, appartiene dunque al passato e non è «applicabile al presente periodo», mentre la forza immaginativa di Byron, guastata dalla delusione e dal disincanto, implode nella «solitudine della disperazione».¹¹

⁹ F. Della Peruta, *Mazzini dalla letteratura militante all'impegno politico*, «Studi storici» XIV (3), 1973, pp. 499-556: 508. Sul saggio mazziniano si vedano anche F. Fiumara, *Mazzini per una letteratura europea*, in *Mazzini nella letteratura*, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 45-54; P.M. Sipala, *Introduzione*, in G. Mazzini, *D'una letteratura europea e altri saggi*, a cura di P.M. Sipala, Fasano, Schena, 1991, pp. 9-26; F. Sinopoli, *Note su "D'una letteratura europea" di Giuseppe Mazzini*, in *L'officina letteraria e culturale dell'età mazziniana (1815-1870)*, a cura di Q. Marini-G. Sertoli-S. Verdino-L. Cavaglieri, Novi Ligure, Città del Silenzio, 2013, pp. 41-53.

¹⁰ Mazzini, *Scritti*, I... cit., p. 177.

¹¹ *Ibid.*, pp. 215-216.

Pur senza eguagliare la loro statura, Vincenzo Monti «avrebbe potuto sedersi terzo fra questi due, se la profondità delle idee e la costanza dell'animo fossero in lui state pari alla potenza dell'espressione». ¹² Come verrà ulteriormente argomentato nel saggio del 1837 sul *Moto letterario in Italia*, Mazzini riconosce infatti al poeta uno «stile chiaro, potente, libero d'affettazione», ma lo accusa di non aver espresso un'ideologia altrettanto vigorosa («per l'idea, per lo spirito, per la sostanza poetica ei fece pochissimo») e di avere eccessivamente inclinato la propria arte «ai sensi e alla fantasia». ¹³

Nel *Moto letterario in Italia* Mazzini recupera inoltre un termine di paragone che nei suoi scritti era poco alla volta divenuto la costante assoluta su cui misurare il genio delle varie epoche: Dante Alighieri. Il poeta fiorentino non solo appartiene a quelle «anime di fuoco» che «comprendono in un'occhiata la situazione» e, ispirate da uno «sdegno santo», gettano un grido di «rampogna alle genti»; ¹⁴ egli è soprattutto colui che più degli altri ha congiunto il pensiero con l'azione, una figura archetipica che, secondo un'interpretazione radicale della lettura che Foscolo aveva dato alla *Commedia*, comprende «il cittadino, il riformatore, l'apostolo religioso, il profeta della nazione». ¹⁵ Dante, secondo Mazzini, rappresenta la sintesi suprema tra «religione, politica e arte» perché ha presagito l'unità del carattere popolare e sociale italiano in un'epoca ancora pienamente municipalistica e lacerata dalle fazioni. Dante insomma è colui che ha dato all'Italia «il pensiero iniziatore di una nuova filosofia» anti-individualistica e democratica. ¹⁶

¹² *Ibid.*, p. 216.

¹³ *Id.*, *Moto letterario in Italia*, in *Id.*, *Scritti*, VIII, *Letteratura*, II, Imola, Galeati, 1910, p. 351. L'articolo era stato pubblicato in lingua inglese con il titolo di *Italian literature since 1830* sulla «London and Westminster Review» XI, ottobre 1837, pp. 68-88. Sul saggio cfr. C. Riccardi, *Sconfitte critiche del Risorgimento: il "Moto letterario in Italia" di Mazzini*, in *L'officina letteraria*... cit., pp. 65-74.

¹⁴ Mazzini, *Dell'amor patrio di Dante*, in *Id.*, *Scritti*, I... cit., p. 11.

¹⁵ *Id.*, *Commento foscoliano alla "Divina Commedia"*, in *Id.*, *Scritti*, XXIX, *Letteratura*, V, Imola, Galeati, 1919, p. 46.

¹⁶ *Id.*, *Opere minori di Dante*, in *Id.*, *Scritti*, XXIX... cit., pp. 195, 262. Ma si veda anche un passo del *Moto letterario in Italia*, in *Id.*, *Scritti*, VIII... cit., p. 352: «Dante fondava una scuola che conta oggi rari seguaci, ma che splenderà auspice e guidatrice quando l'Italia di popolo si farà, sorgendo, nazione».

Monti, secondo Mazzini, non è in grado di proseguire sullo stesso sentiero. Pur riconoscendogli un ruolo decisivo nella genesi del culto risorgimentale di Dante, Mazzini lo accusa di essere stato incapace di infondere alla sua poesia una fede altrettanto «pura e santa». ¹⁷ Dallo studio dell'opera dantesca Monti ha certamente ricavato «energia, vigore, senso d'immagini e vita», ma ha anteposto i valori estetico-formali ai saldi ideali della morale civile. Sicuramente, scrive Mazzini, «Dante non avrebbe sacrificato l'arte ai sensi esterni» e di certo «Dante non avrebbe successivamente adulato al papa, all'imperatore, all'Austria e alla Rivoluzione». ¹⁸

Se Monti ha afferrato «un lato solo della vita, il lato obbiettivo», ¹⁹ Byron simboleggia invece, insieme a Dante, il poeta della soggettività individualistica. Più nel dettaglio, Byron è l'ultimo esponente di «quella serie di potenti nell'arte» in cui «Dante sta primo». ²⁰ Profondo cultore dell'opera dantesca, Byron possiede un'espressione poetica in grado di eguagliare quella del maestro e di raggiungere in diverse occasioni «il sommo della potenza». ²¹ Tuttavia dal confronto con Dante anche Byron esce perdente. Il primo infatti è un genio che presagisce l'avvenire, l'altro invece è un genio compendiatore. Mentre Dante è stato l'anticipatore delle aspirazioni della vita collettiva italiana, Byron riassume in sé l'epoca individuale ormai consunta ed è incapace di inoltrarsi lungo la via dell'avvenire. Al netto di isolate intuizioni sui destini futuri dell'arte, ²² alla sua poesia manca un'autentica ispirazio-

¹⁷ *Ibid.*, p. 351. Sulla lettura mazziniana del dantismo di Monti cfr. A. Cottignoli, *Mazzini e l'amor patrio di Dante*, in *Dante nel Risorgimento italiano*, Ravenna, Longo, 2012 (Lecture Classensi, 40), pp. 21-38. Per l'influenza del pensiero di Mazzini sulla svalutazione di Monti compiuta da De Sanctis cfr. Id., *Monti tra Mazzini e De Sanctis: una comune linea antimontiana*, «Studi e problemi di critica testuale» LXXXVIII (1), 2014, pp. 33-46.

¹⁸ Mazzini, *Moto letterario in Italia*, in Id., *Scritti*, VIII... cit., pp. 351-352.

¹⁹ *Ibid.*, p. 351.

²⁰ Id., *Opere minori di Dante*, in Id., *Scritti*, XXIX... cit., p. 218.

²¹ Id., *Note autobiografiche*, in Id., *Scritti*, LXXVII... cit., p. 10.

²² Nei suoi scritti Mazzini recupera spesso l'aforisma byroniano che definisce la poesia come la «coscienza di un mondo a venire» («What is poetry? – The feeling of a former world and future»), Byron, *Ravenna journal*, gennaio 1821, in *Byron's Letters and Journals*, a cura di L.A. Marchand, VIII, Londra, Murray, 1978, p. 37).

ne profetica che gli permetta di scorgere l'evoluzione in senso sociale a cui, secondo Mazzini, è destinata la storia dell'incivilimento umano.

In questo senso è fondamentale il paragone che l'autore istituisce tra Byron e Napoleone nei *Pensieri. Ai poeti del secolo XIX*, editi sulla «Giovine Italia» nel 1832.²³ Prendendo spunto dalle date di nascita e di morte del duca di Reichstadt (1811-1832), lo sfortunato figlio di Napoleone e Maria Luisa d'Austria morto a Schönbrunn appena ventunenne, Mazzini segna lo spartiacque tra l'epoca individuale, esaurita con la dissoluzione dell'impero napoleonico, e il «primo sviluppo» del «mondo *sociale*» avviato dai moti del 1830-1831.²⁴ Come Napoleone ha rappresentato l'epoca dell'individualismo politico soffocando nella tirannia l'aspirazione alla libertà dell'esperienza rivoluzionaria, così il Romanticismo e il suo massimo cantore, Byron, sono stati l'espressione di un individualismo poetico fondato sull'epopea di personaggi dal temperamento eroico ma solitario.

Mosso da un autentico desiderio di incivilimento delle nazioni, Napoleone si è battuto per l'uguaglianza dei diritti tra i popoli (risulta particolarmente pregnante l'immagine del generale che «scorre le contrade europee col codice in una mano e la spada nell'altra»)²⁵ e ha iniziato una parziale opera di riunificazione della penisola italiana. Avrebbe potuto essere l'«apostolo della eguaglianza europea», ma «non vide che la sua missione finiva il giorno in cui cominciava quella de' popoli».²⁶ Anche se le sue vicende hanno rappresentato un momento di transizione fondamentale verso una nuova fase della lotta politica, che Mazzini auspica possa farsi ora pienamente democratica, Napoleone non ha saputo tuttavia porre le basi per la società dell'avvenire e la sua spinta innovatrice è naufragata nelle secche del dispotismo.²⁷

²³ G. Mazzini, *Pensieri. Ai poeti del secolo XIX*, «La Giovine Italia» III, 1832, pp. 201-230, poi in Id., *Scritti*, I... cit., pp. 349-374. Una sintetica anticipazione del paragone tra Byron e Napoleone in realtà è già presente nel saggio *Del dramma storico* del luglio 1830, in Id., *Scritti*, I... cit., p. 276.

²⁴ Id., *Pensieri*, in Id., *Scritti*, I... cit., p. 353.

²⁵ *Ibid.*, p. 355.

²⁶ *Ibid.*, p. 356.

²⁷ Per il giudizio di Mazzini su Napoleone si rimanda a Id., *Scritti*, VI, n.s., *L'età rivoluzionaria e napoleonica. Note ed appunti*, Roma, Carocci, 2005.

Analogamente, sul versante letterario, la poetica romantica ha esaurito la sua forza propulsiva e risulta ormai inferiore alle necessità dei tempi. Byron, il «Napoleone della poesia», ha vissuto sul crinale di una svolta storica, ma non è riuscito ad attraversarla perché si è rivelato inadatto a calarsi nel «mondo *sociale*». Ha disperato del mondo e si è rifugiato «nel suo cuore», dando vita a «una poesia tutta *individuale*: tutta di sensazioni, e d'immagini individuali, una poesia che non ha base nella umanità». ²⁸

Il parallelismo, recuperato anche negli scritti mazziniani successivi e allargato al confronto con Rossini in ambito musicale, ²⁹ tiene conto inoltre delle affinità tra Napoleone e Byron suggerita dagli scritti stessi del poeta britannico. Il giudizio ambivalente con cui Byron valuta l'epopea napoleonica si esprime con particolare intensità nell'*Ode to Napoleon Buonaparte* del 1814, in cui viene rinnegata la statura tragica dell'imperatore dopo gli accordi seguenti all'abdicazione, e nel canto terzo del *Childe Harold*, che segna una parziale riabilitazione della sua figura dopo il ritorno in battaglia e la sconfitta di Waterloo. ³⁰ Di derivazione byroniana è anche il richiamo alla figura di Prometeo che Byron aveva accostato a Napoleone e che nei *Pensieri* Mazzini recupera per caratterizzare l'atteggiamento titanico del poeta. ³¹ Poco oltre l'autore coglie il sentimento di rivalità mista ad ammirazione provata da Byron nei confronti del suo *alter-ego* politico:

²⁸ Id., *Pensieri*, in Id., *Scritti*, I... cit., pp. 356-357.

²⁹ Si rimanda in particolare al saggio *De l'art en Italie, à propos de "Marco Visconti", roman de Thomas Grossi* (1835), in Id., *Scritti*, VIII... cit., pp. 3-65: 23, in cui Rossini viene descritto come un «géant d'un monde qui s'éteint, personnification musicale de l'époque *individuelle*, comme Byron en a été l'expression littéraire, comme Napoléon en a été l'expression politique»; e alla *Filosofia della musica* (1836), in Id., *Scritti*, VIII... cit., pp. 119-165: 138, per la definizione del compositore come «il Napoleone di un'epoca musicale». Sul primo articolo cfr. A. Lanzola, *De l'art en Italie, à propos de "Marco Visconti", roman de Thomas Grossi*, in *L'officina letteraria*... cit., pp. 55-64; sul secondo cfr. W. Zidarič, *Italia, patria europea delle arti e della musica. Riflessioni sulla politica culturale in campo musicale e nella "Filosofia della musica" di Giuseppe Mazzini*, «Forum Italicum», XLIX (2), 2015, pp. 347-363.

³⁰ Sul ruolo di Napoleone nella poesia di Byron si rimanda a P. Cochran, *Byron, Napoleon, J.C. Hobbhouse, and the Hundred Days*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

³¹ Mazzini, *Pensieri*, in Id., *Scritti*, I... cit., p. 357.

E Byron sentiva in Napoleone il suo fratello, il suo rivale di potenza; e lo seguiva cupido e attento nella sua carriera, e spiava i suoi menomi atti; poi disperò, quando nell'affetto alla vita, che parve trasparire negli ultimi momenti del potente, gli sembrò intravedere una viltà; disperò del grande e del bello, veggendo sfumarsi l'unica immagine di poesia, l'unico tipo vasto, gigantesco d'Europa – e l'espressione del suo dolore è a vedersi nelle linee ch'ei scriveva nel suo giornale, linee che definiscono per sé sole Byron, e l'elemento della sua poesia.³²

I *Pensieri* si chiudono quindi con il duplice addio a Napoleone, emblema del «dispotismo militare» e di una «volontà forte ed unica, prepotente sui popoli», e a Byron, sublime cantore delle gesta «d'individui cozzanti soli contro la fatalità che gli insegue».³³ Davanti alla nascente «poesia de' popoli», il grido di Byron è ormai la voce del passato, e Mazzini ne decreta l'inattualità. La condanna coinvolge l'intero byronismo europeo e in particolare quello francese, che in opere come *Le Dernier chant du pèlerinage d'Harold* di Alphonse de Lamartine o il *Pianto* di Henri-Auguste Barbier, continua stancamente a replicare la litania disperata sulle rovine d'Italia del quarto canto del *Childe Harold*.³⁴

La stessa scuola «democratica» italiana teorizzata da Mazzini nel *Moto letterario* del 1837³⁵ e più tardi canonizzata da De Sanctis, pur essendo un'«emanazione di Foscolo, e in più vasto senso di Byron», è destinata a fallire. Persino l'*Assedio di Firenze*, il romanzo storico che il prediletto Guerrazzi scrive seguendo l'aurea «via di Dante, di Schiller, di Byron», è «parte d'una letteratura di transizione» dall'esito incerto.³⁶ Una sensibilità poetica più adatta ai tempi va insomma cercata

³² *Ibid.*, p. 358.

³³ *Ibid.*, p. 360.

³⁴ La polemica contro gli imitatori francesi di Byron innerva numerosi scritti letterari mazziniani degli anni Trenta. Tra questi si segnalano in particolare *Rome souterraine. Par Charles Didier* (1834), in *Id.*, *Scritti*, I... cit., pp. 385-392; *De l'art en Italie* (1835), in *Id.*, *Scritti*, VIII... cit., pp. 3-65; *De l'État actuel de la littérature* (1837), in *Id.*, *Scritti*, XXI, *Letteratura*, IV, Imola, Galeati, 1915, pp. 3-16; *Condizioni presenti della letteratura in Francia* (1839), in *Id.*, *Scritti*, XVI, *Letteratura*, III, Imola, Galeati, 1913, pp. 251-290.

³⁵ *Id.*, *Moto letterario in Italia*, in *Id.*, *Scritti*, VIII... cit., p. 363.

³⁶ *Id.*, *Frammento di lettera sull'«Assedio di Firenze»* (1840), in *Id.*, *Scritti*, XXI... cit., p. 353.

altrove, «tra le carceri e le proscrizioni» in cui si consuma la lotta della nuova generazione dei giovani patrioti.³⁷

Si arriva così al commiato definitivo da Byron e dal byronismo contenuto nel saggio su *Byron et Goethe*, composto nel 1839 per la rivista britannica «The Monthly Chronicle» ma pubblicato soltanto nel 1847 tra gli *Scritti letterari di un italiano vivente* in un'anonima e poco fedele traduzione del manoscritto originale in francese.³⁸ Il saggio offre una sintesi retrospettiva della valutazione mazziniana sulla poesia romantica e sui suoi due principali interpreti. Tornando a riflettere sulla natura del genio, Mazzini analizza la cifra individualistica dei due «giganti» dell'epoca per delinearne i limiti storici della loro opera.

I contenuti fondamentali dell'articolo trovano in realtà una significativa anteprima nella *Prefazione di un periodico letterario* pubblicata sull'«Italiano» nel maggio del 1836.³⁹ L'orizzonte entro cui si iscrive il genio egoistico di Goethe e Byron appare già qui in tutta la sua evidenza:

Quei grandi non erano gl'iniziatori d'una poesia, d'una nuova letteratura, d'un'epoca d'arte nascente: erano i compendiatori d'un'epoca che moriva, consumata, esaurita. L'audacia che spirava ne' loro detti era audacia di disperazione: audacia di gladiatori che salutano andando a morte; e il fremito che corse l'Europa era il fremito che percorre il corpo al morente: e la luce che incolorava il volto de' combattenti era l'ultimo getto d'un sole al tramonto, non il primo d'un sole nascente. Tutta la loro letteratura non fu che un'ultima formola dell'epoca ch'ebbe l'*individuo* a termine dominatore.⁴⁰

L'epoca dell'individualismo romantico è dunque compiuta, «Goethe ne ha scritto la storia, Byron l'epitaffio».⁴¹ Mentre Goethe ha ri-

³⁷ Id., *Moto letterario in Italia*, in Id., *Scritti*, VIII... cit., p. 390.

³⁸ Id., *Byron e Goethe*, in Id., *Scritti letterari di un italiano vivente*, III, Lugano, Tipografia della Svizzera italiana, 1847, pp. 375-403, poi con il titolo *Byron et Goethe*, con testo in francese secondo l'autografo mazziniano e traduzione italiana a piè di pagina in Id., *Scritti*, XXI... cit., pp. 187-241.

³⁹ Id., «L'Italiano» I (1), 31 maggio 1836, pp. 1-10, poi in Id., *Scritti*, VIII... cit., pp. 81-104.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁴¹ *Ibid.*, p. 96.

dotto la vita a una «formola d'indifferenza», Byron ne ha fatto «un canto sublime di disperazione». ⁴² Lo stesso principio viene ribadito nel saggio del 1839: «Byron et Goethe ont résumé: voilà tout». Analogamente, Mazzini torna a interpretare i due autori come «le dernier résultat d'une société fondée sur le principe de l'*individualité*». ⁴³

Recuperando una distinzione già usata in passato, Mazzini si serve della coppia per rappresentare la dialettica tra due opposte tipologie di genio e tra due differenti scuole poetiche. Goethe è il modello dell'individualità oggettiva che si esprime attraverso la calma fredda e distaccata dell'intelligenza analitica, Byron invece viene nuovamente celebrato come il campione dell'individualità soggettiva. L'ironia scettica e la contemplazione inattiva sono gli strumenti con cui Goethe interpreta il reale, ma il suo sguardo sul mondo appare privo di sintesi e di unità: «Il a *tout* senti, mais il n'a pas senti le *tout*». ⁴⁴ Il pensiero di Byron, al contrario, si è elevato al di sopra dei cieli tempestosi dell'epoca come un falco che in un'occhiata contempla l'intero creato, mentre il desiderio irrefrenabile di libertà e la forza titanica della volontà ne hanno guidato le azioni. I suoi personaggi riflettono la medesima potenza: sono nati liberi, non temono il pericolo, credono in loro stessi e diffidano del mondo. Eppure, tormentati dalla loro stessa grandezza, cedono alla malinconia e alla disperazione. La solitudine impedisce loro di realizzare gli alti ideali che ispirano le loro azioni. Incapaci di collaborare con la moltitudine per un fine comune, muoiono sconosciuti e incompianti. ⁴⁵

Percorrendo strade indipendenti e opposte, Goethe e Byron sono giunti allo stesso punto, hanno riassunto un'epoca. A conclusione del discorso Mazzini ribadisce dunque il suo addio alle due personificazioni dell'individualità solitaria e annuncia l'avvento di una poesia che canterà in coro, e non più per mezzo di una singola voce, i destini comuni dell'umanità.

⁴² *Ibid.*, p. 90.

⁴³ *Id.*, *Byron e Goethe*, in *Id.*, *Scritti*, XXI... cit., pp. 195-196.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 210.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 199-206.

Nelle ultime pagine del saggio c'è ancora spazio, tuttavia, per un'inattesa riabilitazione di Byron. Se è vero che i geni vanno giudicati dall'unione tra vita e opere, secondo quanto Mazzini afferma in più occasioni a proposito di Dante, l'attualità del modello byroniano risiede, più che nei suoi scritti, nel sostegno offerto dal poeta alla causa libertaria in Italia e in Grecia, come dimostrano il suo coinvolgimento nella Carboneria di Ravenna nel 1820-1821 e, più tardi, la spedizione in territorio greco che pone fine alla sua esistenza⁴⁶. Nella mitopoiesi mazziniana, proprio la morte in Grecia consegna all'autore un seggio immortale nel *pantheon* della letteratura civile. Appena udito un grido di libertà levarsi dal popolo greco – racconta Mazzini – Byron ha spezzato l'arpa e si è unito alla battaglia. Attraverso quel gesto la poesia si è trasfusa nella vita, il pensiero si è fatto azione. Chiudendo il saggio con una vibrante esortazione ai lettori ad agire per il bene collettivo, alla retorica mazziniana non resta quindi che trasfigurare la morte di Byron a Missolonghi nel fulgido esempio di un martirio laico:

Je ne connais pas de plus beau symbole aux destinées de l'Art dans nos temps modernes que la mort de Byron en Grèce. La Sainte Alliance de la Poésie avec la cause des peuples – la réunion si rare encore aujourd'hui de la Pensée avec l'Action, seule qui fasse le verbe humain complet, seule qui émancipera le monde – la grande solidarité des hommes de toutes les Nations dans la conquête des *droits que Dieu a départi* à tous les enfants et dans l'accomplissement de la mission pour laquelle seule ils nous ont été départis – tout ce qui fait notre reli-

⁴⁶ Sul periodo trascorso da Byron a Ravenna e sui suoi rapporti con la Carboneria si rimanda a C.P. Brand, *Byron and the Italians*, «The Byron Journal» I (1), 1973, pp. 14-21; G. Melchiori, *The Influence of Byron's Death in Italy*, «The Byron Journal» V (1), 1977, pp. 67-79; Id., *Byron and Italy. Catalyst of the Risorgimento*, in *Byron's Political and Cultural Influence in Nineteenth-Century Europe: A Symposium*, edited by P.G. Trueblood, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1981, pp. 108-121; J. D'Amico, *Byron and the Italian 'Liberty Boys'*, «Italian Quarterly» XLII (163-164), 2005, pp. 23-32; D. Domini, *Byron e Ravenna*, in *Il fatal dono della bellezza: l'Italia di Byron*, a cura di D. Domini-C. Giuliani, Bologna, Minerva, pp. 101-125; A.A. Schmidt, *The Politics of the Unities: tragedy and Risorgimento in Byron and Manzoni*, in *Byron and Italy... cit.*, pp. 130-148. Per una traduzione dei diari di Ravenna cfr. G. Byron, *Lord Byron e la Carboneria romagnola. Diari, amori e società segrete*, introduzione e traduzione a cura di N. Ragazzini, Faenza, White Lane, 2020.

gion et notre espérance – resplendit glorieusement dans cette Image que nous, barbares que nous sommes, nous avons déjà oubliée.⁴⁷

Abstract

The paper focuses on Mazzini's writings on Byron through a path that from his early essays runs across the articles *D'una letteratura europea* (1829), *Pensieri. Ai poeti del XIX secolo* (1832) and *Moto letterario in Italia* (1837) to end up on *Byron et Goethe* (1839). In these essays Mazzini reflects on the nature of poetic genius placing Byron at the top of the European literary canon, but at the same time he indicates the limits of an era overly dedicated to individualistic heroism and despair. Thus, in Mazzini's thoughts, Romanticism has to be exceeded, whilst in the mean time a new social literature is about to rise, giving voice to the process of emancipation of peoples.

Luca Beltrami
luca.beltrami@unige.it

⁴⁷ Mazzini, *Byron e Goethe*, in Id., *Scritti*, XXI... cit., pp. 238-239: «Non conosco simbolo più bello per i destini dell'Arte nei tempi moderni di quello della morte di Byron in *Grecia*. La Santa Alleanza della Poesia con la causa dei popoli – la riunione così rara ancor oggi del Pensiero con l'Azione, sola che faccia il verbo umano completo, sola che emanciperà il mondo – la grande solidarietà degli uomini di tutte le Nazioni nella conquista dei diritti che Dio ha ripartito a tutti i figli e nel compimento della missione per la quale sola ci sono stati distribuiti – tutto ciò che costituisce la nostra religione e la nostra speranza – risplendette gloriosamente in quella Immagine che noi, barbari che siamo, abbiamo già dimenticata».

Alessandro Bettoni

L'opera negata:
esempi di interruzione del discorso
nell'*Hecatelegium II* di Pacifico Massimi

Nel passaggio dal primo *Hecatelegium*¹ alla seconda opera omonima,² l'umanista ascolano Pacifico Massimi (1400 circa-1506)³ volle

¹ L'*Hecatelegium I* è l'opera principale del Massimi: è una raccolta di cento elegie in distici latini, divise in dieci libri con altrettanti proemi in endecasillabi; le sue peculiarità sono la forte componente scurrile, l'impostazione metaletteraria e i frequenti richiami alla poesia classica e rinascimentale. L'*editio princeps* fu stampata a Firenze nel 1489, mentre le edizioni moderne sono quelle di J. Desjardins, *Pacifico Massimi. Les Cent Élégies. Hecatelegium, Florence, 1489*, Grenoble, Ellug, 1986 e di M. Scatasta, *Ecatelegio o Cento Elegie di Pacifico Massimi*, Ascoli, L'Acerba, 2000. Vd. anche P. Massimi, *Hecatelegium I*, edizione critica, traduzione, commento a cura di A. Bettoni, Bologna, Pàtron, 2021.

² L'*Hecatelegium II* presenta la stessa struttura del primo (dieci libri di dieci elegie ciascuno, inaugurati da proemi in endecasillabi). L'opera avrebbe dovuto essere pubblicata insieme con altri scritti del Massimi da Girolamo Soncino, ma il progetto si interruppe nel 1506 con la morte dell'autore; il testo è tramandato nel ms. autografo Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 2862, cc. 2r-108v. L'unica edizione critica moderna è quella di J. Desjardins Daude, *Pacifico Massimi, Les Cent Nouvelles Élégies (Deuxième Hecatelegium)*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, con esaustiva introduzione, traduzione francese e brevi note di commento.

³ È complesso stabilire con sicurezza la data di nascita del Massimi: da un epitaffio scritto in suo onore da Camillo Damiani e databile con ragionevole certezza al 1506 (vd. A. Mulas, *Per l'Hecatelegium Primum di Pacifico Massimi*, «Letteratura italiana antica: rivista annuale di testi e studi» X, 2009, pp. 593-614, in part. p. 594) sappiamo che il poeta sarebbe vissuto *bis lustra decem*, cioè cento anni. Ammettendo che l'indicazione di Damiani sia fededegna e precisa, dovremmo pensare che l'Ascolano sia venuto al mondo nel 1406. Tuttavia, questa ipotesi si scontra con la ricostruzione di Carmelo Cali, che lo vorrebbe nato il 9 marzo 1400 (vd. C. Cali, *Pacifico Massimi e l'Hecatelegium*, in *Studi letterari*, Torino,

e dovette sperimentare modalità compositive ed espressive sempre nuove: dopo una vita di travagli e di continui spostamenti,⁴ il consolidarsi del rapporto fra il poeta ormai anziano ed il suo protettore, Angelo Colocci,⁵ contribuì forse a una parziale palinodia del Massimi, a cui il mecenate rimproverava ad esempio «le frequenti concessioni all'osceno».⁶ Di fatto, pur senza rinunciare del tutto alla caustica ironia e all'atteggiamento irriverente mostrati nella prima raccolta, con l'*Hecatelegium II* per sorprendere e divertire il suo pubblico il poeta di Ascoli scelse di trovare raffinate alternative all'esibizione del turpiloquio e alla intenzionale trivialità dei contenuti. Egli confezionò così un florilegio «plus discret, plus aimable, plus subtil et souvent plein d'humour»,⁷ ma non per questo privo di mordente e di verve.

È mia intenzione esaminare qui uno degli espedienti più brillanti impiegati nell'opera, ossia l'interruzione calcolata del discorso poetico: proverò cioè a indagare, attraverso una breve analisi di due elegie, come il Massimi ami costruire preamboli e premesse oltremodo affascinanti, che però vengono bruscamente troncati attraverso una sorta di aposiopesi estremizzata, lasciando i lettori sbigottiti e quasi frastornati.

1) Uno scontro indescrivibile: *Hecatelegium II*, IV 6

La sesta elegia del quarto libro, intitolata *Bellum pulicis et muscae*,⁸ si apre con una puntuale dichiarazione programmatica: il Mas-

Loescher, 1898, pp. 125-174, in part. p. 130, con relativa bibliografia). Vi è infine chi preferirebbe spostare la data di nascita qualche decina d'anni dopo il 1400 (vd. P. Barsanti, *Documenti e notizie per la vita del poeta Pacifico Massimi d'Ascoli*, «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province delle Marche», 4^a s. I, 1907, pp. 93-101, in part. pp. 100-101).

⁴ Per un quadro delle turbolente vicissitudini del Massimi, nonché per le notizie sulle sue opere, vd., oltre alle edizioni critiche summenzionate, Cali, *Pacifico Massimi...* cit. e Mulas, *Per l'Hecatelegium Primum...* cit.

⁵ Sul rapporto fra il Massimi e il Colocci, vd. M.T. Graziosi, *Pacifico Massimi maestro del Colocci?*, in *Convegno di studi su Angelo Colocci*, Atti del Convegno (Jesi, 13-14 settembre 1969), Jesi, Amministrazione comunale, 1972, pp. 157-168.

⁶ Mulas, *Per l'Hecatelegium Primum...* cit., p. 597.

⁷ Desjardins Daude, *Pacifico Massimi. Hecatelegium (II)*... cit., p. x.

⁸ Cito i testi dell'*Hecatelegium II* secondo l'edizione di Desjardins Daude, *Pacifico Massimi. Hecatelegium (II)*... cit., con alcune modifiche relative alla punteggiatura.

simi asserisce di volersi dedicare al genere dell'epillio con protagonisti tratti dal mondo animale – con cui non si era cimentato nel primo *Hecatelegium*⁹ – e fornisce indicazioni precise circa i suoi modelli, il *Culex* dell'*Appendix* virgiliana¹⁰ e la *Batracomiomachia* pseudo-omerica.¹¹

Virgilius culicem, ranam cantavit Homerus,
 pulicis et muscae nunc ego bella cano.
 Ambo licet pulex sint corpore muscaque paruo,
 magnorum dices facta fuisse ducum.

[...]

Nulla aetas uidit per saecula bella nec ulla
 misceri tanta sanguinis arma siti.¹²

(vv. 1-8)

Nell'accingersi a cantare il conflitto fra una mosca e una pulce, a suo dire oltremodo cruento e di portata inusitata, l'autore è colto da timore reverenziale nei confronti della materia, ma non nasconde l'orgoglio per un'impresa poetica che gli appare promettente e gratificante. L'ironia e il carattere iperbolico delle affermazioni sono evidenti fin dall'*incipit*, e contribuiscono a creare nel lettore un orizzonte d'attesa ben definito: tutto fa presagire che il Massimi voglia mettere in scena la parodia di una rocambolesca tenzone, giocando sul contra-

⁹ È pur vero che l'idea di un poemetto eroicomico di tal fatta aveva forse solleticato il Massimi fin dalla composizione del primo florilegio se, in una riflessione riguardante la poesia guerresca, egli scriveva: *Scilicet arma canam? Sed sum cantare paratus, / si ranae et mures non grauiora mouent* (*Hecatelegium* I, 12, 47-48).

¹⁰ Un impulso all'interesse degli umanisti per il *Culex* e per l'*Appendix Vergiliana* fu dato dalla pubblicazione del commento di Domizio Calderini, per cui vd. F. Rossetti, *Il commento di Domizio Calderini all'Appendix Vergiliana*, «Humanistica. An International Journal of Early Renaissance Studies» VIII (1), 2013, pp. 131-147, in part. pp. 131-132, 138.

¹¹ Sulla fortuna della *Batracomiomachia* in età rinascimentale vd. C. Carpinato, *Analisi filologica della Batrachomyomachia in greco demotico di Dimitrios Zinos (1539?)*, in A. Di Benedetto Zimbone, F. Rizzo Nervo (a cura di), *Καὶ ὄκτω. Studi in onore di Giuseppe Spadaro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 215-237, in part. pp. 215-216 con relativa bibliografia.

¹² «Virgilio la zanzara, la rana cantò Omero, della pulce e della mosca ora io le guerre intono. Benché entrambe, la pulce e la mosca, abbiano un corpo minuto, di grandi condottieri dirai degne tali imprese. [...] Nessuna età nei secoli ha visto tali guerre, né intrecciarsi armi con cotanta sete di sangue» (le traduzioni sono mie).

sto fra la magniloquenza della rappresentazione e la risibile stazza dei minuscoli contendenti.

Dumque referre paro, dum scribere tento, per artus
 it tremor et gelido stant mihi corda gelu.
 Est leue qui Troes, qui concurrere Pelasgi,
 pulicis et muscae scribere bella graue est.
 Etiamnum liber hic spero mihi nomen in aeuum
 porrigat et cunctis sit mihi fama locis.¹³
 (vv. 11-16)

Liquidato come un'inezia (*est leue*) nientemeno che il ciclo epico troiano, incentrato sullo scontro fra *Troes* e *Pelasgi*, l'autore è pronto a redigere un componimento che gli assicuri gloria imperitura, che il suo *nomen in aeuum/ porrigat*, ma incappa subito in una prima difficoltà. Secondo la struttura del proemio tradizionale, infatti, all'enunciazione dell'argomento da cantare si accompagna l'invocazione agli dèi perché infondano ispirazione al poeta e lo assistano nel suo proposito; tuttavia, in questo caso, l'Ascolano fatica a trovare fra i celesti un candidato all'altezza del compito:

Sed mihi quis superum dabit in mea carmina uires,
 quis mihi de caelo spiritus ista reget?
 Poscit opus magnum magnorum numina diuum
 non sunt haec puero bella canenda Ioui.
 Quid mihi cum Muisis, quid cum Permessidos undis?
 Musa quidem tantum nulla referret opus.

¹³ «E mentre m'accingo a narrare, mentre di scrivere tento, per gli arti corre un brivido, il cuore mi si ferma per agghiacciante gelo. È una bazzecola dir come i Troiani, come s'azzuffarono i Pelasgi, ma descrivere le guerre della pulce e della mosca è una fatica. Tuttora spero che questo libro il nome mio in eterno estenda, che la mia fama si diffonda in tutti i luoghi». Qui il Massimi sembra introdurre una gustosa parodia del τόπος dell'ineffabile, per il quale vd. almeno G. Ledda, *Tópoi dell'indicibilità e metaforismi nella Commedia*, «Strumenti critici», XII, 1997, pp. 117-140 e Id., *Teologia e retorica dell'ineffabilità nella Commedia di Dante*, in *Le teologie di Dante*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 9 novembre 2013), Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2015, pp. 261-292, in part. pp. 261-265, con relativa bibliografia.

Non te sollicito, laurum tibi, Phoebae, relinquo:
non satis ad uires haec tua laurus habet.¹⁴

(vv. 17-24)

Nella sua rassegna di numi, il Massimi scarta una ad una le divinità ritenute inadatte ai suoi scopi, incapaci cioè di trasmettere adeguate *uires* ai suoi *carmina*: la grandiosità dell'opera impone attenzione nella scelta del superno interlocutore (*Poscit opus magnum magnorum numina*, con struttura chiasmica e significativo poliptoto) e persino il signore dell'Olimpo, Giove, sembra non essere idoneo (*non sunt [...] bella canenda Ioui*¹⁵). Come seconde candidate, il poeta prende in considerazione le Muse, tradizionalmente associate al fiume Permesseo sull'Elicona (*cum Permessidos undis*),¹⁶ ma subito le ripudia, ritenendo l'argomento in questione al di fuori della loro portata (*tantum nulla referret opus*).¹⁷ Infine, l'Ascolano sceglie di non scomodare neppure il dio protettore della poesia, Apollo, il cui sacro alloro non è sufficiente a dare dignità letteraria a un'opera così ambiziosa; in questo si può forse intravedere un rovesciamento parodico del *Culex* a cui alludeva il v. 1: nell'*incipit* del poemetto sulla zanzara, infatti, era proprio

¹⁴ «Ma chi fra i celesti darà energie ai miei carmi, quale ispirazione dal cielo li guiderà? Richiede un'opera grandiosa di grandi dèi i numi; queste non son guerre da cantare per Giove bambino. Che ho a che fare con le Muse, o con le onde del Permesseo? Certo nessuna Musa racconterebbe un'impresa sì grande. Non ti disturbo, l'alloro a te, Febo, lascio: al tuo alloro non bastano le energie per questi temi».

¹⁵ È curioso che qui il Massimi attribuisca a Giove lo status di *puer*: più che a un riferimento all'infanzia del padre degli dèi e al suo nascondimento sul monte Ida ad opera della madre Rea (per cui cfr. ad esempio *Ov. fast.* 4, 207-214), si deve forse pensare a un tentativo di sminuire il signore dell'Olimpo, bollandolo come eterno immaturo, non ancora pronto ad essere testimone del cruento scontro fra la pulce e la mosca. La strategia dell'Ascolano prevede in effetti il ridimensionamento delle prerogative delle divinità citate e, per contrasto, il surreale accrescimento della portata della battaglia, dell'*opus magnum* che egli ha promesso di descrivere. Contro Giove, il Massimi aveva comunque rivolto *Hecatelegium* I, VI 7, dura invettiva che bersagliava il carattere rozzo e arrogante del dio: per il commento al componimento rimando a Bettoni (a cura di), *P. Massimi, Hecatelegium I...* cit., pp. 534-538.

¹⁶ La clausola e l'intero v. 21 paiono ispirati a *Mart.* 1, 76, 11: *Quid tibi cum Cirrha? Quid cum Permessidis unda?*

¹⁷ Analogò, ma scaturito da motivi differenti, è il rifiuto dell'aiuto delle Muse in *Tib.* 2, 4, 15-16: *Ite procul, Musae, si non prodestis amanti: / Non ego uos, ut sint bella canenda, collo.* Cfr. invece l'importanza attribuita all'intervento delle dee in *Batr.* 1-3.

Febo ad avere un ruolo primario e a dare inizio al canto.¹⁸ All'autore dell'*Hecatelegium*, invece, non resta che un'ultima opzione: invocare il sostegno di Marte, dio della guerra, il solo che possa dare lustro e rendere giustizia a un duello così spietato e sanguinoso come quello fra la pulce e la mosca.

Tu, Gradiue, tuo faueas his numine ceptis:
 sed galeam et clypeum tu tamen ante cape.
 Res magna et tanto non est indigna fauore.
 Hinc fieri poteris doctior arte tua.¹⁹
 (vv. 25-28)

Financo Marte, qui menzionato con l'epiteto *Gradiuus*, non dovrà prendere alla leggera la contesa che gli si parerà dinnanzi: il Massimi lo esorta infatti ad armarsi di tutto punto (*galeam et clypeum tu [...] ante cape*)²⁰ e, con beffarda sicumera, gli preannuncia uno spettacolo che potrà addirittura risultare istruttivo, permettendogli di colmare le sue lacune nell'arte bellica (*fieri poteris doctior arte tua*). Dopo aver esemplificato i giovamenti che la divinità avrà modo di trarre, rievocando episodi in cui Marte fu battuto e umiliato a causa di una presunta inesperienza in combattimento,²¹ l'Ascolano è finalmente pronto a intonare il suo canto di guerra:

Vos elegi imbelles et carmina lenta ualete!
 Non facit ad bellum mollis auena meum.

¹⁸ Vd. *Culex* 12: *Phoebus erit nostri princeps et carminis auctor*.

¹⁹ «Tu, Gradivo, col tuo nume favorisci queste imprese: ma l'elmo e lo scudo prima afferra. Un'immane epopea non è indegna di tanto favore. Da qui potrai diventare più esperto nella tua arte».

²⁰ L'idea che Marte debba imbracciare le armi prima di approcciarsi al lavoro del poeta pare uno studiato rovesciamento di *Ov. fast.* 3, 1-2 (*Bellice, depositis clipeo paulisper et hasta, / Mars, ades et nitidas casside solue comas*) e di Pontano *coniug.* 2, 2, 3-4 (*Pone hastam, Gradiue, quietus et exue bellum, / ocia segnis hiems, ocia quaerit amor*). Cfr. all'opposto anche Pontano *coniug.* 1, 7, 10-12.

²¹ Ometto per ragioni di spazio i vv. 29-32, dove appunto l'Ascolano rinfaccia a Marte l'imprigionamento per opera di Oto ed Efiante e l'intervento salvifico di Mercurio (cfr. *Il.* 5, 385-391 e Desjardins Daude, *Pacifico Massimi. Hecatelegium (II)*... cit., p. 356), nonché il suo ferimento per mano di Diomede (cfr. *Il.* 5, 850-869). Apprendendo nuove tecniche dal *bellum pulicis et muscae*, il dio non dovrà più temere di incorrere in situazioni così incresciose.

Alta cothurnato resonent nunc carmina plectro
 altisonaque tonet nunc mea Musa tuba.
 Quale fuit bellum talis sit carmine uates,
 arsque uelut fuerat, sic eat artis opus.²²
 (vv. 33-38)

Una perentoria *renuntiatio* alla versificazione più spensierata (*elegi imbelles* [...] *ualete*),²³ caratterizzata da contenuti dilettevoli e simboleggiata dalla *mollis auena*,²⁴ lascia campo libero al poeta, il quale può ora esprimersi in uno stile solenne e reboante (*cothurnato* [...] *plectro*; *altisonaque* [...] *tuba*), che si confaccia alla materia militare²⁵. A questo punto, anche il pubblico, le cui aspettative sono state ingigantite dalle esorbitanti promesse dell'autore, è pronto a reggere l'urto dell'epico scontro fra la pulce e la mosca, a dilettarsi con un componimento eroicomico che si prospetta particolarmente brioso.

Ferte mihi calamos, pueri, mihi ferte papyros
 quantas Nyliacus nullus asellus agit.
 Sed prius ignoto mihi consule uina parate
 et nigra de uetulo ferte Phalerna cado.
 Terque quaterque bibam genio quo cornua fiant
 cornua quo fiant terque quaterque bibam.²⁶
 (vv. 39-44)

²² «A voi, versi elegiaci imbelli e carmi indolenti, addio! Non si adatta il dolce flauto alla mia guerra. Alti risuonino ora i carmi con plectro da tragedia e tuoni ora la mia Musa con tromba altisonante. Quale fu la guerra, tale sia il vate nel carne, e come l'arte bellica era stata, così proceda il poema della guerra».

²³ La formulazione riprende *Ov. am.* 3, 15, 19 (*Imbelles elegi, genialis Musa, ualete*) e recupera il congedo del Massimi ai suoi stessi versi in *Hecatelegium I*, X 10, 1-2 (*Imbelles elegi, lasciuaque carmina uati/ parcite*).

²⁴ Cfr. *Verg. ecl.* 1, 2 (*Siluestrem tenui musam meditaris auena*) e *Culex* 1-2 (*Lusimus, Octauai, gracili modulante Thalia/ atque ut araneoli tenuem formauimus orsum*). La movenza, con l'abbandono della poesia 'leggera' in favore di un argomento guerresco, ricorda anche *Ps. Verg. Aen.* 1, 1-4: per il preproemio all'*Eneide* vd. L. Mondin, *Ipotesi sopra il falso proemio dell'Eneide*, «CentoPagine» I, 2007, pp. 64-78.

²⁵ Al millantato cambio di genere non corrisponde però una virata metrica: all'esametro tipico dell'epica (e impiegato tanto nella *Batracomiomachia* quanto nel *Culex*) il Massimi continua a prediligere – non a caso – il distico elegiaco.

²⁶ «Portatemi i calami, fanciulli, portatemi i papiri, quanti nessun niliaco asinello trasporta. Ma prima vini di un console ignoto preparatemi, e neri falerni portate da un orcio vecchiotto. E tre e quattro volte berrò, perché al mio genio spuntino le corna, e perché le corna gli spuntino tre e quattro volte berrò».

Tuttavia, un magistrale ἀπροσδόκητον sovverte ogni premessa: mentre chiama a raccolta dei fanciulli perché gli procurino il materiale scrittorio necessario, il Massimi decide di favorire il proprio ἐνθουσιασμός poetico con un brindisi eccezionalmente generoso (*terque quaterque bibam*, iterato a cornice nei vv. 43-44) che però finisce per distoglierlo da ogni altra occupazione. L'elegia termina così, *ex abrupto*: non vi è alcuna tenzone, non vi è nemmeno un epillio; a dispetto del titolo, la parodia non scaturisce dal contrasto fra l'immaginario epico e la ridicolezza di un'entomomachia, ma agisce su un piano più alto, quello metaletterario (relativo cioè ai processi che regolano l'ispirazione e la versificazione),²⁷ facendo leva sull'effetto di straniamento e sulla brusca interruzione dell'illusione narrativa. Dunque, se l'Ascolano si abbandona all'ebbrezza data dai *nigra* [...] *Phaler-na*,²⁸ il lettore, privato del componimento tanto atteso, resta, per così dire, 'a bocca asciutta'.

2) Molto rumore per nulla: *Hecatelegium II*, X 7

Un espediente analogo si ritrova nell'elegia X 7, *De amisso libello animae et corporis*, diversa però nelle premesse e negli sviluppi: il poeta, sopraffatto dalla sorte avversa e stanco dei suoi insuccessi, fantastica su un viaggio intrapreso alla volta di Delfi per *Phoebi* [...] *poscere sortem* (v. 9), per chiedere un responso all'oracolo di Apollo e trovare un rimedio alle sventure. Fin dalle prime battute, più che gli stilemi del genere odeporico, il resoconto sembra assumere connotazioni quasi fiabesche:²⁹

²⁷ Cfr. Desjardins Daude, *Pacifico Massimi. Hecatelegium (II)*... cit., p. 356: «Pacifico entonne [...] la trompette héroï-comique, mais [...] il n'écrit pas le poème lui-même, mais décrit [...] la période d'échauffement de l'artiste».

²⁸ Una bevuta interrompeva anche *Hecatelegium I*, II 3, ma lì le promesse dell'autore erano mantenute in un'altra elegia. Per l'immagine del genio cornuto cfr. invece *Hecatelegium I*, IX 7, 41-42, mentre per la menzione del falerno d'annata e per l'invito a mescolare vino cfr. Catull. 27, 1-2 (*Minister uetuli puer Falerni, / inger mi calices amariores*).

²⁹ Non solo il viaggio è palesemente fittizio, ma la richiesta di un responso oracolare si rivelerà un semplice espediente per dare avvio all'azione: quello che, in ambito cinematografico, si definirebbe *MacGuffin*.

Ascendo nauem, diuersa per aequora uectus,
 attigeram portus, Delphice Phoebe, tuos.
 Mox supero cliuum, Cyrphin mox insuper altam,
 Gallica qua fuerat praecipitata cohors.
 Templa peto, gradibus procumbens oscula figo
 denudoque pedes spargoque rore caput.³⁰
 (vv. 11-16)

Le azioni si susseguono con estrema rapidità, in una corsa a perduto verso la meta. Nel breve spazio di tre distici, l'Ascolano condensa il viaggio per mare³¹ alla volta della Grecia, il suo fulmineo inerparsi (con iterazione di *mox* al v. 13) su un contrafforte del Parnaso (il Cirfide),³² l'arrivo presso il tempio di Febo e lo svolgimento dei preparativi rituali.

Do pia thura focus et uerba precantia dico,
 hyrtae sed steterant horruerantque comae:
 murmura parua quidem iuxta sensisse uidebar
 et iuxta sensi murmura parua quidem.
 Solus eram et nullum uideo sed uerba duorum
 haec fuerant, faciunt qualia uerba duo.
 Forte erat a dextra sacrum et uenerabile bustum:
 alterna hic intus uoce tumultus erat.³³
 (vv. 17-24)

Proprio quando il Massimi avrebbe voluto iniziare la preghiera al dio, un evento inatteso avrebbe turbato la quiete del santuario: da una

³⁰ «Salgo su una nave, per molti mari condotto, e avevo raggiunto il tuo porto, delfico Febo. Presto supero l'altura, presto son sopra l'alto Cirfide, da cui fu gettata la gallica schiera. Il tempio raggio, sui gradini prostrandomi imprimo baci e scopro i piedi e cospargo di rugiada il capo».

³¹ La clausola del v. 11, *per aequora uectus*, riprende Catull. 101, 1 e Ovid. *met.* 14, 8.

³² L'altura sarebbe stata teatro di una strage di un contingente di Galli dopo un loro tentativo di saccheggiare il tempio di Apollo nel 279 a.C.: vd. Desjardins Daude, *Pacifico Massimi. Hecatelegium (II)*... cit., p. 393 e *Iust.* 24, 8.

³³ «Offro pii incensi agli altari e parole di preghiera rivolgo, ma si erano rizzate di paura le chiome: mormorii lievi, certo, lì vicino mi pareva d'aver sentito e lì vicino sentii mormorii lievi, certo. Ero solo e non vedo nessuno ma parole di due interlocutori erano quelle, due voci pronunciano parole del genere. Si dà il caso che ci fosse a destra un sacro e venerabile sepolcro: di voci alternate qui dentro c'era un trambusto».

sepoltura vicina si sarebbe alzato un inquietante tramestio (riprodotto a livello fonico dalla ripetizione dell'onomatopeico *murmura*), che avrebbe fatto rabbrivire il poeta (*steterant horruerantque comae*)³⁴. Egli, unico testimone dell'accadimento, avrebbe dunque deciso di indagare l'origine di un simile *tumultus*, apparentemente connesso a forze sovranaturali.

Huc animam corpus uisuram suspicor isse:
iudicium sermo firmat uterque meum.

Arrigo tunc aures et totis sensibus asto:
non unum uerbum fugerat aure mea.³⁵

(vv. 25-28)

La fonte del brusio sarebbe stata in effetti una stupefacente conversazione fra un'anima e il suo corpo all'interno del sepolcro; intuendo la portata filosofica e gnoseologica di un simile dialogo, l'Ascolano ne mette per iscritto le battute, dando voce ai due interlocutori in un lungo discorso diretto che occupa i vv. 29-56. La prima a prendere la parola è proprio l'anima che, straziata dalle condizioni in cui versa il corpo in decomposizione, prova a consolarlo per la sua triste sorte e si duole di non poterne condividere la sofferenza. Procedendo dall'alto verso il basso, l'anima indugia sui particolari macabri del volto deformato in una smorfia, dello sguardo vitreo, della consunzione di gola e lingua, del cedimento della cassa toracica, dell'emaciazione di mani e dita e dell'avvizzimento del cervello, in una rappresentazione crudamente realistica «présent dans toute la littérature et la peinture du Moyen-Age et de la Renaissance».³⁶ La risposta del *cadaver* non si fa attendere: dopo aver tentato invano di rialzarsi,³⁷ stupito dalla visita,

³⁴ L'immagine e la formulazione recuperano Ov. *met.* 7, 631 (*Horruerant stabantque comae*) e Ov. *fast.* 2, 502 (*Rettulit ille gradus, horrueruntque comae*).

³⁵ «Qua sospetto che un'anima fosse giunta a vedere il corpo: il discorso di entrambi conferma la mia idea. Drizzo allora le orecchie e con tutti i sensi sto in tensione: non una sola parola era sfuggita al mio orecchio».

³⁶ Desjardins Daude, *Pacifico Massimi. Hecatelegium (II)*... cit., p. 393.

³⁷ Vv. 41-42: *Dixerat haec; cubito tum se firmare cadaver/ ter uoluit, cubito terque cadente ruit* («Aveva detto ciò; allora ad appoggiarsi sul gomito il cadavere tre volte provò, ma tre volte, per il crollo del gomito, ricadde»). Il goffo tentativo della carcassa è presentato

esso non nasconde la commozione alla vista della sua *sola* [...] *medicina et cura doloris* (v. 51); approfondendo lodi ampollose nei suoi confronti, la esorta a ricongiungersi con lui, a riprendere la sede designata e a garantirgli la resurrezione.³⁸ Tuttavia, la richiesta del *corpus* si scontra con il rigore morale dell'anima, che la respinge con fermezza, ritenendola *nefas*.³⁹

Le motivazioni del diniego dell'anima sono però destinate a rimanere oscure: ora che l'interesse del pubblico verso argomenti che riecheggiano il *Fedone* platonico sono giunti al culmine, il poeta si mostra stranamente reticente e impaziente di concludere. Il resto del colloquio fra *anima* e *corpus* e il congedo fra i due dialoganti sono infatti sintetizzati in poche laconiche asserzioni (v. 57: *Haec et plura etiam* [...] *probat*; vv. 61-62: *Dumque haec inter se uario sermone loquuntur/ secessere*), e persino l'abbozzo del ritorno del poeta per mare appare frettoloso e troppo sbrigativo.⁴⁰ Naturalmente, tutto fa parte dell'arguta strategia compositiva dell'Ascolano, che di nuovo si palesa nel sorprendente finale del componimento:

dal poeta come una grottesca deformazione dell'immagine classica del triplice vano abbraccio fra un vivo e un defunto: cfr. ad esempio l'incontro fra Odisseo e l'ombra della madre in *Od.* 11, 206-207, fra Enea e Anchise nei Campi Elisi in Verg. *Aen.* 6, 700-702 e fra Dante e Casella in Dante, *Purgatorio*, 2, 79-81. Sul tema cfr. anche G. Policastro, *Apunti sulla catabasi di Dante nella ripresa di alcuni motivi classici: il τόπος drammatico dell'incontro e il riuso simbolico del rito*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana» XXXIII (3), 2004, pp. 11-27, in part. pp. 14-15. In generale, la ripresa e la distorsione di materiale proveniente da ipotesti classici o coevi è una delle peculiarità dello stile del Massimi fin dall'*Hecatelegium I*: per le modalità imitative e parodiche adottate dall'Ascolano nella prima raccolta, vd. Bettoni (a cura di), *P. Massimi, Hecatelegium I...* cit., pp. 28-31 e Id., *Parodia di autori e codici nell'Hecatelegium di Pacifico Massimi*, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», XXI, 2020, pp. 153-162.

³⁸ Vv. 53-54: "*Ingredere et rursus uiuam fiamque superstes/ et quas perdideram restituentur opes*" («Entra e di nuovo vivrò e sarò salvato e le forze che avevo perso saranno restituite!»).

³⁹ Vv. 55-56: *Haec ait illa: "Iterum perdis tua uota nec istud/ fas habeo nec si fas foret ipsa probo"* («Quella replicò: "Di nuovo sprechi i tuoi voti: questo non mi è lecito e, se fosse lecito, io stessa non lo approvo"»).

⁴⁰ Vv. 63-64: *Sorte data, relego per quod modo uenimus aequor/ tranquilloque fuit uecta carina mari* («Avuto il responso, ripercorro il mare per cui sono appena venuto e la chiglia fu trasportata su acque tranquille»).

Haec mihi materia est tres totos scripta per annos:
 paruus erat, pulcher sed tamen ille liber.
 Hunc ego perdideram nec qua ratione notau:
 quisquis habes reddas restituasque, precor.⁴¹
 (vv. 65-68)

In un *explicit* all'insegna dell'autoironia, il Massimi sostiene in effetti di aver approfondito a dovere il curioso avvenimento, meditando a lungo su quanto udito e dando alla luce, dopo tre anni di intenso lavoro, un grazioso libercolo sulla complessa e affascinante questione. È davvero spiacevole che di queste 'sudate carte' non resti più alcuna traccia, che il presunto testo filosofico sia andato inspiegabilmente smarrito a causa della sbadataggine dell'autore! Così, mentre il 'maldestro' poeta si affida alla comprensione del prossimo, nella speranza di recuperare uno scritto che difficilmente sarà mai esistito⁴² (*reddas restituasque, precor*), il lettore si scopre doppiamente raggirato: non solo è costretto ad accantonare la curiosità sul *libellus animae et corporis* ma, all'interno dell'elegia, egli non trova neppure un accenno al contenuto del responso dell'oracolo di Apollo, vero motore dell'azione. La delusione per l'opera negata, però, non può che accompagnarsi alla divertita soddisfazione di aver preso parte a un *lusus* metaletterario decisamente originale: per quanto l'Ascolano possa scherzare sulla sua mancanza di ispirazione, sulla sua *penia scribendi*,⁴³ di sicuro non gli mancano l'estro, l'inventiva e la capacità di intrattenere il pubblico con la creazione di aspettative, tensioni e speranze sempre esposte alla possibilità di un deliberato tradimento.

⁴¹ «Su questo argomento ho scritto per tre anni interi: era minuto, ma bello, quel libretto. Ma io l'ho perso e non ho capito in che modo:

tu che lo hai, chiunque tu sia, rendilo, restituiscilo, ti prego».

⁴² Un'enumerazione iperbolica di opere forse mai scritte si trovava, del resto, già nel proemio al libro VII dell'*Hecatelegium I*.

⁴³ È il titolo di *Hecatelegium II*, VIII 3, il cui *incipit* suona: *Iamque ego bis centum promisi carmina, possum/ non dare, materia deficiente mihi* («Ormai ho promesso duecento carmi, ma non posso farcela: mi mancano gli argomenti»). Il riferimento è alla stesura del secondo *Hecatelegium* dopo il primo florilegio di cento elegie.

Abstract

In two elegies of his *Hecatelegium II* (IV 6; X 7), Pacifico Massimi deploys a playful deception of his own readers, creating expectations bound to be betrayed: he introduces a narration with the sole purpose of abruptly interrupting it.

Alessandro Bettoni
alebet90@hotmail.it

Roberto Bondí

Il termine «spiritus» nella
«Philosophia sensibus demonstrata»
di Campanella

Crocevia

Nella sua relazione introduttiva al IV Colloquio del Lessico Intellettuale Europeo del 1983, Eugenio Garin sottolineò l'importanza dello studio del termine *spiritus*, a suo parere una delle parole chiave dell'intera letteratura occidentale. Il giudizio era appropriato e per nulla enfatico, perché è semplicemente vero che «nella ricchezza e nella profonda diversità dei suoi usi» quel termine permette «di raccogliere, e quasi condensare, non solo le vicende della riflessione filosofica dell'Occidente attraverso i secoli, ma anche quelle della problematica teologica per un verso, e dell'indagine scientifica per l'altro»; ed è semplicemente vero che «in alcuni secoli, e particolarmente in momenti di crisi e di rinnovamento della cultura, si ha l'impressione che affrontare la molteplicità dei significati del termine "spirito", e le loro sfumature nei vari campi, imponga di collocarsi a una sorta di crocevia in cui convergono, e da cui si dipartono, tutti i temi fondamentali del pensiero dell'Occidente».¹

¹ E. Garin, *Relazione introduttiva*, in *Spiritus. IV Colloquio Internazionale*, Roma, 7-9 gennaio 1983, atti a cura di M. Fattori e M. Bianchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 3.

Il termine ha una lunghissima tradizione e conosce, nell'età che separa la pubblicazione degli scritti di Marsilio Ficino dalla pubblicazione degli scritti di Isaac Newton, una diffusione enorme. Lo ritroviamo, variamente declinato, nelle opere di medici, maghi, astrologi, alchimisti, letterati, teologi e filosofi di orientamento anche molto diverso. Non per caso, in quella relazione, Garin, dopo aver preso le mosse da Ficino e Agrippa e dopo aver richiamato, fra gli altri, Cardano, Scaligero, Telesio, Persio e Doni, parlò di un'atmosfera nella quale confluivano i risultati tanto della «rinascita platonica» quanto della «discussione peripatetica». Ne emergeva «un'immagine del reale in cui macrocosmo e microcosmo si corrispondono simmetricamente, mentre nello spirito del tutto trovano la radice unificante nella fonte della Vita universale tutti gli esseri dell'universo».² Gli sembrarono particolarmente chiare alcune pagine di Antonio Persio, fedele discepolo di Telesio.

Nel *Trattato dell'ingegno dell'huomo*, del 1576, Persio si soffermava diffusamente sulla teoria dello *spiritus* facendo convergere naturalismo telesiano e neoplatonismo. Il nostro spirito e quello degli animali, scriveva Persio, è «inessistente al corpo tutto», ma ha come sede principale i «ventricelli del ciebro», ed è caldo, tenue e «rassomigliante al cielo». Lo spirito è «padre, fonte, et radice dello 'ngegno» e questo deriva da quello «come la luce dal calore, e fuoco». Nessun «huomo ragionato» avrebbe potuto negare che esso senta e si muova: i platonici, sottolineava Persio, «già l'hanno affermato». Il riferimento ai platonici precedeva di poche righe quello agli aristotelici. I «migliori» tra loro confessavano «che lo spirito sia quello che faccia lo 'ngegno aguto o poco, o molto»; sembra infatti che lo «Sponitore d'Aristotile», Alessandro di Afrodisia, «non solo habbia voluto, lo spirito esser necessario alla nostra intelligenza, ma pur habbia detto, non prima venir in noi la 'ntelligenza, che in noi si generasse il fuoco». Poco più sotto, Persio sosteneva che «dall'antidetta non si discosta molto l'opinion di coloro, che tengono, questo mondo tutto haver un'anima, la

² *Ibid.*, p. 11.

quale è seminata, et sparta in ogni sua parte e per virtù del sole dalle cose in esso contenute è partecipata o poco o molto, come si disse “Iovis omnia plena”». E aggiungeva che «come si distende, et intreccia questo spirito universale per tutte le parti dell’universo, dove più, dove meno, così per tutte le parti del corpo diffondendosi lo spirito particolare, dove più dove meno, lo fa chiamare un picciol mondo che in una voce si disse microcosmo».³

Gli aristotelici, dal canto loro, potevano a buon diritto riferirsi alla propria fonte, e lo fecero: lo pneuma era infatti nozione centrale nella biologia aristotelica. Citavano, in particolare, il passo, per molti versi problematico, del *De generatione animalium* nel quale la nozione di pneuma veniva utilizzata nella descrizione del processo riproduttivo: «Nel seme di tutti gli animali è presente ciò che rende fecondi i semi: ciò che è chiamato caldo. Questo però non è fuoco, né una facoltà simile al fuoco, ma lo pneuma racchiuso nel seme e nella schiuma». Passo, questo, comunque, nel quale Aristotele sottolineava l’analogia della natura contenuta nello pneuma con «l’elemento di cui sono costituiti gli astri»,⁴ il che stava a dimostrare la credenza nella sua diversità dai quattro elementi. Sarà proprio questo modo di concepire lo pneuma che consentirà, anche agli aristotelici, di trattare del grande tema delle qualità occulte. Tutte le cose, precisava Aristotele sempre nel *De generatione animalium*, «sono in certo modo piene di anima».⁵

Dall’epoca della relazione introduttiva di Garin al IV Colloquio del Lessico Intellettuale Europeo, gli studi sul significato e la diffusione del termine *spiritus* nella cultura occidentale si sono moltiplicati,⁶ ma

³ A. Persio, *Trattato dell’ingegno dell’uomo*, a cura di L. Artese, premessa di E. Canone e G. Ernst, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999, pp. 33, 35, 38.

⁴ Aristotele, *De generatione animalium*, II, 3, 736b (trad. it. *La riproduzione degli animali*, in Aristotele, *La vita*, testo greco a fronte, a cura di D. Lanza e M. Vegetti, aggiornamenti e integrazioni di G. Girgenti, Milano, Bompiani, 2018, p. 1609).

⁵ Aristotele, *De generatione animalium*, III, 11, 762a (trad. it. *La riproduzione degli animali*, cit., p. 1755).

⁶ A titolo esemplificativo: A. Clericuzio, “*Spiritus vitalis*”. *Studio sulle teorie fisiologiche da Fernel a Boyle*, «Nouvelles de la République des Lettres», II, 1988, pp. 33-84; A. Clericuzio, *The Internal Laboratory. The Chemical Reinterpretation of Medical Spirits in England (1650-1680)*, in P. Rattansi, A. Clericuzio (eds.), *Alchemy and Chemistry in the 16th*

il tema rimane ancora per larghissimi tratti da approfondire. Nelle pagine che seguono mi propongo di isolare, all'interno della prima opera a stampa di Tommaso Campanella, alcuni dei significati principali del termine *spiritus* che avrà, anche nella produzione successiva, un ruolo centrale. Sfogliando la *Philosophia sensibus demonstrata* si ha la netta sensazione di trovarsi al crocevia di cui parlava Garin.

Lo spirito di Virgilio

Le circostanze che portarono Campanella a scrivere, nei primi mesi del 1589, la *Philosophia sensibus demonstrata* sono note. Le richiamo qui velocemente. Campanella si trovava allora nel convento di Altomonte. I suoi superiori lo avevano spedito lì per punizione: gli rimproveravano l'entusiasmo per la nuova e pericolosa filosofia telesiana. La risposta dell'irrequieto ventenne alla punizione fu la stesura di ben cinquecento pagine in difesa di Telesio (*philosophorum princeps e subtilissimus naturae rimator*) e contro un «saputello peripatetico» di nome Giacomo Antonio Marta (1559-1629), autore di un *Pugnaculum Aristotelis adversus principia Berardini Telesii* (1587). All'incauto giurista napoletano, paladino della dottrina aristotelica messa in discussione nel *De rerum natura*, Campanella riservò epiteti di ogni tipo: in 42 occasioni lo chiama *sciolus*, in 15 *homuncio*, in 13 *philosophaster* e “soltanto” in 2 *homunculus*.⁷ Chiaro l'intento di Campanella

and 17th Centuries, Dordrecht, Kluwer, 1994, pp. 51-83 – ma di Rattansi si veda anche *Newton's Alchemical Studies*, in Allen G. Debus (ed.), *Science, Medicine and Society in the Renaissance. Essays to Honor Walter Pagel*, 2 voll., London, Heinemann, 1972, II, pp. 167-182, e si veda, nello stesso volume, il saggio di R.S. Westfall, *Newton and the Hermetic Tradition*, pp. 183-198; S. Parigi, *Spiriti, effluvi, attrazioni. La fisica «curiosa» dal Rinascimento al secolo dei lumi*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2011; M. Vassányi, “*Anima Mundi*”. *The Rise of the World Soul Theory in Modern German Philosophy*, Dordrecht, Springer, 2011. Per il pensiero moderno, resta fondamentale il libro di D.P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London, The Warburg Institute, 1958.

⁷ T. Campanella, *Philosophia sensibus demonstrata*, a cura di L. De Franco, Napoli, Vivarium, 1992, pp. 12, 15-18, 21, 93, 98, 99, 110, 118, 138-140, 143, 195, 196, 265, 279, 292, 339, 341, 344, 388, 438, 459, 461, 464, 503, 548, 561, 566, 584, 588, 589, 608, 619, 625, 691, 732). Marta è poi, tra le tante altre cose, *idiotis rudior* (p. 313).

la: dimostrare, in generale, che «la fede non ha bisogno di Aristotele», anzi che tra le dottrine aristoteliche e le Sacre Scritture c'è un totale disaccordo, e che «i puri peripatetici sono puri eretici»⁸; di conseguenza, è necessario abbandonare Aristotele e l'aristotelismo e abbracciare altre tradizioni come il platonismo e altri autori come Origene (che fu «platonico») e Telesio, autore perfettamente cristiano, come si affannerà a spiegare Campanella.

La *Philosophia sensibus demonstrata*, che fu pubblicata nel 1591,⁹ dopo la “fuga” da Altomonte, non era certo passata inosservata; fu anzi all'origine del primo dei suoi processi. Campanella finì in carcere e il 28 agosto del 1592 ricevette la sentenza: sarebbe dovuto ritornare alla sua provincia, si sarebbe dovuto attenere all'insegnamento di Tommaso e (soprattutto) avrebbe dovuto riprovare le dottrine telesiane (*reprobet doctrinas Telesii*).¹⁰ Colui al quale un lungimirante frate aveva predetto che non avrebbe fatto «bon fine»¹¹ non fece nessuna di quelle

⁸ *Ibid.*, pp. 11, 15. Cfr. anche p. 10: «Non quidem, si perlegantur omnia Aristotelis scripta, omissis expositionibus pro eo fingentibus, quippiam veritati vel sibi consonum videbitur, unde tam magnus et veluti deus habendus sit. Si enim inspiciantur quae de divinis scripserit, impius et ignorantissimus apparebit; abnegat enim Deo creationem universi, omnipotentiam plura creandi vel quippiam annihilandi vel ex nihilo generandi; aufert quoque providentiam Dei ab his inferioribus, et omnium intelligentiam praestare putans, ipsum non omnia intelligere; et docuit Deum esse agens necessarium, non liberum, et primo orbi alligavit, ut moveat, nec posse statuit facere ne moveat, nec posse quid immediate ab extra producere absque motu, quem coelo indit, sed quia movet; ab eo dependere coelum et naturam et largiri omnibus esse propter motum; nam cessante motu omnia destruentur; itaque causam agentem posuit Deum, non ex nihilo productivam nec activam vere, sed conservativam modo; eique coaeternos posuit deos secundos, idest intelligentias et mundum, quibus non duratione praestet Deus, sed quia movendo ipsum tamquam primum imitentur, et tamen imitandi modum eis non assignavit, sed contrafaciendi; ipsas enim ex occasu in ortum movere statuit, sed rapi a primo motore et ferri ex ortu in occasum, nec ministros esse dixit nec executores operum illius; sed movere tantum coelos contra illum, et tot esse in numero quod coeli».

⁹ T. Campanella, *Philosophia sensibus demonstrata in octo disputationes distincta*, Neapoli, Apud Horatium Salvianum, 1591.

¹⁰ Cfr. V. Spampinato, *Vita di Giordano Bruno. Con documenti editi e inediti*, Messina, Principato, 1921, p. 572; L. Firpo, *I processi di Tommaso Campanella*, a cura di E. Canone, Roma, Salerno Editore, 1998, pp. 45-54.

¹¹ Cfr. L. Amabile, *Fra Tommaso Campanella. La sua congiura, i suoi processi e la sua pazzia*, 3 voll., Napoli, Morano, 1882, III, p. 199; C. Longo, *Su gli anni giovanili di fr. Tommaso Campanella OP*, «Archivum fratrum praedicatorum», LXIII, 2003, p. 377. Per

cose. In particolare, non smise mai di essere un telesiano. Fin dall'inizio, tuttavia, Campanella condì il suo telesianismo con una consistente dose di platonismo, quel platonismo che come ben sapeva era da poco rinato a Firenze (*parum est quod apud Florentiam pullularunt transcripti e graecis libri platonici*) e faceva fatica a imporsi (*senes nostros pudet nunc adhaerere Platoni vel Telesio*), senza che però vi fosse motivo di essere pessimisti per il futuro (*erit pro nobis tempus*).¹² La *Philosophia sensibus demonstrata* sta lì a dimostrare questa convergenza tra telesianismo e platonismo. L'uso del termine *spiritus*, nel contesto della dottrina dell'animazione universale, ne è l'esempio più vistoso.

Nella sua incredibilmente ampia e variegata produzione, Campanella aveva insistito sulla vitalità universale. Non per caso il tema, che era ritenuto decisivo, è presente dall'inizio alla fine. Dal suo punto di vista, la dottrina dell'animalità del mondo era platonica e soprattutto ermetica, ed era stata professata non soltanto dai platonici e da Trismegisto, ma anche da tutti poeti, Virgilio in testa. I versi del sesto libro dell'*Eneide* (*Principio caelum ac terras composque liquentis / lucentemque globum lunae Titaniaque astra / spiritus intus alit totamque infusa per artus / mens agitat molem et magno se corpore miscet*)¹³ diventano, tra l'età di Ficino e quella di Berkeley, un *topos*. Sono presenti nel *De harmonia mundi* (1525) di Francesco Zorzi,¹⁴ più volte nel *De perenni philosophia* (1540) di Agostino Steuco,¹⁵ nel *De*

una ricostruzione recente della vicenda biografica e intellettuale di Campanella, cfr. S. Ricci, *Campanella*, Roma, Salerno Editrice, 2018.

¹² Campanella, *Philosophia sensibus demonstrata...*, cit., p. 14.

¹³ Virgilio, *Eneide*, VI, 724-727. Durante il Medioevo questi versi avevano trasmesso poeticamente la dottrina platonica dell'anima del mondo. Cfr. T. Gregory, *Anima del mondo*, «Bruniana & Campanelliana», XII (2006), 2, pp. 525-535, ma anche T. Gregory, *Anima mundi. La filosofia di Guglielmo di Conches e la scuola di Chartres*, Firenze, Sansoni, 1955. Cfr. inoltre P. Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, Paris, Imprimerie Gauthier-Villars – Diffusion De Boccard, 1984 e B. Santorelli, "Spiritus intus alit". *Fortuna di un adagio virgiliano*, in *Sogni, favole, storie. Seminario su Giordano Bruno*, introduzione di M. Ciliberto, a cura di D. Pirillo – O. Catanorchi, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 429-445.

¹⁴ Cfr. F. Zorzi, *L'armonia del mondo*, a cura di S. Campanini, Milano, Bompiani, 2010, p. 942. Cfr. anche p. 246.

¹⁵ Cfr. A. Steuco, *De perenni philosophia*, Lugduni, Seb. Gryphius excudebat, 1540, pp. 86-87. Cfr. anche pp. 157, 162, 167, 239.

gemmis aliquot (1547) di François La Rue¹⁶ e nel *De abditis rerum causis* (1548) di Fernel,¹⁷ compariranno nel *Naugerius sive de poetica* (1555) e nel *Fracastorius sive de anima* (1555) di Girolamo Fracastoro.¹⁸ Il riferimento ai versi virgiliani sarà poi presente, con usi diversi, oltre che in numerosi testi di Giordano Bruno,¹⁹ nella *Magia naturalis* (1558) di Della Porta,²⁰ nel *De natura* (1560) di Cardano,²¹ nei *Poetices libri septem* (1561) di Scaligero,²² nei *Loci medicinae communes* (1563) di Valleriole,²³ nelle *Discussiones peripateticae* (1581) e nella *Nova de universis philosophia* (1591) di Patrizi,²⁴ nell'*Ad veritatem hermeticae medicinae* (1604) di Joseph Du Chesne,²⁵ nel *De stella nova* (1606) di Kepler,²⁶ nella *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* (1617-1624), nella *Philosophia sacra et vere christiana* (1626) e nella *Philosophia moysaica* (1638) di Fludd,²⁷ nel *De chymicorum cum Aristotelicis et*

¹⁶ Cfr. F. La Rue, *De gemmis aliquot*, Parisiis, ex officina Christiani Wecheli, 1547, p. 91.

¹⁷ Cfr. J. Fernel, *De abditis rerum causis libri duo*, Parisiis, excudebat Christianus Wechelus, 1548, p. 103.

¹⁸ Cfr. G. Fracastoro, *Navagero. Della poetica*, testo critico, traduzione, introduzione e note a cura di E. Peruzzi, Firenze, Alinea Editrice, 2005, p. 102; G. Fracastoro, *L'anima*, con testo a fronte, introduzione, testo critico, traduzione italiana, commento di E. Peruzzi, Firenze, Le Lettere, 1999, p. 94.

¹⁹ Cfr. L. Albanese, *Bruno, Virgilio e lo Spirito Santo*, «Bruniana & Campanelliana», VI (2000), 1, pp. 181-188, e, più in generale, D. Giovannozzi, *Spiritus mundus quidam. Il concetto di spirito nell'opera di Giordano Bruno*, prefazione di M. Ciliberto, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.

²⁰ Cfr. G. Della Porta, *Magiae naturalis, sive de miraculis rerum naturalium libri IIII*, Neapoli, apud Matthiam Cancer, 1558, p. 6.

²¹ Cfr. G. Cardano, *Opera omnia*, 10 voll., Lugduni, Sumptibus Ioannis Antonii Huguetae & Marci Antonii Ravaud, 1663, II, p. 296.

²² Cfr. G. C. Scaligero, *Poetices libri septem*, Lugduni, apud Antonium Vincentium, 1561, p. 113.

²³ Cfr. F. Valleriole, *Loci medicinae communes*, Venetiis, apud Vincentium Valgrisium, 1563, p. 205.

²⁴ Cfr. F. Patrizi, *Discussionum peripateticarum tomi IV*, Basileae, ad Perneam Lecythyum, 1581, p. 242; F. Patrizi, *Nova de universis philosophia*, Ferrariae, apud Benedictum Mammarellum, 1591, *Pancosmia*, V, p. 77r. Ma anche *Panarchia*, XVIII, p. 39v.

²⁵ Cfr. J. Du Chesne, *Ad veritatem hermeticae medicinae*, Lutetiae Parisiorum, apud Abrahamum Saugrain, 1604, pp. 149-150.

²⁶ Cfr. J. Kepler, *Gesammelte Werke*, 25 voll., a cura di W. von Dyck – M. Caspar – F. Hammer, München, Beck, 1937-, I, p. 267.

²⁷ Cfr. R. Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque*

Galenicis consensu ac dissensu (1619) di Sennert,²⁸ nelle *Quaestiones celeberrimae in Genesim* (1623) di Mersenne,²⁹ nel *Palladium spagyricum* (1624) di Fabre,³⁰ nel *Medicus medicatus* (1645) di Ross,³¹ nell'*Ortus medicinae* (1648) di Van Helmont,³² in una lettera a Descartes (1648) di More,³³ nel *Syntagma philosophiae Epicuri* (1649) di Pierre Gassendi,³⁴ nelle *Exercitationes de generatione animalium* (1651) di Harvey,³⁵ nell'*Antiperipatias* (1659) di Severino,³⁶ nei *Progymnasmata physica* (1663) di Cornelio,³⁷ nel *Mundus subterraneus* (1665) di Kircher,³⁸ nel *De motu animalium* (1680-1681) di Borelli,³⁹ nei *Moralists* (1709) di Shaftesbury,⁴⁰ negli *Essais de Théodicée* (1710) di

technica historia in duo volumina secundum cosmi differentiam divisa, Oppenheimii-Francofurti, De Bry, 1617-1624, I, p. 121; R. Fludd, *Philosophia sacra et vere christiana*, Francofurti, in officina Bryana, 1626, p. 106; R. Fludd, *Philosophia moysaica*, Goudae, excudebat Petrus Rammazeni, 1638, p. 73v.

²⁸ Cfr. D. Sennert, *De chymicorum cum Aristotelicis et Galenicis consensu ac dissensu*, Wittebergae, apud Zachariam Schurerum, 1619, p. 147.

²⁹ Cfr. M. Mersenne, *Quaestiones celeberrimae in Genesim, cum accurata textus explicatione*, Lutetiae Parisiorum, sumptibus Sebastiani Cramoisy, 1623, col. 29. Ma si veda anche col. 1555.

³⁰ Cfr. P. J. Fabre, *Palladium spagyricum*, Tolosae, apud Petrum Bosc, 1624, p. 73.

³¹ Cfr. A. Ross, *Medicus medicatus: or the physicians religion cured by a lenitive or gentle potion*, London, printed by James Young, 1645, p. 23.

³² Cfr. J. B. Van Helmont, *Ortus medicinae*, Amsterdami, apud Ludovicum Elzevirium, 1648, p. 763.

³³ Cfr. R. Descartes, *Tutte le lettere. 1619-1650*, testo francese, latino e olandese, a cura di G. Belgioioso, Milano, Bompiani, 2005, p. 2596.

³⁴ Cfr. P. Gassendi, *Syntagma philosophiae Epicuri*, Hagae-Comitis, ex typographia Adriani Vlacq, 1659, pp. 175-176.

³⁵ Cfr. W. Harvey, *Exercitationes de generatione animalium*, Londini, typis Du-Gardianis, 1651, p. 83.

³⁶ Cfr. M. A. Severino, *Antiperipatias, hoc est, adversus Aristoteleos de respiratione piscium diatriba*, Amstelodami, apud Joannem Janssonium, 1661, p. 35.

³⁷ Cfr. T. Cornelio, *Progymnasmata physica*, Venetiis, typis haeredum Francisci Baba, 1663, p. 38.

³⁸ Cfr. A. Kircher, *Mundus subterraneus*, Amsterdami, typis Joannis Janssonij à Waesberge et Elizaei Weyerstraet, 1665, p. 299. I versi virgiliani compaiono anche nel frontespizio dell'opera.

³⁹ Cfr. A. Borelli, *De motu animalium*, 2 voll., Romae, ex typographia Angeli Bernabò, 1680-1681, II, p. 227.

⁴⁰ Cfr. A. Shaftesbury, *The moralists*, London, printed for John Wyat, 1709, p. 156.

Leibniz,⁴¹ nei *Principia* (1713) di Newton,⁴² nella *Siris* (1744) di Berkeley.⁴³

Campanella è organicamente inserito in questa tradizione e fa uso più volte dei versi virgiliani, che compaiono già nella giovanile *Philosophia sensibus demonstrata*. Siamo nella terza delle otto *disputationes*, intitolata *De coelo et mundo*. Qui Campanella mette insieme una sfilza di autori, si sofferma in particolare su Plotino e su Ficino, e richiama alcuni passaggi del commento ficiniano al secondo libro delle *Enneadi* trascrivendoli fedelmente.⁴⁴ Ficino parlava del «soffio vitale e sensibile» che emana dall'anima e che penetra tutte le cose. Questo *flatus* è lo *spiritus intus alit* di Virgilio e può essere avvicinato allo *spiritus* del Genesi (*spiritus Dei ferebatur super aquas*).⁴⁵ Poco più sotto, tornava sui versi del «platonico» Virgilio che a ragione discorreva di uno spirito che all'interno vivifica tutte le cose e di una mente che, infusa in tutte le membra, muove l'intera massa e si mescola al grande corpo. Si esprime così – sottolineava – per affermare l'animalità del mondo.⁴⁶ Si può dunque concludere che «dall'anima del mondo pullula sempre un certo spirito animale, per così dire propaggine della vita interiore, e questo è fuoco».⁴⁷ Così Campanella dava corpo al suo sincretismo. La coincidenza di *anima mundi*, *spiritus*, *spiritus Dei* e *calor* attestava la coincidenza delle tradizioni che andavano contrapposte all'empio aristotelismo.

⁴¹ Cfr. G. W. Leibniz, *Essais de Théodicée*, in *Die philosophischen Schriften*, a cura di C. I. Gerhardt, vol. VI, Berlino, Weidmann, 1885, p. 54.

⁴² Cfr. I. Newton, *Opera quae exstant omnia*, 5 voll., Londini, excudebat Joannes Nichols, 1779-1785, III, p. 172.

⁴³ Cfr. G. Berkeley, *The works*, 3 voll., collected and edited with preface and annotations by A. C. Fraser, Oxford, Clarendon Press, 1871, II, p. 442.

⁴⁴ Cfr. Campanella, *Philosophia sensibus demonstrata...* cit., pp. 322-324. Per la *Metaphysica*, cfr. T. Campanella, *Universalis philosophiae, seu metaphysicarum rerum, iuxta propria dogmata, partes tres, libri 18*, Parisiis, Denis Langlois, 1638, pars III, lib. XV, cap. VII, art. III, p. 180. Ma cfr. anche T. Campanella, *Dio e la predestinazione – Theologicorum Lib. I*, 2 voll., edizione critica con introduzione, versione italiana, appendici e una tavola a cura di R. Amerio, Firenze, Vallecchi, 1949-1951, I, p. 94.

⁴⁵ Cfr. M. Ficino, *Opera*, 2 voll., Basileae, ex officina Henricpetrina, 1576, p. 1595. Cfr. *Gen.* 1, 2.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1597.

⁴⁷ Cfr. Campanella, *Philosophia sensibus demonstrata...* cit., p. 323.

L'anima, il corpo e il macrocosmo

Sul tema dello *spiritus*, dei suoi legami con l'anima e col corpo, e sulla sua funzione cosmica si decideva il rapporto di Campanella col telesianismo e col platonismo. Tra i moltissimi riferimenti che potrebbero essere fatti (considerato che, nella *Philosophia sensibus demonstrata*, il termine spirito è onnipresente a vari livelli), uno svetta su tutti per importanza. Siamo nella prima *disputatio*, intitolata *De principiis rerum naturalium adversus priscos, praecipue Peripateticos, cum defensione Bernardini Telesii Calabri Consentini ab horum calumniis*. In un contesto come al solito sincretistico (che lo porta a richiamare, più volte, anche i passi del *De generatione animalium* di Aristotele citati sopra),⁴⁸ Campanella discorre di calore, di spirito e di anima. Nell'ordine, mette in fila, fra gli altri, Platone, Ermete Trismegisto, Galeno, Filone di Alessandria, Avicenna, Temistio, Al-Farabi, Averroè, Alessandro di Afrodisia.

Il tema, che tornerà con importanti precisazioni nella già citata terza *disputatio*, è qui in particolare quello dell'*anima mundi*, che nella *Theologia platonica* (1482) era stata posta da Ficino a garanzia dell'armonia del cosmo. Campanella riprende il tema e insiste sul fatto che l'anima del mondo procede da Dio, è diffusa ovunque e ha una funzione di regolazione delle forze del caldo e del freddo: «si serve del caldo e del freddo», afferma esplicitamente.⁴⁹ In queste pagine, Campanella avvicina l'anima del mondo al calore solare telesiano finendo col confermare la lettura platonizzante di Telesio già avanzata, come si è già ricordato, da Antonio Persio nel *Trattato dell'ingegno dell'huomo*. È indubbio, per Campanella, che Ficino vedesse nel calore la sostanza dell'*anima mundi*. Telesio quindi non sarebbe affatto estraneo a quella lunga tradizione, perché si è soltanto limitato a «tralasciare» l'*anima mundi* (*quam Telesius praetermisit*)⁵⁰ parlando

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 119, 127, 180, 323, 460, 494, 495, 719.

⁴⁹ Campanella, *Philosophia sensibus demonstrata*... cit., pp. 38-40.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 40, 323.

esclusivamente di calore solare. In realtà, Telesio più che tralasciata l'aveva rifiutata, ma questa è un'altra storia.⁵¹

In questo contesto, Campanella riprende la nota definizione dello *spiritus* come sostanza intermedia tra l'anima e il corpo. Il mondo non soltanto «vive e respira», ma è «il più perfetto» degli animali, aveva detto Ficino in pagine che avevano ben presenti testi come l'*Asclepius*, la *Clavis* e il *Picatrix*. Il suo «corpo» è «ovunque vivo» e «vive per mezzo di un'anima che è presente ovunque a se stessa e perfettamente commisurata ad esso». Ma poiché la «natura» dell'anima è «troppo distante da un corpo di tal fatta», è necessario che vi sia qualcosa di intermedio: lo *spiritus*, ossia «un corpo sottilissimo, quasi un non corpo e quasi già anima, e similmente quasi non anima e quasi già corpo», che «è presente e attivo ovunque in ogni cosa» e che è l'«autore prossimo di ogni generazione e di ogni moto».⁵² Attraverso la mediazione dello spirito «sottile», «corporeo» e «caldo», afferma qui Campanella, l'anima divina si unisce al corpo. Non per caso Ermete chiama lo spirito che si trova in noi veicolo dell'anima immessa da Dio (*vehiculum animae a Deo immisae*), sottolinea Campanella, che poco più sotto, su questo punto specifico, al Trismegisto affianca Platone e Virgilio (*Plato autem, Trismegistus et Vergilius mediante tenuissimo spiritu*

⁵¹ Su questo, mi permetto di rinviare a R. Bondi, *Il primo dei moderni. Filosofia e scienza in Bernardino Telesio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 12-14. Secondo Angelamaria Isoldi Jacobelli, che ha scritto un libro importante (*Tommaso Campanella. "Il diverso filosofar mio"*, prefazione di E. Garin, Roma-Bari, Laterza, 1995), Campanella era «sinceramente convinto» che il rimando a motivi platonici e neoplatonici «potesse essere considerato non solo un completamento compatibile con il pensiero di Telesio, ma un presupposto implicito in esso» (p. 58). Anch'io tendo a crederlo. Una cosa è sicura: Telesio non avrebbe condiviso una lettura platonizzante del suo naturalismo. Contrariamente a quanto afferma Campanella, Telesio non aveva tralasciato, o messo o trascurato nulla. L'esistenza di una natura universale o di un'anima del mondo era stata categoricamente rifiutata. L'idea che possa esserci una *universalis quaedam natura*, che fa in modo che il mondo costituisca un tutto continuo e impedisca la formazione del vuoto, è, agli occhi di Telesio, incomprensibile. Non c'è nessun bisogno di credere che alle cose inerisca una natura diversa da quella che le costituisce. Quest'altra natura non può essere colta né col senso né con la ragione. Il mondo di Telesio non è, come quello di Campanella, un «animal grande e perfetto» e la sua natura assomiglia più a quella «inesorabile e immutabile» di Galileo che al «tempio vivo» di Campanella.

⁵² M. Ficino, *Sulla vita*, introduzione, traduzione, note e apparati di A. Tarabochia Canavero, presentazione di G. Santinello, Milano, Rusconi, 1995, pp. 193, 197-199.

connectunt animam corpori illoque eam obvolvunt et eius dant passionem).⁵³

Nella *Philosophia sensibus demonstrata* Campanella, seguendo Telesio, identifica spirito e anima (*anima non est aliud nisi spiritus constitutus a calore*),⁵⁴ e, attenendosi alla terminologia telesiana, parla anche di un'*anima a Deo immissa*. Il tema non è sviluppato tanto quanto nelle altre opere (ad esempio nel secondo libro del *Senso delle cose*) nelle quali adopera il termine *mens* soffermandosi sui suoi rapporti con lo *spiritus*. Qui a Campanella interessa sottolineare l'ortodossia di Telesio, il quale – precisa nella prima *disputatio* – in accordo con l'autorità della Chiesa e anche con la ragione umana, attribuisce all'uomo due sostanze: l'una mortale, derivata dal seme, e l'altra, divina e immortale, infusa da Dio. Riprendendo alla lettera Telesio, Campanella afferma qui che questa seconda anima diventa forma del corpo e in particolare dello spirito derivato dal seme.⁵⁵ Poco più avanti ribadisce che Telesio pone due anime completamente differenti per essenza: lo *spiritus* corporeo, costituito dal caldo, e l'anima immateriale immessa direttamente da Dio che si unisce allo *spiritus* e a tutto il corpo e che, soprattutto, «regola le operazioni dello spirito». ⁵⁶ Sulla questione Campanella torna anche in chiusura. Di fronte alle insinuazioni di Marta, Campanella ribadisce la piena ortodossia delle posizioni del «gran Cosentin»,⁵⁷ che ha ampiamente dimostrato che l'anima infusa è

⁵³ Cfr. Campanella, *Philosophia sensibus demonstrata...* cit., pp. 39-40.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 117. Cfr. anche p. 40: «Deus quidem animae, quam ipse infundit, nullam prorsus suam dedit operationem, nullam siquidem praemium haberet apud Deum, cuius causa prima corpori proeliatura unitur (sicut alter noster manifestabit commentarius). Intellectio autem, quam animae attribuunt soli non coniunctae Peripateticorum plurimi, maximo fit labore spiritus propriaeque eius est et in eo remanet; nam non fieret oblivio unquam rei intellectae; et haec animalibus quoque competit, licet minus lucide in universali intelligant. Coniuncta autem est spiritui caduco divina anima, ut eius opera perficiat et imperet, cui unita est, a quo movetur; nam spiritus cognitio est motus rerum externarum et hic communicatur animae, a Deo immis-sae, sive illa corporea sit (ut tenet Apuleius in libro *De deo Socratis*, nesciens imaginari quomodo potest uniri corpori et ab eo pati et intelligere per passionem et ei imperare, nisi sit corpus, cum praesertim eadem et animalium sit operatio), sive incorporea, ut communiter tenetur».

⁵⁷ T. Campanella, *Le poesie*, testo critico, introduzione e commento di F. Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, p. 355.

immortale. Nell'uomo l'anima intellettuale perfeziona lo *spiritus* indirizzandolo verso il sublime.⁵⁸

La filosofia telesiana è «ottima», dato che è «conforme a santi Padri»,⁵⁹ dirà Campanella, il quale, a proposito della condanna ecclesiastica di Telesio, si mostrerà convinto che la clausola attenuante *donec expurgentur*, usata per i testi telesiani, stava a dimostrare che il problema era legato soltanto all'esistenza di *quaedam dubia* che necessitavano di un chiarimento. Dopo l'espurgazione, la dottrina di quel grande filosofo sarebbe stata abbracciata da tutti.⁶⁰ Sul piano storico, tuttavia, l'ottimismo ostentato da Campanella nel *De gentilismo non retinendo* (1609) si scontrava con l'impossibilità, dichiarata solo qualche anno prima, di espurgare i testi telesiani (*huiusmodi librorum expurgatio censeatur impossibilis*) e di rimuovere il nome di Telesio dall'Indice (*ex Indice auctor nequaquam deleri poterit*). Ma anche questa è un'altra storia.

Abstract

The word *spiritus* is one of the key terms in Western literature and has been widely used, especially in modern thought. This note aims to isolate, within Thomas Campanella's *Philosophia sensibus demonstrata*, some of the main meanings of this word, which will also play a central role in his later works.

Roberto Bondi
roberto.bondi@unical.it

⁵⁸ Cfr. Campanella, *Philosophia sensibus demonstrata...* cit., p. 733.

⁵⁹ T. Campanella, *Monarchie d'Espagne – Monarchie de France*, textes originaux introduits, édités et annotés par G. Ernst, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 96.

⁶⁰ Cfr. T. Campanella, *De gentilismo non retinendo*, Parisiis, apud Tussanum Du Bray, 1636, p. 48.

Claudio Buongiovanni

Semantica di *paulatim* e narrazione dei processi storici in Tacito

L'avverbio *paulatim* (da *paulus/paulum*)¹ indica il lento sviluppo e la gradualità di un processo nelle sue fasi² e si riferisce alla durata e alla distribuzione nel tempo – e nello spazio –, cogliendo un fenomeno, un gesto o un'azione durante il suo compimento, in una dimensione cronologica che necessariamente non può essere mai definita, né puntuale o riferita a un preciso momento (inizio o fine). *Paulatim*, che ha una lunga e florida presenza nella lingua latina fin da Plauto, sia in prosa sia in poesia, è usato di frequente con verbi incoativi, con verbi di movimento, oppure, soprattutto nelle precettistica medica e *de re rustica*, con verbi che indicano in generale aggiunta o diminuzione; come si evince anche dalle definizioni riportate nei glossari e nelle *Differentiae verborum*, questo avverbio connota un'azione che proce-

¹ *Thesaurus linguae Latinae*, X₁, 820, 70.

² *Paulatim* rientra nella categoria degli avverbi 'fasali' e fa riferimento alla durata e allo svolgimento dell'azione, caricandosi di un forte valore aspettuale; per un'analisi dettagliata, con ulteriore bibliografia, si veda M.E. Torrego, *Statim, paulatim, repente / subito: scope and lexical aspect*, in M. Bolkenstein-C. Kroon-H. Pinkster-R. Risselada-R. Risselada, (ed. by), *Theory and Description in Latin Linguistics*, Selected Papers from the 11th International Colloquium on Latin Linguistics, Amsterdam Studies in Classical Philology, 10, Leiden-Boston, Brill, 2002, pp. 379-392. Vd. anche J. Schaffner-Rimann, *Die lateinischen Adverbien auf -tim*, Zürich, Winterthur, 1958; F. Cupaiuolo, *La formazione degli avverbi in latino*, Napoli, Società Editrice Italiana, 1967, pp. 47-58; più in generale, sull'avverbio in latino si veda H. Pinkster, *On Latin Adverbs*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005².

de non solo lentamente, poco a poco, ma anche con cautela e in un tempo non particolarmente breve (*inter paulatim et paulisper: paulatim diu experti est, paulisper brevis temporis est*).³ Come tutte le forme avverbiali in *-tim*, anche *paulatim* ha una decisa patina arcaizzante; non è un caso, quindi, che sia particolarmente caro a Lucrezio, il quale fa registrare tra i poeti il numero più alto di occorrenze (22).⁴ Ad ogni modo, a partire dalla prima età imperiale, soprattutto dopo l'età augustea, si registra un generale incremento della presenza di *paulatim* nella lingua della prosa, con il picco rappresentato dalle 44 occorrenze sia in Seneca filosofo sia – e soprattutto – in Tacito; queste ultime costituiranno l'oggetto di discussione nelle pagine che seguono. Occorre precisare, altresì, che il presente contributo tratterà con maggiore attenzione dell'uso tacitano di *paulatim* in particolari segmenti del racconto storiografico dedicati alla presentazione/rappresentazione di processi storici, di fasi di transizione, di mutamenti più o meno epocali.

Tuttavia, prima di arrivare a Tacito, quantomeno per ragioni eidetiche, è opportuno sottolineare come in età tardorepubblicana, sul versante della prosa, si segnali il caso di Sallustio, al quale si deve l'uso di *paulatim* in contesti narrativi in cui lo storico offre la propria chiave di lettura di trasformazioni e processi storici, che quasi sempre corrispondono a degenerazioni politiche, sociali e istituzionali. In particolare, delle 14 occorrenze complessive nell'intero *corpus* sallustiano, due appaiono estremamente significative per il nostro ragionamento: si tratta di *Catil.* 5, 9 e 10, 5-6, due passi, peraltro, tra i quali l'autore crea un evidente nesso nei contenuti e soprattutto nella forma, mediante il ricorso ad una struttura e a un lessico analoghi.⁵ La relazione tra i

³ DIFF. ed. Beck, p. 74, 3.

⁴ Anche in Ovidio si registrano 22 occorrenze di *paulatim*, ma, considerando l'ampiezza complessiva dell'opera superstite, il dato numerico di Lucrezio assume un significato senz'altro più rilevante (vedi *infra*).

⁵ Sallustius, *De Catilinae coniuratione*, 5, 9: *Res ipsa hortari videtur, quoniam de moribus civitatis tempus admonuit, supra repetere ac paucis instituta maiorum domi militiaeque, quo modo rem publicam habuerint quantamque reliquerint, ut paulatim inmutata ex pulcherruma <atque optuma> pessuma ac flagitiosissima facta sit, disserere*. 10, 5-6: *Ambitio multos mortalis falsos fieri subegit, aliud clausum in pectore, aliud in lingua promptum habere, amicitias inimicitiasque non ex re, sed ex commodo aestumare magisque voltum quam ingenium bonum habere*.

due luoghi è chiara e indubitabile: si noti da un lato *...ut paulatim inmutata ex pulcherruma <atque optuma> pessuma ac flagitiosissima facta sit, disserere*, una considerazione che funge da snodo narrativo e connettivo tra il ritratto di Catilina e l'avvio della 'archeologia' di matrice tucididea, dall'altro *Haec primo paulatim crescere, interdum vindicari; post, ubi contagio quasi pestilentia invasit, civitas inmutata, imperium ex iustissimo atque optumo crudele intolerandumque factum*, un'amara riflessione nel quadro della più ampia interpretazione sallustiana della crisi morale che, come un contagio pestifero, ha travolto la *res publica* e le sue istituzioni dopo l'età delle conquiste e la sconfitta di Cartagine. Al di là delle evidenti simmetrie verbali e sintattiche (*inmutata ex pulcherruma <atque optuma> pessuma ac flagitiosissima facta sit – civitas inmutata, imperium ex iustissimo atque optumo crudele intolerandumque factum*), è importante notare come, nell'uno e nell'altro caso, *paulatim* sia impiegato per significare una lenta e inesorabile trasformazione in peggio, un generale deterioramento morale delle istituzioni e della società romane, dal quale discende una gestione del potere ormai non più attenta all'interesse comune, ma a quello privato, alimentato dalla *mala ambitio* e altri simili agenti corruttivi degli antichi *mores*. Il nostro avverbio, quindi, è usato da Sallustio per tracciare una parabola storica, un processo che si realizza in un arco temporale facilmente individuabile nelle sue linee essenziali, ma non necessariamente delimitabile da una data di inizio e una di fine, secondo un principio costitutivo della ricerca storiografica fin dalle sue origini e valido per ogni epoca, in virtù del quale le trasformazioni e le transizioni, nonostante l'esistenza di date dal valore simbolico e di singoli eventi spartiacque, sono da intendere in una dimensione progressiva e dilatata nel tempo, piuttosto che in termini di immediatezza ed estemporaneità. Con le dovute proporzioni, quindi, e senza stravolgere solide acquisizioni della ricerca sallustiana, si potrebbe dire che *paulatim*, dopo il più celebre *carptim* di *Catil.* 4, 2,⁶

Haec primo paulatim crescere, interdum vindicari; post, ubi contagio quasi pestilentia invasit, civitas inmutata, imperium ex iustissimo atque optumo crudele intolerandumque factum.

⁶ Sallustius, *De Catilinae coniuratione*, 4, 2: *Sed, a quo incepto studioque me ambitio mala detinuerat, eodem regressus statui res gestas populi Romani carptim, ut quaeque memoria*

scelto dallo storico per indicare la scrittura monografica, sia da intendersi come un altro avverbio storiograficamente significativo, peraltro appartenente alla medesima famiglia di avverbi di *carptim*, nel quadro della nota e riconosciuta predilezione di Sallustio per gli avverbi in *-im/-tim*, tradizionalmente interpretata come effetto dell'influenza esercitata da Sisenna, che ne faceva un uso cospicuo nelle sue *Historiae*.⁷ In quest'ottica, che, è bene ribadirlo, riguarda le sole occorrenze nel *De Catilinae coniuratione* e in particolare i due casi appena esaminati, *paulatim* diverrebbe nelle mani di Sallustio una sorta di 'spia' lessicale che segnala i momenti narrativi dedicati al racconto di un processo storico e delle sue fasi, che quasi sempre diviene il racconto di una crisi morale e sociale.

Sulla base di tali premesse, che avranno senz'altro agito da solido e fertile retroterra, Tacito si impone come l'autore che condivide con Seneca filosofo il primato delle occorrenze di *paulatim* per la prosa e tra gli storici è di gran lunga colui che più di tutti fa ricorso a tale avverbio, che compare tre volte nell'*Agricola*, una nel *Dialogus*, due nella *Germania*, tredici nelle *Historiae* e ben 25 negli *Annales*. In termini relativi, nelle *Historiae* si segnalano le 6 occorrenze del IV libro, mentre più omogenea è la distribuzione negli altri (2 nel I e nel III, 3 nel II, nessuna nei capitoli superstiti del V), laddove negli *Annales* risulta evidente una netta prevalenza nell'esade tiberiana (19 occorrenze in totale, di cui 15 equamente suddivise tra i libri I, III e IV, 2 sia nel II sia nel VI) rispetto ai libri XI-XVI (1 nel XII e 1 nel XV, 2 sia nel XIII sia nel XIV, nessuna nell'XI e nel XVI).

digna videbantur, perscribere, eo magis, quod mihi a spe, metu, partibus rei publicae animus liber erat.

⁷ G. Barabino, *Sisenna e gli avverbi in -im*, in *Tetraonyma*, Genova, Università degli Studi di Genova, 1966, pp. 33-60. Per una lucida e approfondita analisi della lingua e dello stile di Sisenna vd. A. Perutelli, *Prolegomeni a Sisenna*, Pisa, ETS, 2004. Nei frammenti dell'opera di Sisenna si riscontra la presenza di *paulatim* (frg. 34) insieme con altri avverbi della medesima tipologia (tra gli altri, *certatim*, *manipulatim*, *vicatim*, *festinatim*, *dubitatim*, *praefestinatim*, *vellicatim*, *saluatim*, cfr. H. Peter, *Historicorum Romanorum Fragmenta*, frgg. 28, 31, 47, 65, 75, 117, 127, Lipsiae, in aedibus Teubneri, 1883, pp. 180-181; 183; 187-188).

Nelle opere minori suscitano maggiore interesse⁸ e risultano più funzionali a seguire il percorso dell'uso tacitano di *paulatim* nell'accezione qui considerata le seguenti occorrenze:

Dialogus de oratoribus 29, 2: Quin etiam ipsi parentes non prohibati neque modestiae parvulos adsuefaciunt, sed lasciviae et dicacitati, per quae paulatim impudentia inrepat et sui alienique contemptus.

Agricola, 14, 1: redactaque paulatim in formam provinciae proxima pars Britanniae, addita insuper veteranorum colonia.

Agricola 21, 2: Inde etiam habitus nostri honor et frequens toga; paulatimque discessum ad delenimenta vitiorum, porticus et balinea et conviviorum elegantiam. Idque apud imperitos humanitas vocabatur, cum pars servitutis esset.

Germania 2, 3: ita nationis nomen, non gentis evaluisse paulatim, ut omnes primum a victore ob metum, mox etiam a se ipsis, invento nomine Germani vocarentur.

Nel caso di *Agr.* 14, 1 e di *Germ.* 2, 3 è da rilevare come, in sostanziale continuità con l'esempio sallustiano e in anticipo su alcune delle sue occorrenze nelle opere maggiori tacitiane, *paulatim* compaia in sezioni narrative 'archeologiche', nelle quali si ripercorre la storia di un popolo e di un territorio in forma sintetica e per epoche, per graduali processi storici, non secondo una successione puntuale e annalistica; va da sé che anche le peculiarità del genere letterario concorrono a determinare una simile scelta narrativa, portata quasi naturalmente più verso l'*excursus* di ampio respiro che verso un resoconto dettagliato e scandito annualmente. È importante, a maggior ragione, sottolineare come *paulatim*, a prescindere dalle caratteristiche di opere appartenenti a differenti generi letterari, conservi le medesime funzioni narrative. L'esempio di *Agr.* 21, 2, invece, assume particolare rilievo poiché *paulatim* conserva 'l'impronta sallustiana' e la partecipazione a un lessico che esprime una critica moralistica, che, però, non riguarda più l'Urbe, ma viene rovesciata e indirizzata ai Britanni conquistati, i

⁸ Le altre due occorrenze sono Tac. *Agr.* 37, 1 e *Germ.* 30, 1.

quali, nell'acquisire gradualmente gli usi, i costumi e tutti i simboli del benessere urbano credevano di condividere l'*humanitas* dei Romani, senza rendersi conto che, in realtà, si trattava solo di illusioni, di una manifestazione seduttiva e ingannevole dell'asservimento al potere romano, di una *pars servitutis*.⁹ A ben vedere, poi, sebbene in un contesto diverso per genere e ambientazione (si parla di Roma), ma ancora con un impianto moralistico molto simile a quello sallustiano, anche l'occorrenza del *Dialogus de oratoribus* – sulla quale si tornerà a breve per una analogia con un passo degli *Annales* – contribuisce efficacemente a segnalare un progressivo e strisciante degrado morale che si insinua nei giovani, a causa dell'irresponsabile condotta dei genitori, che ormai non educano più alla *probitas* e alla *modestia*, ma alla *dicacitas* e alla *lascivia*. Quanto appena detto, quindi, sembra dimostrare come già nelle opere minori si possa scorgere nell'uso di *paulatim* quel significato di lenta progressività di un processo, che sarà ripreso e sviluppato nelle *Historiae* e negli *Annales*.

Tra le occorrenze di *paulatim* nelle opere maggiori di Tacito, che esprimono quello svolgimento di un processo di più o meno ampia portata sul quale si sta concentrando la nostra attenzione, la più interessante, anche in considerazione del personaggio coinvolto, è senz'altro quella di *Annales* 1, 2, inserita in un contesto proemiale contraddistinto da un'esposizione a dir poco concentrata, che supera e sublima qualsiasi sintesi 'archeologica' e funge da introduzione proemiale alla materia trattata nell'opera in una forma al contempo secca ed efficace di cui Tacito è indiscusso maestro. Ed ecco, allora, che dopo aver riproposto la storia di Roma 'per epoche', dalle sue origini fino all'avvento di Augusto, con una paratassi asciutta e imponente, in cui le proposizioni sono quasi scolpite sulla pagina e scandiscono in poche battute gli eventi e le transizioni, con solenne chiarezza e incisività, e dopo aver esposto con la medesima tecnica narrativa l'argomento del-

⁹ Sulle parole di Tacito, dense anche di uno spietato e realistico cinismo da conquistatori, vd. R.M. Ogilvie-J. Richmond, *Cornelii Taciti de vita Agricolae*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1967; *Tacitus. Agricola*, edited by A.J. Woodman with C.S. Kraus, Cambridge, Cambridge University Press, 2014; *Tacito. Agricola*, Saggio introduttivo, nuova traduzione e note di S. Audano, Ariccia, Rusconi, 2017, *ad locum*.

l'opera, la sua collocazione rispetto alla tradizione del genere e – come da prassi – la dichiarazione di imparzialità, lo storico dà avvio alla descrizione del percorso di ascesa politica di Ottaviano Augusto, del progressivo e incontenibile accentramento del potere nelle sue mani. A seguire, in una delle pagine più note e studiate dell'opera di Tacito, ricchissima di spunti di riflessione sui quali, per ovvie ragioni, non è possibile soffermarsi in questa sede, agli occhi del lettore si presenta l'interpretazione tacitiana del passaggio più determinante e significativo dell'intera storia di Roma:¹⁰ deposto il *nomen* di triumviro e restaurata la *res publica*, all'inizio Augusto sceglie di presentarsi (*se ferens*) 'semplicemente' come console e di godere delle prerogative di tribuno *ad tuendam plebem*; quindi, dopo aver sedotto (*pellexit*¹¹) con vari strumenti l'intero corpo cittadino, cominciò lentamente ad innalzarsi (*insurgere paulatim*) per potenza e *auctoritas* al di sopra di tutto e di tutti, fino ad attrarre a sé le funzioni del senato, dei magistrati e delle leggi. Con una *lectio verborum* finalizzata a porre in evidenza l'azione del protagonista – Augusto – e al contempo a marcare il trasferimento

¹⁰ Tacitus, *Annales*, 1, 2, 1: *Postquam Bruto et Cassio caesis nulla iam publica arma, Pompeius apud Siciliam oppressus exutoque Lepido, interfecto Antonio ne Iulianis quidem partibus nisi Caesar dux reliquus, posito triumviri nomine consullem se ferens et ad tuendam plebem tribunicio iure contentum, ubi militem donis, populum annonam, cunctos dulcedine otii pellexit, insurgere paulatim, munia senatus magistratuum legum in se trahere, nullo adversante, cum ferocissimi per acies aut proscriptione cecidissent, ceteri nobilium, quanto quis servitio promptior, opibus et honoribus extollerentur ac novis ex rebus aucti tuta et praesentia quam vetera et periculosa mallent.* Per un commento dell'intero passo si veda l'eccellente *The Annals of Tacitus. Books 1-6*, edited with a commentary by F.R.D. Goodyear, Volume I: *Annals* 1.1-54, Cambridge, Cambridge University Press, 1972, *ad loc.*

¹¹ F. Santoro L'Hoir, *Tragedy, Rhetoric, and the Historiography of Tacitus' Annales*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006, p. 147, vede nella terminologia usata (*pellexit in se trahere*) l'allusione quasi a un magnetismo magico, a un inganno incantatore di Augusto. In realtà, nelle parole dello storico c'è indiscutibilmente l'idea dell'inganno, ma non quella dell'incanto magico e quasi soprannaturale, quanto piuttosto la seduzione dolosa di un uomo e la sua conseguente conquista di tutte le componenti della *res publica*. Così anche Z. Yavetz, *The Personality of Augustus: Reflections on Syme's Roman Revolution*, in K.A. Raaflaub-M. Toher, ed. by, *Between Republic and Empire: Interpretations on Augustus and his Principate*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1990, pp. 39-40. L'espressione *dulcedine otii pellexit*, inoltre, sembra alludere – e in *malam partem* – alla seduzione della sfera sessuale, ad un'azione subdola e blanda mirata a irretire la propria preda (cfr. *Th.L.L.* X.1.1 998, 35-37: Gloss. *pellicere: blandiendo decipere. pellexeris: persuaseris. pellicientes: meretricantes. pellectum: suasum. pellecti: inlecebrati vel seducti*).

del potere da una collettività a una persona, Tacito sviluppa una sequenza verbale con evidenti richiami interni e capace di delineare le tre diverse fasi del lento processo attuato dal creatore dell'impero: *se ferens – insurgere (= se extollere) – in se trahere*. La non casuale insistenza sul riflessivo *se* indirizza sensibilmente la prospettiva e la destinazione personale dell'azione augustea, accentuata, per differenza rispetto alle due forme verbali con le quali è in evidente nesso logico e sintattico, proprio dall'uso di *insurgere* con l'accezione di *se extollere*, insolito prima di Tacito e attestato solo negli *Annales* in questo caso e in 11, 16, 2.¹²

È chiaro che la rarità semantica del verbo rende particolarmente prezioso il nesso *insurgere paulatim*, al quale Tacito, anche grazie a questa eccezionalità, intende conferire un significato particolare all'interno di un capitolo degli *Annales* preminente ed essenziale nella più ampia rappresentazione storiografica del *cursus* politico di Augusto; una disamina condotta, come sempre accade in Tacito, in termini connotativi e secondo una logica narrativa che fa coincidere indissolubilmente l'esposizione, l'analisi e il giudizio dei fatti. Pertanto, all'interno dello spazio diegetico – ridotto, ma estremamente significativo – dedicato a smascherare Augusto e il 'grande inganno' del suo percorso costituzionale, che inizialmente si presenta come garanzia e tutela delle istituzioni repubblicane, poi lentamente si trasforma in un'assunzione di potere sempre più assoluto, personale e sganciato da ogni precedente consuetudine politica, anche grazie all'assenza di contendenti e soprattutto a una dirompente miscela di inerzia, adulazione e servilismo diffusa a tutti i livelli della società romana del tempo,¹³ *insurgere*

¹² Tacitus, *Annales*, 11, 16, 2: *Iamque apud proximos, iam longius clarescere, cum potentiam eius suspectantes qui factionibus floruerant discedunt ad conterminos populos ac testificantur adimi veterem Germaniae libertatem et Romanas opes insurgere*; per un commento al passo vd. *The Annals of Tacitus. Book 11*, edited with a commentary by S.J.V. Malloch, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, *ad locum*. Nel *Th.l.L.*, VII, 2064, 59-60, quelle tacitiane sono le uniche due occorrenze di *insurgere* col significato di *se extollere*, limitatamente alla *potentia* e all'*auctoritas*.

¹³ Nella sterminata bibliografia sul tema, si vedano almeno R. Syme, *La rivoluzione romana*, tr. it, nuova edizione a cura di G. Traina, Torino, Einaudi, 2014 (ed. or. *The Roman Revolution*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1939); B. Levick, *Augustus. Image and Sub-*

paulatim diviene il sintagma con il quale Tacito esprime il momento decisivo dello scatto in avanti – o in alto – operato da Augusto, il passaggio da un necessario e ostentato *understatement* di facciata delle prime fasi, a un progressivo assorbimento dell'*imperium* nelle sue principali declinazioni (politico, istituzionale e legislativo – *munia senatus magistratuum legum*); il tutto nell'indifferenza di chi avrebbe potuto o dovuto se non evitare, almeno arginare tale processo, ma si era astenuto per indolenza o per tutelare i propri interessi.¹⁴

Se quello appena considerato sembra essere l'esempio più rilevante, nel quadro del ragionamento sin qui elaborato può essere utile riportare altre occorrenze di *paulatim* che fanno riferimento all'evoluzione graduale di processi o fenomeni più limitati nel tempo, o anche solo a lente trasformazioni, al 'lento precipitare' di alcuni eventi o momenti storici delicati, o addirittura all'evoluzione di uno stato d'animo.

Historiae, 1, 89, 1: Sed vulgus et magnitudine nimia communium curarum expers populus sentire paulatim belli mala, conversa in militum usum omni pecunia, intentis alimentorum pretiis, quae motu Vindicis haud perinde plebem attriverant, securam tum urbe et provinciali bello, quod inter legiones Galliasque velut externum fuit.

2, 29, 2: Tum Alfenus Varus praefectus castrorum, deflagrante paulatim seditione, addit consilium, vetitis obire vigiliis centurionibus, omisso tubae sono, quo miles ad belli munia cietur.

stance, Londra-New York, Harlow, 2010; L. Canfora, *Augusto figlio di dio*, Roma-Bari, Laterza, 2015; A. Marcone, *Augusto*, Roma Salerno Editrice, 2015. Per il giudizio di Tacito su Augusto si rinvia almeno a E. Keitel, *Principate and civil war in the Annals of Tacitus*, «The American Journal of Philology» CV, 1984, pp. 306-325.

¹⁴ Nel caso specifico, la presenza e il significato di un avverbio come *paulatim*, tenuto conto anche della tecnica narrativa sintetica e 'per blocchi temporali' adoperata da Tacito nella parte proemiale dell'opera, sembra sconsigliare tentativi di individuare tappe o date precise alle quali lo storico farebbe riferimento in questi frangenti; più che indicare singoli momenti, infatti, Tacito sembra voler delineare un processo storico nelle sue fasi, oltre che un vizio di tutti gli imperatori – estendibile a tutti i detentori di un potere assoluto: seguire inizialmente un basso profilo, fingere di agire per il bene comune, prima di manifestare la propria vera natura e le proprie vere intenzioni politiche, tutt'altro che democratiche.

2, 87, 2: Onerabant multitudinem obvii ex urbe senatores equitesque, quidam metu, multi per adulationem, ceteri ac paulatim omnes ne aliis proficiscentibus ipsi remanerent.

3, 31, 1: Iam legiones in testudinem glomerabantur, et alii tela saxaque incutiebant, cum languescere paulatim Vitellianorum animi.

3, 58, 4: Ceterum ut omnia inconsulti impetus coepta initiis valida spatio languescunt, dilabi paulatim senatores equitesque, primo cunctanter et ubi ipse non aderat, mox contemptim et sine discrimine donec Vitellius pudore inriti conatus quae non dabantur remisit.

4, 7, 1: Paulatimque per altercationem ad continuas et infestas orationes provecti sunt, quaerente Helvidio quid ita Marcellus iudicium magistratum pavesceret: esse illi pecuniam et eloquentiam, quis multos anteiret, ni memoria flagitiorum urgeretur.

4, 16, 1: Subesse fraudem consilio et dispersas cohortis facilius opprimi, nec Brinnonem ducem eius belli, sed Civilem esse patuit, erumpentibus paulatim indiciis, quae Germani, laeta bello gens, non diu occultaverant.

4, 67, 2-68, 1: Sequanorum prospera acie belli impetus stetit. Resipiscere paulatim civitates fasque et foedera respicere, principibus Remis, qui per Gallias edixere ut missis legatis in commune consultarent, libertas an pax placeret. At Romae cuncta in deterius audita Mucianum angebant, ne quamquam egregii duces (iam enim Gallum Annium et Petilium Cerialem delegerat) summam belli parum tolerarent.

4, 83: Sed Ptolemaeus, ut sunt ingenia regum, pronus ad formidinem, ubi securitas rediit, voluptatum quam religionum adpetens negligere paulatim aliasque ad curas animum vertere.

Annales: 3, 66, 1: Paulatim dehinc ab indecoris ad infesta transgrediebantur.

4, 2, 2: Ut perfecta sunt castra, inreperere paulatim militaris animos adeundo, appellando; simul centuriones ac tribunos ipse deligere.

4, 41, 3: Igitur (*scil.* Seianus) paulatim negotia urbis, populi adkursus, multitudinem adfluentium increpat, extollens laudibus quietem et solitudinem quis abesse taedia et offensiones ac praecipua rerum maxime agitari.

13, 12, 1: Ceterum infracta paulatim potentia matris delapso Nerone in amorem libertae, cui vocabulum Acte fuit, simul adsumptis in conscientiam [M.] Othone et Claudio Senecione, adolescentulis decoris, quorum Otho familia consulari, Senecio liberto Caesaris patre genitus. Ignara matre, dein frustra obnitente, penitus inreperat per luxum et ambigua secreta...

14, 20, 4: Ceterum abolitos paulatim patrios mores funditus everti per accitam lasciviam, ut, quod usquam corrumpi et corrumpere queat, in urbe visatur, degeneretque studiis externis iuventus, gymnasia et otia et turpes amores exercendo, principe et senatu auctoribus, qui non modo licentiam vitii permiserint, sed vim adhibeant, [ut] proceres Romani specie orationum et carminum scaena polluantur.

15, 70, 1: Exim Annaei Lucani caedem imperat is profluente sanguine ubi friggere pedes manusque et paulatim ab extremis cedere spiritum fervido adhuc et compote mentis pectore intellegit, recordatus carmen a se compositum, quo vulneratum militem per eius modi mortis imaginem obisse tradiderat, versus ipsos rettulit, eaque illi suprema vox fuit.

Confermata la presenza degli elementi che accompagnano con una buona frequenza gli usi di *paulatim* (verbi incoativi in *-sco*, ablativi assoluti, infiniti storici), vale la pena di segnalare alcuni aspetti interessanti nei passi appena ricordati. Innanzitutto, nel primo esempio tratto dalle *Historiae* (1, 89, 1) merita di essere evidenziata l'abilità stilistica e retorica di Tacito, che grazie all'espressione *populus sentire paulatim*, in un intreccio di figure di suono che conservano la solennità della lingua arcaica depurandola di vacui e ridondanti manierismi, riesce a rendere con grande realismo emotivo la progressiva presa di coscienza della gravità di una situazione da parte della plebe e del popolo, la 'rivelazione' dei mali della guerra che si fanno sentire e creano sofferenza. Nel caso degli *Annales*, invece, 3, 66, 1 *Paulatim dehinc ab indecoris ad infesta transgrediebantur* diviene quasi occorrenza esemplare ed esplicativa del valore fasale di *paulatim* come avverbio che segna un trapasso, in questo caso, però, "di male in peggio", peraltro con uno schema sintattico (*ab... ad...*) che segna una evoluzione rispetto a quello sallustiano (*ex... facta/factum*). Per altri versi, degno di nota è 4, 2, 2 poiché consente di individuare relazioni linguistiche e lessicali con altre occorrenze di *paulatim*; nello specifi-

co, sia con 1, 2, 1 per la stretta analogia tra *inreperere paulatim* e *insurgere paulatim* di quel luogo, sia con *Dialogus* 29, 2 dove era già presente il medesimo nesso nella forma *paulatim inreperit*.¹⁵

Parallelamente alle dinamiche esegetiche fin qui seguite, che scaturiscono e si sviluppano nei confini del genere letterario di pertinenza con Sallustio che verisimilmente agisce da “archetipo” di Tacito, è molto probabile che nella definizione della “semantica storiografica” di *paulatim* come avverbio che concorre a significare il lento e graduale svolgimento di un processo storico abbia agito anche una componente poetica di matrice lucreziana. Infatti, come detto in apertura, *paulatim* è un avverbio molto caro all’autore del *De rerum natura*, plausibilmente per la sua particolare efficacia ad esprimere concetti-chiave nell’opera come quelli di crescita o movimento. Tra gli altri casi, *paulatim* compare nei versi conclusivi del quinto libro, uno dei passi più celebri dell’opera lucreziana, dal forte gusto ennio e arcaizzante sia per la compresenza dell’analogo avverbio *pedetemptim* sia per l’iterazione di *paulatim* stesso, che rafforza l’idea di fondo espressa dal poeta alla fine del libro, ossia la gradualità del progresso della civiltà umana, che si realizza nel tempo grazie alla pratica e all’esperienza.¹⁶ È nota, peraltro, l’influenza esercitata dalla chiosa del quinto

¹⁵ Si noti che il verbo *inreperere* è presente anche nel menzionato *Annales* 13, 12, 1 insieme con *paulatim*; sebbene in questo caso non vi sia alcun legame sintattico tra loro, si conferma, tuttavia, l’esistenza anche di una sorta di formularità o di vocabolario ‘situazionale’ dello storico che agisce anche nelle occorrenze dell’avverbio in esame. Va anche detto che il sintagma *inreperere paulatim* è presente già in Seneca (*dial.* 11, 8, 1: *Si quando te domum receperis, tunc erit tibi metuenda tristitia: nam quam diu numen tuum intueberis, nullum illa ad te inveniet accessum, omnia in te Caesar tenebit; cum ab illo discesseris, tunc velut occasione data insidiabitur solitudini tuae dolor et requiescenti animo tuo paulatim inreperet*), del quale non è da escludere un’influenza sul lessico tacitano, come accade anche in altri casi; si vedano a tal proposito i recenti C. Buongiovanni, *Tacito, Agr. 30.4: presenze senecane nel discorso di Calgaco*, in A. De Vivo-R. Perrelli, (a cura di), *Il miglior fabbro. Studi offerti a Giovanni Polara*, Amsterdam, Hackert, 2014, pp. 195-206; Id., *Tacito, hist. 4, 74: un’immagine senecana nel discorso di Petilio Ceriale*, in G. Polara, (a cura di), *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci. Studi in onore di Arturo De Vivo*, Napoli, Saturna Editrice, 2020, pp. 91-102.

¹⁶ Lucretius, *De rerum natura*, 5, 1448-1457: *Navigia atque agri culturas moenia leges/ arma vias vestis <et> cetera de genere horum./ praemia, delicias quoque vitae funditus omnis./ carmina picturas et daedala signa polita./ usus et impigrae simul experientia men-*

libro lucreziano su un altrettanto celebre luogo delle *Georgiche*, in cui Virgilio richiama, tanto nella scelta lessicale quanto nel concetto espresso, il modello lucreziano;¹⁷ una delle principali prove della tecnica allusiva virgiliana nel caso specifico è offerta proprio dalla comune presenza di *paulatim*, che sia in Lucrezio sia in Virgilio è semanticamente determinante per indicare la gradualità con la quale si realizza il processo storico, culturale ed ‘esistenziale’ descritto. Tuttavia, se la poesia didascalica e segnatamente quella lucreziana sembra rappresentare un potenziale termine di paragone dell’uso tacitano di *paulatim*, almeno dal punto di vista, si potrebbe dire, della “filosofia della Storia” e della successione graduale di epoche o della lenta acquisizione – insieme con la degenerazione – dei frutti del progresso, tornando all’esempio di *Annales* 1, 2, quello di *insurgere paulatim*, si scopre che l’originale *iunctura* dello storico è ispirata dalla poesia epica. In particolare, essa è usata da Valerio Flacco,¹⁸ il quale, tuttavia,

tis/ paulatim docuit pedetemptim progredientis./ Sic unumquicquid paulatim protrahit aetas/ in medium ratioque in luminis erigit oras./ Namque alid ex alio clarescere corde videbant./ artibus ad summum donec venire cacumen. Per l’esegesi dell’intero brano si rinvia a Lucretius. *De Rerum Natura. Book V*, edited with an introduction, translation and commentary by M.R. Gale, Oxford, Oxbow, 2009. Utili osservazioni anche in E. Romano, *Tempo della storia e tempo della scienza: innovazione e progresso in Lucrezio*, in M. Beretta – F. Citti, (a cura di), *Lucrezio. La natura e la scienza*, Firenze, L. Olschki, 2008, pp. 51-67 (in particolare 61-67). Sulla caratterizzazione enniana dell’intero passo si veda anche il recente J.S. Nethercut, *Ennius Noster: Lucretius and the Annales*, New York, Oxford University Press, 2021, soprattutto pp. 109-113. A. Schiesaro, *Pedetemptim progredientis* (*Lucr.* 5, 533), «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica» CXVII, 1989, p. 286, giustamente ricorda come l’idea lucreziana di un progresso che procede *paulatim* sia già nota e ampiamente diffusa da lungo tempo, in particolare in ambito filosofico, come attesta il frammento 5 D. K. di Democrito in cui si fa riferimento a un progresso umano che avviene ἐπι μικρόν; tale locuzione avverbiale greca, almeno nel lessico tecnico filosofico, è verisimilmente all’origine dell’uso in latino di *paulatim* o di altre forme semanticamente affini.

¹⁷ Vergilius, *Georgica*, 1, 129-135: *Ille malum virus serpentibus addidit atris./ praedarique lupos iussit pontumque moveri./ mellaque decussit foliis ignemque removit./ et passim rivis currentia vina repressit./ ut varias usus meditando extunderet artis/ paulatim, et sulcis frumenti quaereret herbam./ ut silicis venis abstrusum excuderet ignem.* Per un’interpretazione del brano e sull’influenza lucreziana in esso chiaramente riconoscibile, vd. almeno R.F. Thomas, *Virgil. Georgics. Volume 2, Books III-IV*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, *ad locum*; M.R. Gale, *Virgil’s Metamorphoses: Myth and Allusion in the Georgics*, in K. Volk, (ed. by), *Virgil’s Georgics*, Oxford Readings in Classical Studies, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 102-110.

¹⁸ Valerius Flaccus, *Argonautica*, 4, 273-275: *Ut deinde urgentes effudit nutibus iras/ ardoremque viri, paulatim insurgere fesso/ integer et summos manibus deducere caestus.* Vd.

realisticamente imitava *cum variatione* un verso dell'*Eneide* in cui *paulatim* compare nel medesimo contesto di *consurgere*¹⁹ in un'analogica scena di combattimento; peraltro, nella genesi del nesso *paulatim insurgere*, il modello virgiliano ha certamente influenzato Valerio Flacco nella collocazione metrica di *insurgere*, corrispondente a quella dal poeta augusteo.²⁰

In ultima analisi, la ripresa testuale da Valerio Flacco avrebbe un duplice significato: da un lato, rafforzerebbe la necessità di non separare le caratteristiche della lingua e dello stile di Tacito da quelle dell'età argentea e dei suoi principali esponenti;²¹ dall'altro, costituirebbe una conferma della possibilità di riconoscere in Tacito un "epic successor", secondo la definizione del recente volume di Timothy Joseph,²² che analizza in modo dettagliato e approfondito l'uso e il riuso tacitano di Virgilio e di Lucano nella descrizione delle guerre civili del 69 d.C., nel segno di una intertestualità che non è mero e sterile appiglio a una tradizione letteraria o vacuo sfoggio di *ars* ed erudizione, ma creazione di una continuità di idee e di pensiero, prima ancora che di parole. Il libro di Joseph è importante anche perché raccoglie e discute in modo sistematico i risultati di un filone di ricerca tacitano

F. Spaltenstein, *Commentaire des Argonautica de Valérius Flaccus (livres 3, 4, et 5)*, Brussels, Édition Latomus, 2004 e P. Murgatroyd, *A Commentary on Book 4 of Valerius Flaccus' Argonautica*, Leiden-Boston, Brill, 2009, *ad locum*; una lettura dell'intero passo anche in chiave 'filosofica' in T. Antoniadis, "Boxing as a Stoic Paradigm": *A Philosophical Reading of the Fight between Amycus and Pollux in Valerius Flaccus' Argonautica (4.199-343) with a View to Seneca's De ira*, «Illinois Classical Studies» XLII (1), 2017, pp. 163-181.

¹⁹ Vergilius, *Aeneis*, 7, 528-530: *Fluctus uti primo coepit cum albescere vento, / paulatim sese tollit mare et altius undas / erigit, inde imo consurgit ad aethera fundo. Qui paulatim va con tollit*, ma si noti che il 'crescendo' delle frasi parte da *albescere*, procede col *sese tollit*, si intensifica con *altius erigit* e giunge al culmine con *consurgit ad aethera*.

²⁰ Vergilius, *Aeneis*, 9, 33-34: *Hic subitam nigro glomerari pulvere nubem / prospiciunt Teucri ac tenebras insurgere campis*. L'azione paradigmatica di 9, 34 per la collocazione metrica di *insurgere* è confermata non solo dalle altre 4 occorrenze che si registrano in Valerio Flacco, ma anche in tutte le altre 6 da Ovidio (*Metamorfosi*) fino a Paolino da Nola e Draconzio, passando per Lucano e Silio Italico.

²¹ Un convinto fautore di questa tesi, con specifico riferimento proprio a Valerio Flacco e alla sua 'presenza' nelle opere di Tacito, era F. Arnaldi, che la ribadiva con grande acume e finezza nel suo *Tacito* (Napoli, Macchiaroli, 1973, pp. 108-110).

²² T.A. Joseph, *Tacitus the Epic Successor. Virgil, Lucan, and the Narrative of Civil War in the Histories*, Leiden-Boston, Brill, 2012.

sempre più vivace negli ultimi anni, soprattutto a proposito delle opere maggiori e del reimpiego funzionale di lessico e immagini prevalentemente desunti dall'*Eneide*. Occorre ricordare che la 'poeticità' della lingua di Tacito,²³ in senso epico e tragico, è un aspetto da lungo tempo noto agli interpreti dello storico, a partire almeno da Friedrich Leo, il quale nel 1896 affermava addirittura che Tacito «war ein Dichter, einer der wenigen grossen Dichter die das römische Volk besessen hat»;²⁴ senza dimenticare, poi, che l'affinità tra la lingua della storiografia e la poesia era chiara già agli antichi almeno a partire da Aristotele e ha un'efficace sintesi nella nota massima quintiliana *historia proxima poetis*.²⁵ A supporto di quanto appena detto e di una possibile incidenza anche delle tendenze poetiche contemporanee nelle scelte di Tacito si consideri che negli epici di età flavia si contano 24 occorrenze di *paulatim* (5 in Valerio Flacco, 8 in Stazio e 11 in Silio Italico); non poche, senza dubbio, ma, tutte insieme, solo due in più del solo Lucrezio. Non è da escludere, pertanto, che anche l'uso tacitiano di *paulatim* si inserisca in una *lignée* che più o meno direttamente risale fino a Lucrezio, non a caso il poeta che più lo predilige e se ne serve in passaggi concettualmente e narrativamente fondamentali, come nel caso del finale del quinto libro. Non è impossibile, peraltro, che già l'uso sallustiano di *paulatim* fosse da ricondurre non solo all'innegabi-

²³ Sulla lingua e lo stile di Tacito, anche per un inquadramento della principale bibliografia sul tema, si rinvia almeno a R. Syme, *Tacito*, tr. it., Brescia, Paideia, 1968, vol. 2, pp. 711ss.; F. Arnaldi, *Tacito* cit., pp. 101-120; J. Hellegouarc'h, *Le style de Tacite: bilan et perspectives*, Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt, 2.33.4, Berlin-New York, de Gruyter, 1991, pp. 2385-2453; S.P. Oakley, *Style and Language*, in A.J. Woodman, (ed. by), *The Cambridge Companion to Tacitus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 195-211.

²⁴ F. Leo, *Tacitus. Rede zur Feier des Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers und Königs am 27. Januar 1896 im Namen der Georg-Augusts-Universität*, Göttingen 1896, p. 13.

²⁵ Quintilianus, *Institutio oratoria*, 10, 31, 1: *Historia quoque alere oratorem quodam uberi iucundoque suco potest. Verum et ipsa sic est legenda ut sciamus plerasque eius virtutes oratori esse vitandas. Est enim proxima poetis, et quodam modo carmen solum est, et scribitur ad narrandum, non ad probandum, totumque opus non ad actum rei pugnamque praesentem sed ad memoriam posteritatis et ingenii famam componitur: ideoque et verbis remotioribus et liberioribus figuris narrandi taedium evitat.* Vd. A. Foucher, *Historia proxima poetis. L'influence de la poésie épique sur les historiens latins de Salluste à Ammien Marcellin*, Brussels, Collection Latomus 255, 2000.

le incidenza del modello storiografico di Sisenna, ma anche ad una contemporanea ispirazione poetica di ascendenza enniana,²⁶ rinverdità e mirabilmente ammodernata in tempi vicinissimi a Sallustio proprio da Lucrezio. La sapiente miscela di arcaismi e poetismi rappresentava, come è noto, uno dei principali tratti distintivi dello stile sallustiano,²⁷ ripreso – e per molti aspetti perfezionato – proprio dal suo principale emulo, Tacito, il quale seguiva e mirabilmente rielaborava l'insegnamento dell'*auctor* nella forma e nei contenuti.

Paulatim, quindi, diviene in Tacito un avverbio fasale non solo da un punto di vista grammaticale, ma anche, si potrebbe dire, storiografico, poiché con esso Tacito sembra voler esprimere proprio le fasi dei processi storici nella loro lenta e inesorabile evoluzione, o anche di più semplici mutamenti politici o istituzionali, il più delle volte letti in termini moralistici e degenerativi e per questo caratterizzati come crisi o quantomeno passaggi ad uno *status* peggiore da un punto di vista storico, sociale, politico e perfino emotivo. Come si è visto, la presenza costante di *paulatim* nell'accezione qui esaminata tanto nelle opere minori quanto in quelle maggiori, con una distribuzione equilibrata e proporzionale alle dimensioni e alle finalità di ogni singola opera, testimonia ancora una volta della propensione tacitiana all'introspezione storica di ampio respiro dei fattori determinanti di un'epoca, costantemente e sapientemente esercitata nel corso dell'intero suo *iter* letterario.

Abstract

The paper focuses on the presence and the meaning of the adverb *paulatim* in Tacitus, especially in narrative contexts in which the historian faces with political, historical and institutional transitions or transformations. Although Tacitus

²⁶ Le relazioni della lingua sallustiana con quella enniana erano state indagate da E. Skard, *Ennius und Sallustius. Eine sprachliche Untersuchung*, Oslo, Avhandlungen Norske Akademie 4, 1933.

²⁷ Sebbene sia dedicato ad un aspetto particolare, un'utilissima panoramica con aggiornamento dello *status quaestionis* e discussione della principale bibliografia sulla lingua di Sallustio in R. Oniga, *La composizione nominale in Sallustio*, «Lexis» V-VI, 1990, pp. 147-196. Sulla lingua di Sallustio vd. il classico E. Skard, *Sallust und seine Vorgänger. Eine sprachliche Untersuchung*, Oslo, Symbolae Osloenses Supplementum 15, 1956.

seems to follow a historiographical tradition in this use of *paulatim*, which probably dates back to Sallust, the influence of epic and didactic poetry is not to be excluded.

Claudio Buongiovanni
claudio.buongiovanni@unicampania.it

Chiara Cassiani

Utopia politica nei cantari “dell’India” di Giuliano Dati

I componimenti in ottave di Giuliano Dati (1445-1524), oggi conservati in pochi esemplari, ebbero un’ampia diffusione e numerose ristampe tra la fine del Quattrocento e l’inizio del Cinquecento, con ogni probabilità perché il facile ritmo della rima e le silografie, di cui i testi erano corredati, ne agevolavano la lettura da parte di un pubblico meno colto. In realtà, nel suo insieme, il nutrito *corpus* di cantari del canonico fiorentino risponde a un preciso e articolato disegno culturale di divulgazione, in volgare, di insegnamenti morali e di contenuti edificanti, che si avvaleva delle nascenti officine tipografiche, con le quali l’autore collaborò egli stesso come editore.

Il volume curato da Carlotta Mazzoncini pubblica il *Trattato del massimo Prete Ianni* e il *Secondo cantare dell’India* e nasce all’interno del progetto, promosso dall’associazione “Roma nel Rinascimento”, di pubblicazione delle edizioni commentate dei cantari di Giuliano Dati, accompagnate dalle stampe anastatiche dei rarissimi incunaboli, attribuiti per la maggior parte a tipografie operanti a Roma alla fine del XV secolo.¹ Nell’introduzione, Mazzoncini illustra la tipologia dei due can-

¹ Giuliano Dati, *Trattato del massimo Prete Ianni. Secondo cantare dell’India*, testo critico e commento di C. Mazzoncini, Roma, Roma nel Rinascimento, 2020. Precedentemente sono usciti *Del diluvio de Roma del MCCCCXCV a dì IIII de dicembre*, a cura di A. Esposito e P. Farenga, con un saggio di M. Gargano, Roma, Roma nel Rinascimento, 2011, e l’*Aedi-*

tari “dell’India” e le tematiche affrontate, mentre nelle ricche note di commento, discute le questioni filologiche – del primo cantare segnala due nuove edizioni, oltre alle quattro note – e si concentra sull’abile utilizzo delle fonti, antiche e moderne, classiche e cristiane, apportando non poche integrazioni rispetto alle interpretazioni precedenti.²

Ciò che emerge dalla lettura del *Trattato del massimo Prete Ianni* e del *Secondo cantare dell’India*, e che forse varrebbe la pena mettere ulteriormente in luce, è quanto il progetto letterario ed educativo del canonico lateranense possieda al suo interno la forza propulsiva dell’utopia politica, di valenza ecclesiale ed escatologica, connessa all’idea di una *plenitudo temporum* di tradizione classica e cristiana. Il mito dell’età dell’oro, riferito all’epoca di Cristo, ma con chiara allusione al presente, fu rilanciato proprio a Roma alla fine del Quattrocento da Egidio da Viterbo, il quale, rivolgendosi a Marsilio Ficino scriveva: «Son questi, o mio Marsilio, i regni di Saturno, questa l’età dell’oro tante volte evocata dal canto della Sibilla e dei poeti».³ Mentre nel suo celebre discorso *De aurea etate* (1507), rivolto a Emanuele I Portogallo in occasione delle conquiste coloniali, Egidio legava chiaramente il tema dell’età dell’oro al destino di grandezza riservato all’Urbe e all’espansione politico-coloniale verso nuovi mondi. Il cardinale agostiniano, figura di grande rilievo nella corte pontificia, influenzò notevolmente l’oratoria sacra e la produzione di letterati e artisti di primo Cinquecento, nonostante i suoi trattati latini e le sue orazioni siano rimasti tutti in forma manoscritta, non avendoli egli destinati alla stampa.⁴ Negli stessi anni, a Roma, Giuliano Dati intuiva la necessità di

ficatio Romae, a cura di F. Luciola, Roma, Roma nel Rinascimento, 2012, mentre altre edizioni sono in programmazione.

² Sul genere letterario dei cantari “dell’India”, il rapporto tra parole e immagini nei testi, e il pubblico di lettori cinquecenteschi, si veda anche C. Mazzoncini, *‘Mirabilia’ e narrazioni teratologiche: Giuliano Dati nella cultura romana del primo Cinquecento*, in *I romani e l’altrove. Viaggi e paesi reali e immaginari nel Rinascimento*, a cura di F. Niutta, Roma, Roma nel Rinascimento, 2020, pp. 143-159.

³ «Hec sunt, mi Marsili, *Saturna regna*, hec toties a Sybilla et vatibus etas aurea decantata»; Egidio da Viterbo, *Lettere Familiari*, I, a cura di A. M. Voci Roth, Roma, Istitutum Historicum Augustinianum, 1990, p. 104 (l’epistola è datata ca. 1499).

⁴ Sulla personalità di Egidio e i riflessi del suo pensiero nella cultura romana, si vedano gli

utilizzare il nuovo mezzo tipografico per diffondere testi in volgare, definiti da lui stesso «rime inepte»,⁵ sebbene fossero dense di significati, e in questo modo traduceva i contenuti dell’umanesimo romano in una forma più semplice e immediata, corredando i testi di immagini e indirizzandoli ai fedeli allo scopo non soltanto di istruirli, ma soprattutto di indurli a interpretare le vicende del tempo in una chiave spirituale. In questo senso ho definito i cantari di Dati “rime predicabili”,⁶ dalle quali è però inscindibile un intento politico, connesso alla secolarizzazione del papato negli anni di Alessandro VI. Al loro interno si può ravvisare un’operazione consapevole, sia quando seguono con finalità cronachistiche le vicende della città pontificia sia quando interpretano la tensione profetica del tempo. Dati si definiva «doctore fiorentino» in teologia e «penitentiere in Laterano», sottolineando proprio i due aspetti che connotavano la sua produzione: da una parte la fiorentinità, con cui alludeva all’alterità della sua poesia rispetto a quella degli umanisti, dall’altra la compresenza nel suo *corpus* di cantari di tensioni spirituali interne all’ambiente culturale romano di fine Quattrocento. Infatti, nella loro diversità e originalità, i cantari di Dati assorbono molto bene e traducono in volgare alcune specifiche tendenze culturali di quegli anni cruciali per le vicende della Chiesa e per la crisi dei modelli umanistici.

La pluralità di Roma e la sua “sovraregionalità” rispetto alle altre corti sono chiaramente espresse nei componimenti di Dati dedicati alla scoperta colombiana e a quelle che furono ritenute isole dell’India: il più noto è la *Lettera delle isole nuovamente trovate* (Roma, Eucario Silber, 1493), ampio riadattamento dell’epistola inviata da Cristoforo Colombo a Gabriele Sánchez, che annunciava le scoperte delle nuove terre, stampata a Roma nel 1493, nella traduzione latina di Aliander de Cosco. Il volgarizzamento della lettera, curato da Dati, era promosso

studi di G. Savarese, *Un frate neoplatonico e il Rinascimento a Roma. Studi su Egidio da Viterbo*, a cura di C. Cassiani, Roma, Roma nel Rinascimento, 2012.

⁵ Dati, *Trattato del massimo Prete Ianni. Secondo cantare dell’India...* cit., LIX, p. 120.

⁶ C. Cassiani, *Le rime predicabili di Giuliano Dati*, in Ead., *Roma tra fabula e historia. Parole e immagini alla vigilia della Riforma*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2008, pp. 35-73.

dal curiale Giovanni Filippo de Lignamine, “domestico familiare del re di Spagna” ed editore che per primo aveva individuato nel pubblico di indotti i destinatari privilegiati dell’editoria in volgare nell’Urbe.⁷ Al progetto di diffusione della notizia della scoperta colombiana Dati partecipò rilanciando il mito dell’età dell’oro, insieme a temi e allegorie fantastiche appartenenti alla tradizione popolare. Questi aspetti sono ancora più evidenti nei due cantari “dell’India”, dedicati ad argomenti affini alla lettera di Colombo: il *Trattato del massimo Prete Ianni* (1494-1496), o *Primo cantare dell’India*, e il *Secondo cantare dell’India* (1494-95), che costituiscono un dittico compatto e risalgono alle stesse tipografie romane, a conferma della progettualità culturale che li sottende.⁸ Le operette, come spiega la curatrice, sono trasposizioni in ottava rima di fonti in prosa che l’autore menziona nel testo, quali la *Cronica de tuto el monde vulgare*, volgarizzamento del *Supplementum chronicarum* di Giacomo Filippo Foresti, che rielabora al suo interno testi di Agostino, Valerio Massimo, Plinio, Solino, però il modello principale è certamente il *Guerrin meschino* di Andrea da Barberino.⁹ Il riuso delle fonti è riconoscibile da dichiarazioni esplicite, da riprese quasi letterali o da allusioni indirette, ma Dati rimane distante dalle strategie umanistiche di *imitatio*, che dissimulano i modelli o li ricontestualizzano volontariamente in un ambito diverso, mentre sembra interessato ad avvalersi delle fonti per conferire autorevolezza al suo discorso e generare meraviglia nel lettore.

Pertanto i riferimenti agli *auctores* presenti nei cantari vanno considerati alla stregua di un macrotesto da cui Dati attinge per costruire un immaginario simbolico utile nel presente, secondo la direttrice del

⁷ Cfr. P. Farenga, «*Indoctis viris... mulierculis quoque ipsis*». *Cultura in volgare nella stampa romana?*, in *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento. Aspetti e problemi*, Atti del Seminario (Roma, 1-2 giugno 1979), Città del Vaticano, Scuola Vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica, 1980, pp. 403-416; P. Farenga-G. Curcio, *Dati, Giuliano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1987, pp. 31-35.

⁸ Il primo fu stampato dagli editori Besicken e Mayr o Freitag, il secondo da Besicken e Mayr.

⁹ Cfr. C. Mazzoncini, *I cantari “dell’India”*, in Dati, *Trattato del massimo Prete Ianni. Secondo cantare dell’India...* cit., pp. 5-15 (p. 7).

fantastico medioevale, in cui primeggia l'affascinante figura del Prete Gianni. Rispetto ad altri cantari di Dati, nei due "dell'India" la finzione letteraria sembra prevalere sull'urgenza della cronaca, tuttavia non viene meno l'intento devozionale e neppure l'aderenza con l'attualità politica. In questo modo Dati si fa testimone di una stagione storica scossa da una profonda crisi spirituale e attraversata da annunci profetici e da pronostici della *plenitudo temporis* che sottendono l'urgenza di una *reformatio* dell'edificio ecclesiastico; un periodo in cui un diffuso richiamo ai valori evangelici e alle pratiche originarie della fede contraddistingue le confraternite religiose, come la Compagnia del Gonfalone, nella quale lo stesso Dati ebbe un ruolo significativo, fino ad accostarsi a quella del Divino Amore.¹⁰

Questi elementi traspaiono in filigrana nei cantari di Dati, che andrebbero indagati parallelamente alla diffusa produzione e circolazione di scritture devote che alimentavano la pietà dei singoli e dei gruppi di fedeli, tenendo conto anche dell'influenza esercitata sul canonico dalla predicazione a Firenze di Savonarola e dalle istanze rigoriste del frate, senza mettere in discussione la celebrazione del pontificato di Alessandro VI.

In tal senso la figura del Prete Gianni, sovrano spirituale e temporale di tutto l'Oriente cristiano, che governa un regno vastissimo, popolato da esseri favolosi, racchiude in sé l'aspirazione alla pace e alla giustizia che caratterizzano l'utopia di una nuova età dell'oro. Nel *Trattato* a lui dedicato, un'immagine silografica di forte valore allegorico accompagna i versi e chiarisce le intenzioni dell'autore.¹¹ L'illustrazione ritrae il sovrano orientale assiso in trono in atto di benedire con in capo il triregno, simbolo del suo potere spirituale e temporale, e nella mano sinistra la Sacra Scrittura; intorno a lui siedono i dodici

¹⁰ Per la Compagnia del Gonfalone Dati redasse il testo della *Passione al Colosseo*, stampato a Roma da Besicken e Fritag nel 1496; cfr. R. Alhaique Pettinelli, *La Compagnia del Gonfalone e la Passione al Colosseo*, in Ead., «*Bonorum atque eruditorum cohors*». *Cultura letteraria e pietas nella Roma umanistico-rinascimentale*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2011, pp. 31-55.

¹¹ Contiene spunti preziosi sui particolari iconografici L. Olschki, *I "Cantari dell'India" di Giuliano Dati*, «La Bibliofilia» XL, 1938, pp. 289-316.

consiglieri in abito cardinalizio e alle sue spalle si trova l'albero della vite con al centro il crocifisso. Al trono si accede mediante sette gradini, ciascuno simboleggiato da un materiale diverso, sui quali è ripetuta sette volte l'ingiunzione a fuggire i vizi capitali. Mentre le ottave XI-XX descrivono il sontuoso palazzo del sovrano orientale, ornato d'oro e di pietre preziose, rinviando continuamente all'immagine, con cui cooperano e si integrano. Allo schema settenario dei vizi corrispondono le virtù poiché l'intento dell'autore (e dell'editore) è quello di imprimere con evidenza i principi morali nella memoria dei lettori, rendendoli immediatamente figurabili. Emerge chiaramente quanto l'allegoria del Prete Gianni simboleggi un mito i cui attributi hanno forti connessioni col presente e lo rendono in un certo senso speculare a quello del sovrano pontefice, sul quale l'umanesimo curiale aveva costruito l'immagine di Roma imperiale.

L'idea stessa della centralità universale della città pontificia spiega le implicazioni profetiche connesse alla colonizzazione di nuove terre, come compimento dell'imminente età dell'oro affidata al principato ecclesiastico.¹² Pertanto il favoloso regno del Prete Gianni, descritto come oasi della cristianità oltre le terre islamiche, con il suo corredo di ricchezze meravigliose, finisce con l'assumere le sembianze della realtà contemporanea:

XVIII Nella qual sala in su la sedia posa
 el venerando vecchio prete Ianni,
 e la udientia sua è graziosa,
 et come gran pastore veste suo panni:
 sopra la testa sua maravigliosa
 la mitera papal tien senz'affanni,
 et ha di sopra iscripto e sette doni
 dello Spirito Santo et più sermoni.¹³

¹² Appare significativo che nel *Libellus ad Leonem Decimum Pontificem Maximum* di Tommaso Giustiniani e Vincenzo Quirini il Prete Gianni venga nominato per descrivere le popolazioni appartenenti alla chiesa cristiana copta, cfr. R. Alhaique Pettinelli, *Letterati e riforma cattolica nella Roma del quinto concilio lateranense*, in Ead., «*Bonorum atque eruditorum cohors*». *Cultura letteraria e pietas...* cit., p. 66.

¹³ Dati, *Trattato del massimo Prete Ianni. Secondo cantare dell'India...* cit., p. 61.

Il mito dell’imperatore-pontefice, che per tutto il Medioevo aveva rappresentato l’utopia politica del sovrano giusto e magnanimo, viene riletto e interpretato da Dati con intenti morali e religiosi, offrendo al lettore la prospettiva di una rinnovata età dell’oro. Anche il tema del fantastico medioevale che caratterizza soprattutto il *Secondo cantare dell’India*, con la descrizione di esseri favolosi e figure mostruose che popolano le nuove terre, contribuisce a nutrire di verità cristiana la poesia in volgare di Dati e a fissare nella memoria dei lettori i principi morali, allo scopo di fornire un’interpretazione spirituale della storia contemporanea. Per suscitare curiosità e sgomento Dati fa riferimento a fonti antiche e medievali, che Mazzoncini arricchisce mettendole a confronto con altri *auctores*, classici e moderni, e mostrando anche come il Medioevo fantastico, riattualizzato nei cantari sul Nuovo Mondo, riviva nella tradizione cavalleresca più alta, a partire da Boiardo, Pulci e naturalmente Ariosto.¹⁴ L’amplissima diffusione degli incunaboli di Dati, che si muovevano sempre sul doppio registro della storia e della finzione poetica, dovette costituire una mediazione importante per incrementare le fantasie letterarie dell’autore dell’*Orlando furioso* e favorire l’ingresso della narrazione storica nel poema, perché i cantari rielaboravano leggende, temi, miti e, grazie a una tipologia culturale e una forma metrica profondamente radicate nell’immaginario collettivo, li riproponevano alla stregua della realtà contemporanea, rendendoli attuali e veritieri.

Abstract

The article offers a critical reflection on “Cantari” of Giuliano Dati, *Trattato del massimo Prete Ianni* e il *Secondo cantare dell’India*, recently published by Carlotta Mazzoncini (Rome 2020). In them the literary purpose are inseparable

¹⁴ Cfr. Mazzoncini, *I cantari “dell’India”...* cit., pp. 13-14. Sul ruolo che dovettero rivestire i versi di Dati negli anni di composizione del *Furioso*, quando l’immaginario ariostesco si nutriva delle istanze morali e le tensioni spirituali dell’epoca, rinvio a C. Cassiani, *I mostri nel Furioso del 1516: valenze simboliche e narrative*, in *Il Furioso del 1516 tra rottura e continuità*, a cura di A. Villa, Toulouse, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2018, pp. 137-155 (pp. 143-147).

from a religious and political intent, connected to the secularization of the papacy during the age of Alexander VI. In fact, the figure of the priest Gianni, spiritual and temporal sovereign of the whole Christian East, who ruled over a vast kingdom, has precise connections with the present. His image contains the aspiration for peace and justice that characterize the utopia of a new golden age entrusted to the emperor pontiff

Chiara Cassiani
chiara.cassiani@unical.it

Daniele Di Rienzo

Ennodio ed Eugenete:
storia del *carm.* 1, 2 = 213 Vogel e di 10 lettere

I nove libri della corrispondenza di Ennodio ci introducono in un complesso sistema di rapporti tra le *élites* culturali e i potentati dell'Italia ostrogota, e mostrano la figura di un giovane uomo che, fidando esclusivamente sulla propria capacità di intessere relazioni anche a distanza attraverso un instancabile esercizio di scrittura epistolare, continua a coltivare la speranza di un'ascesa – lui che proveniva da famiglia poco agiata, e che aveva riposto negli *studia litterarum* ogni prospettiva di riscatto – ed è fiducioso nella possibilità di tener vivo, attraverso un *sermo vicarius*, un rapporto che non sempre si concretizzava in incontri reali, ma che gli dava la certezza di essere costantemente presente sullo scrittoio dei personaggi più in vista del tempo.¹

¹ In generale su Ennodio, cfr. S.A.H. Kennell, *Magnus Felix Ennodius. A Gentleman of the Church*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000. Il testo delle lettere tratte dai libri I-IV è quello stabilito in *Ennode de Pavie, Lettres*, Tome I, Livres I et II, texte établi, traduit et commenté par S. Gioanni, Les Belles Lettres, Paris, 2006 e *Ennode de Pavie, Lettres*, Tome II, Livres III et IV, texte établi, traduit et commenté par S. Gioanni, Les Belles Lettres, Paris, 2010. Tutte le altre citazioni ennodiane sono tratte dall'edizione Vogel (*Magni Felicis Ennodi Opera*, recensuit F. Vogel, Berolini apud Weidmannos, 1885 [MGH, AA, 7]). Per un'introduzione a Ennodio epistolografo, sono imprescindibili S.A.H. Kennell, *Ennodius the Epistolographer*, in *Atti della Seconda Giornata Ennodiana*, a cura di E. D'Angelo, Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, 22, Giannini, Napoli, 2003, pp. 109-126; *Ennode de Pavie, Lettres*, Tome I, Livres I et II... cit., pp. VIII-CLXXXI; *Bildung und Briefe im 6. Jahrhundert. Studien zum Mailänder Diakon Magnus Felix Ennodius*, von B-J. Schröder, Millennium-

Ennodio cercò sempre, attraverso una scrittura che della ricerca formale fece un elemento di distinzione, se non una vera e propria firma, di accorciare la distanza che segnava la sproporzione tra il suo *status* sociale e l'assoluta preminenza di alcuni dei suoi protettori, che provenivano dalle file dell'aristocrazia gallica e romana, oltre che dal mondo ecclesiale.² Tra i destinatari più ragguardevoli, infatti, si annoverano i papi Simmaco e Ormisda, re Teoderico, oltre ai famosi patrizi Simmaco, Fausto e Liberio.

Nell'ambito di una rete composta da diverse decine di corrispondenti, un interessante percorso di lettura è quello che lega il diacono Ennodio, all'epoca poco più che trentenne, a un rappresentante dell'aristocrazia romana, Eugenete. Le fonti in nostro possesso – Ennodio e alcune *Variae* di Cassiodoro³ – ci informano sul fatto che questo importante personaggio ricoprì ruoli di primo piano a Roma, ed era quasi sicuramente fratello di un altro celebre interlocutore di Ennodio, Olibrio, a cui sono indirizzate diverse lettere e un complesso carme.⁴ Il *dossier* di missive che riguarda il rapporto tra Ennodio ed Eugenete copre il quinquennio 503-508; del 506 è poi un carme in distici elegiaci, alquanto altisonante e astruso, scritto da Ennodio, ma inviato ad Eugenete a nome del *magister* Deuterio. Di seguito, una veloce ricostruzione delle fasi di questo rapporto attraverso la presentazione dei testi, di cui si fornisce una prima traduzione in italiano.

Studien, 15, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2007. Sul complesso intreccio di relazioni riflesse nell'epistolario, cfr. G. Polara, *Ennodio fra chiesa, politica e letteratura*, in *Atti della terza giornata ennodiana* (Pavia, 10-11 novembre 2004), a cura di F. Gasti, Pisa, Edizioni ETS, 2006, pp. 19-41.

² Su questo argomento cfr. M. Cristini, *Il patronato letterario nell'Italia ostrogota*, «Klio», 101 (1), 2019, pp. 276-322 e G. Marconi, *Ennodio e la nobiltà gallo-romana nell'Italia ostrogota*, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Testi, Studi, Strumenti, 27), Spoleto, 2013.

³ Cfr. *The Prosopography of the Later Roman Empire*, by J.R. Martindale, II, A.D. 395-527, London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney, Cambridge University Press, 1980, pp. 414-416.

⁴ Si tratta di *epist.* 1, 9; 1, 25; 2, 4; 2, 9; 2, 13 Gioanni = 13; 32; 37; 42; 48 Vogel e *carm.* 1, 8 = 27 Vogel. Sulla figura di Olibrio cfr. *The Prosopography of the Later Roman Empire...* cit., pp. 795 s. (*Olybrius* 5) e G. Vandone, *Appunti su una poetica tardoantica: Ennodio, carm. 1, 7-8 = 26-27V. Introduzione, Traduzione e Commento*, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia, 110, Pisa, Edizioni ETS, 2004, pp. 103 s.

Anno 503

La prima lettera in cui Eugenete figura come destinatario è un biglietto in cui Ennodio manifesta, secondo una topica molto ben attestata nella sua produzione epistolare, il desiderio di una maggiore frequenza nello scambio; è indirizzata congiuntamente al fratello Olibrio:

epist. 1, 25 Giovanni = 32 Vogel

ENNODIVS OLYBRIO ET EVGENETI. (1) Desiderio paginarumstrarum facta est mihi prodiga frons pudoris, et dum tabella promittit promulgata responsum, intra verecundum penetrare annosam continere nescit infantiam. Deberem quidem sanguini et proposito silentii venustatem, postquam spei meae fructum prima negavere colloquia. Sed nescio utrum male pertinax iudicetur intentio, quae sine alterius dispendiis sollicitate per amorem experientiae pericla multiplicat. (2) Valet ergo, mi domini, et ad scriptionis mecum remeate concordiam, ne contra evangelii faciatis monita, si et inopportunitati denegetis quod iuste forsitan inpetrasset affectio.⁵

La mancanza (*desiderium*) di risposte spinge Ennodio a scrivere un biglietto in cui fa un cenno alla propria condizione di diacono (l'ordinazione aveva avuto luogo l'anno precedente): alla propria condizione si addice il *silentium*, che dovrebbe essere conservato in un sacrario di *verecundia*, e non certo la loquacità. Tuttavia, la ricerca della *concordia* epistolare, che prevede una regolarità negli scambi, giustifica il tentativo di sollecitare una reazione: come prescrive anche la regola evangelica, l'insistenza otterrà al postulante ciò che il sentimento di amicizia potrebbe voler negare.⁶

⁵ ENNODIO A OLIBRIO ED EUGENETE. (1) Per mancanza di lettere da parte vostra il mio volto ha smarrito il pudore, e mentre l'invio di un biglietto mi promette una risposta, non riesce a rinserrare l'inveterata incapacità di parlare in un santuario di verecondia. Certo, al mio sangue e al mio ufficio dovrei imporre la bellezza del silenzio, dopo che i primi colloqui negarono i loro frutti alla mia speranza. Ma non so se possa essere giudicata come pervicace ostinazione l'intenzione che, senza provocare danni ad altri, con sollecitudine moltiplica i pericoli attraverso la brama di un tentativo. (2) Vi auguro buona salute, miei cari Signori, e vi prego di tornare con me alla concordia epistolare, per non andar contro gli ammonimenti del Vangelo, se negherete alla sfrontatezza ciò che forse a giusta ragione avrebbe ottenuto l'affetto.

⁶ Il riferimento, già esplicitato in *Ennode de Pavie, Lettres*, Tome I, Livres I et II... cit., p. 150, è Vulg. Lc 11, 8-9 *dico vobis et si non dabit illi surgens eo quod amicus eius sit prop-*

Anno 504

La corrispondenza con Olibrio si ferma all'anno 503; una lunga lettera dell'anno successivo, destinata a Eugenete, lascia intendere che il fratello maggiore fosse morto da poco. Ennodio prova a offrire *l'officium consolantis* al suo corrispondente:

epist. 3, 2 Gioanni = 67 Vogel

EVGENETI ENNODIVS. (1) Quamvis commercia litterarum magis sint laetitia quam maeroris nec secretum pectoris aut amicitiae diligentiam bene in lucem digerat clauda recenti confusione elocutio, videro tamen utrum dispendium caritati inferat sermo rarior, monstrat tamen si nullus prorogetur infantiam. Testem divinitas gratiae linguae dedit officium. (2) Sed dicas, mi domine, haec aliena esse ab eo quem noverim maximis doloribus occupatum, pressum pectus angoribus ad amoris verba non erigi nec quidquam delenificum lamenta sentire. Res quae mentem premit repudiat quod oblectat auditum. «Qui maior animae fuit portio frater in superis, hanc transtulit ad sepulchra». Quid exigendum ab illo sit, cuius divinum salutis busta clausurunt? In summis adflictionibus queri non posse vocem gemitibus subiugatam. Lacrimarum tempore dictatur inopportuna narratio. (3) Respondebo, quod par quoque meum pectus acerbi casus maeror intraverit; nec dividi me posse ab eius tristitia, quem mihi pro voluntatum similitudine nonnunquam laeta iunxerunt. Ostendo tamen saepe gravioris mali in luctibus indicem fuisse sermonem et intercepta taciturnitatis remedia proditore conloquio. (4) Dicam: qui lamentationi suae paginas denegat, in una aetate vult perire quod deflet. Non meretur recordatio fratris et docti, ut nobiscum quid de ipso senserimus occumbat. Feriato ore in planctibus parcus est animus. Amati commemoratio, quae mandatur tabellis, viscera carorum aculeis violenter inrumpit. Nunquam patitur obitum veteriscere relatio funeris digesta per litteras. (5) Hoc studio magnitudinem tuam flens consolator appello, ut vicarii sermonis beneficio et promissus sub invocatione dei inter nos nutriatur affectus et persona facundiae, quae meritis suis occasum non patitur, nostra quoque confabulatione reviviscat.⁷

ter improbitatem tamen eius surget et dabit illi quotquot habet necessarios/ et ego dico vobis petite et dabitur vobis quaerite et invenietis pulsate et aperietur vobis. Al passo di Luca si affiancano poi Mt 7,7s. e l'ipotesi di 1er 29, 12s. *et invocabit me et ibitis et orabitur me et exaudiam vos/ quaeritis me et invenietis cum quaesieritis me in toto corde vestro.* La sproporzione tra il richiedente e i destinatari delle sue missive porta spesso Ennodio a identificare questi ultimi con figure assurte a un rango divino. Sul tema dell'*inprudencia-inportunitas* nelle sue lettere, cfr. *Bildung und Briefe im 6. Jahrhundert. Studien zum Mailänder Diakon Magnus Felix Ennodius...* cit., pp. 224-226.

⁷ ENNODIO A EUGENETE. (1) Sebbene lo scambio epistolare si accordi più alla letizia

Olibrio, personaggio di alto profilo culturale per le sue eccezionali doti retoriche, era stato senatore e prefetto al Pretorio nel 503. Come nota Giovanni a proposito di questa epistola, «il s'agit moins d'une lettre de consolation que d'une lettre de déploration car on ne retrouve ici aucun argument traditionnel de la *consolatio* chrétienne». ⁸ L'epistola, in effetti, presenta nell'esordio una riflessione alquanto singolare: lo scambio epistolare è latore di letizia, non di dolore, eppure solo la continua scrittura, benché tentennante a causa della recente notizia, può aiutare a mettere ordine nella messe dei pensieri: un eccesso di loquacità può a volte risultare inopportuno, ma Ennodio ribadisce che in un momento di grave lutto è un suo preciso dovere amicale utilizzare le sue risorse retoriche per offrire una parola di conforto. Il secondo paragrafo propone il tema della *Klage*: Ennodio immagina che lo stesso Eugenete insorga, dicendo che il dolore non ascolta parole di conforto, e poi prorompa in un discorso diretto che, anche nella scelta del-

che al dolore, e il mio stile, reso zoppicante dal recente turbamento, non riesca a mettere ordinatamente in luce i più riposti pensieri del mio cuore o il mio zelo amicale, vedrò tuttavia un'altra volta se un dialogo meno frequente procuri un danno all'affetto, mentre lo rende evidente se non vi sia almeno una parola a spezzare il silenzio. Dio ha concesso il servizio della lingua come testimone dell'affetto. (2) Ma tu dirai, mio signore, che questi discorsi sono estranei a chi – ne ho avuto notizia – è preda dei più grandi dolori, e che un cuore schiacciato dall'afflizione non si solleva verso le parole d'amore, e i lamenti non prestano ascolto a una carezzevole consolazione. L'angoscia che soffoca lo spirito respinge ciò che alletta l'udito. «Lui, che fu gran parte dell'anima mia, il fratello nei cieli, se l'è portata nel sepolcro!». Cosa posso mai volere da te? Il sepolcro ha rinchiuso metà della tua vita. Al culmine dell'abbattimento è impossibile che una voce soggiogata ai gemiti lanci accuse. Nel tempo delle lacrime non è opportuno dettare un discorso. (3) Risponderò che anche nel mio cuore, allo stesso modo, è entrata la tristezza per il doloroso evento; e io non posso separarmi dal senso di sconforto di una persona a cui, talvolta, sono stato legato in lieti eventi dalla consonanza degli intenti. Ribadisco tuttavia che spesso, nei dolori del lutto, lo scambio epistolare è segno di un dolore opprimente, e che i rimedi del silenzio sono interrotti da un colloquio rivelatore. (4) Lo dirò: chi nega le pagine al suo lamento vuol veder perire in un sol tempo il motivo del suo pianto. Il ricordo di un fratello e di un dotto non merita che con noi sparisca ciò che di lui abbiamo pensato. Se la bocca è a riposo, l'animo si contiene nei lamenti. Il ricordo di chi si è amato, affidato alle pagine, furiosamente si abbatte con gli aculei sulle viscere dei cari. Il racconto della morte, descritto nelle lettere, impedisce che il ricordo del defunto invecchi. (5) Con questo ardore io, consolatore in lacrime, mi appello alla tua grandezza, affinché grazie al servizio di un colloquio vicario e sotto l'invocazione di Dio si continui a nutrire tra di noi l'affetto promesso, e quella personificazione dell'eloquenza, che per i suoi meriti non tollera il tramonto, torni a vivere anche grazie alla nostra conversazione epistolare.

⁸ Cfr. *Ennode de Pavie, Lettres*, Tome II, Livres III et IV... cit., p. 71.

le immagini (*in superis ... transtulit ad sepulchra ... busta clause-runt*), recupera il lessico degli epitaffi; colpisce l'allusione all'anima dimidiata: una parte giace nel sepolcro assieme a quella del fratello. Attraverso la scrittura, che recupera su un piano ideale una vicinanza fisica inattuabile, continua nel terzo paragrafo il dialogo immaginario tra consolatore e sofferente: Ennodio ripropone la stessa immagine della compenetrazione di due *animae*, per ribadire come il dolore di Eugenete sia anche il suo, dal momento che la comunione degli intenti sperimentata in varie occasioni li ha resi uniti. E tuttavia, dice Ennodio, nei dolori più acuti la parola, intesa come scambio epistolare, è un modo per esprimere quei dolori che, custoditi nel silenzio, non possono essere curati che con la condivisione. Nel paragrafo successivo trova posto il tema della scrittura eternatrice: solo il ricordo condiviso può salvaguardare dalla morte e impedire che essa rappresenti una fine; la tomba custodisce il corpo, ma è la scrittura a offrire all'anima la garanzia dell'immortalità.

Dello stesso anno sono anche due lettere in cui Ennodio torna sul consueto tema del rimprovero per la discontinuità del loro dialogo epistolare:

epist. 3, 25 Gioanni = 106 Vogel

EUGENETI ENNODIVS. (1) In statione non esse apud vos gratiam potest, qui fide claudus est, aestimare. Volo tamen ad diligentiae testimonium prorogari frequentiam litterarum, ne animus de amantis prosperitate sollicitus, dum salus in valitudine est, suspicionibus ventiletur. Ecce habes, mi domine, unde serenitatem pectoris mei ex desiderii proditione cognoscas. (2) Adesto partibus tuis et sicut me imperati muneris praerogativa sublimat, ita vos exhibiti gratia sermonis attollat. Ergo salutem debendam restituens precor, ut quid promoveat in me desiderium tuum sub cuiuscumque significationis nube dilucides. Vale.⁹

⁹ ENNODIO A EUGENETE. Solo chi è malfermo nella fede può pensare che in voi non risieda il sentimento della benevolenza. Desidero con forza, tuttavia, che a testimonianza del mio zelo si prolunghi la frequenza delle nostre lettere, perché l'animo, ansioso per la felicità dell'amico, non sia agitato da vani sospetti mentre è in buona salute. Ecco, mio signore: puoi conoscere la serenità del mio cuore dalla rivelazione del mio desiderio. (2) Adempi i tuoi compiti, e come la preferenza a me accordata per un incarico è motivo di onore, così la benevolenza di un dialogo epistolare vi gratifichi! Nel restituirti, infine, il saluto dovuto,

epist. 3, 29 Gioanni = 110 Vogel

ENNODIVS EVGENETI. (1) Quotiens sensuum pignoribus verba famulantur, quasi in quodam speculo ita in paginis sermo sibi amicam pingit effigiem, cum qua viva vice conloquitur, et dulci simulacro desiderii obsequente gratulatur. Nulla quidem conceptum foederati pectoris eloquitur oris affluentia, et cum sint faciliora verba beneficiis nec existat quod crescere nequeat ambitione dicendi. (2) Ego in explicanda circa vos diligentia arentem testor infantiam. Vnanimam tamen vestram taciturnitatis incesso, quod gemina scriptione donatus nihil de vicaria relatione cogitasti. Ecce iterum paginas mitto sciens tribuere quod expecto. Vale, mi domine, et amantem tui adloquere nitore quo clarus es, fove integritate qua praevalēs.¹⁰

Si tratta di una richiesta continua di protezione, di patronato attivo da parte di Eugenete, che è mascherata dal rimprovero di chi si vede privato del *munus amicitiae* di una risposta sollecita. La scrittura epistolare si propone come presenza viva, come sostituto concreto e reale di un rapporto che non è possibile esperire nella concretezza dell'incontro, a causa della distanza e della sproporzione dei ruoli; ma nell'esercizio di scrittura le distanze si accorciano, e gli spiriti affini si ritrovano su un piano superiore.¹¹

Anno 506

Nell'anno in questione Eugenete ricoprì per alcuni mesi, succedendo a Fausto Niger,¹² l'importante carica di *quaestor Palatii*. Ennodio

ti invio una preghiera: fai splendere, sotto la nube di una qualunque espressione, il motivo del tuo desiderio per me. Addio.

¹⁰ ENNODIO A EUGENETE. (1) Ogni volta che le parole sono al servizio della testimonianza di un affetto, come in uno specchio, così nelle pagine il linguaggio dipinge per sé l'immagine dell'amico, con cui parla come fosse vivo dinanzi, e si rallegra del dolce simulacro che si conforma ai propri desideri. Di certo, nessuna fiumana di eloquenza può esprimere ciò che si raccoglie in un cuore alleato, anche se è più facile parlare che far del bene, e non esista cosa che non possa crescere con la pompa dell'oratoria. (2) Quanto a me, nell'esprimere il mio zelo nei vostri confronti, sperimento la siccità della parola. E tuttavia, io rimprovero il vostro concorde e protratto silenzio, da che, gratificato del dono di una duplice missiva, non pensasti a una risposta che parlasse al tuo posto. Ecco, di nuovo invio delle pagine, perché so dare ciò che aspetto. Addio, mio signore: parla, a chi ti ama, con lo splendore per cui vai famoso, sostienilo con l'onestà per cui detieni il primato!

¹¹ È in questa cornice che si inserisce il tema del *Brief als Spiegel*, su cui cfr. *Bildung und Briefe im 6. Jahrhundert. Studien zum Mailänder Diakon Magnus Felix Ennodius...* cit., p. 292.

¹² Su Fausto cfr. *The Prosopography of the Later Roman Empire...* cit., pp. 454-456 (*Ani-*

si congratula con lui in un'epistola in cui formula i migliori auspici per gli inizi del nuovo incarico:

epist. 4, 26 Gioanni = 159 Vogel

ENNODIVS EVGENETI V.I. (1) Faustum caelo omen adveniēns auspiciā vestra conroboret et tirocinia canae dignitatis suis muniant divina consiliis. Per vos supernus favor regat dominum libertatis, ut ex pectoris vestri fonte ad aures principis defluat, quod in vobis aetherius imber infuderit. (2) Ecce quae debui vota rudimentis licet coactis in artum sermonibus enarravi. Vos mementote promissi amoris et foederis, ut sine mutationis dispendio debitum mihi quaestura dissolvat. Tenete circa me animum decessoris: dignitatis vestrae pollicitatio non frangatur variata personis. (3) Domini mei, salvete pro desiderio supplicis et in magna beneficiorum promulgatione suscipite parca colloquia. Talis enim est usus felicium et natura meliorum, ut linguae copias rebus et praestitis antecellant.¹³

Ennodio fa riferimento a un *debitum*, evidentemente una richiesta che Fausto aveva promesso di accogliere, ma non era riuscito ad adempiere entro la fine del suo mandato; ecco perché la lettera si apre con l'abile, ma scontata anfibologia di *faustum* nell'*incipit*; i compiti che attendevano Eugenete erano particolarmente delicati, poiché era chiamato a sovrintendere alla cancelleria imperiale, alla gestione della corrispondenza e alla redazione e pubblicazione degli editti (ed è forse questo il senso dell'espressione *in magna beneficiorum promulgatione*¹⁴). La promessa sembra esser stata adempiuta, almeno in parte, nel-

civis Probus Faustus iunior Niger 9) e Vandone, *Appunti su una poetica tardoantica...* cit., pp. 15-17.

¹³ ENNODIO A EUGENETE, UOMO ILLUSTRE. (1) Possa un fausto presagio discendere dal cielo a rafforzare i vostri inizi, e una mente divina rinsaldare con i suoi consigli il tirocinio del venerando incarico. Possa la benevolenza superna, attraverso la vostra mediazione, dirigere il padrone della libertà, affinché dalla fonte del vostro cuore sgorgi alle orecchie del principe ciò che in voi avrà versato la pioggia celeste. (2) Ecco, ho pronunciato i voti dovuti al vostro esordio, anche se con parole ridotte all'essenziale. Voi ricordatevi del mio amore e del patto: la questura mi saldi il debito senza che il mutamento mi procuri danno. Comportatevi al mio riguardo come chi vi ha preceduto: la promessa della vostra carica non si infranga per il cambiamento della persona. (3) Mio Signore, salutatemmi secondo il desiderio di chi vi supplica, e nel dispiegare così grandi benefici, date udienza per brevi colloqui! L'abitudine degli uomini affermati e per natura più elevati è tale, infatti, da superare, nelle loro azioni superiori, l'abbondanza della lingua.

¹⁴ Per un'interpretazione dell'espressione cfr. *Ennode de Pavie, Lettres*, Tome II, Livres III et IV... cit., p. 138.

l'epistola che di poco segue: Ennodio ha ottenuto un'udienza presso qualche emissario di Eugenete, e ha avuto rassicurazione sull'adempimento del suo *desiderium*; ecco perché prorompe in un'espressione di gioia:

epist. 4, 30 Gioanni = 167 Vogel

ENNODIVS EVGENETI V.I. (1) Postquam prima spei meae effectum dedere colloquia, ad usum sermonis ora diu feriat laxavi. Animatur enim successibus etiam cui per conscientiam non subpetit Latiaris eruditio. Cessantibus studiis saepe facundos gaudia reddiderunt. Maeroris nubila si hilaritas depellit, mox rutilantia per sudum verba discurrunt. Itaque aut perfectos nos laetitia monstrat aut infantes facit adversitas. (2) Haec, mi domine, vobis etiam adstipulantibus confirmantur. Ergo tempus prosperitatis amplexus reddo debendae salutationis affectum, sperans ut circa me nobilis promissio, quae a plenitudine gratiae sumpsit exordium, quasi incrementis egena geminetur. Vale.¹⁵

Ennodio si schermisce, dicendo che la sua facondia non è adeguata a esprimere la gioia, perché manca della *Latiaris eruditio*, che invece era prerogativa della famiglia di Eugenete, ma è la stessa letizia a fornire l'ispirazione per l'espressione del proprio sentimento; se gli studi si arrestano, perché la condizione del diaconato impegnava le svariate competenze di Ennodio in faccende concrete e non nella scrittura di testi letterari, è però la letizia a renderci facondi, mentre le avversità ci riducono al silenzio.

Prima della fine dell'anno, Eugenete aveva però già lasciato questo incarico, tanto che i toni di un'epistola di Ennodio, da assegnare agli ultimi mesi, sono diversi, e l'amico sente l'esigenza di richiamare il potente corrispondente ai doveri della *amicitiarum religio*:

¹⁵ ENNODIO A EUGENETE, UOMO ILLUSTRE. (1) Dopo che i primi colloqui mi hanno assicurato la realizzazione della speranza, ho riaperto per la conversazione epistolare la bocca a lungo inoperosa. Si lascia prendere dall'emozione del successo, infatti, anche chi sa bene di non avere una sufficiente erudizione laziale. Quando gli studi sono a riposo, spesso è la gioia a rendere facondi. Se la giovialità scaccia via le nubi della tristezza, subito per il cielo sereno si rincorrono sfavillanti parole. E perciò, o la letizia ci rende perfetti oratori, o l'avversità ci fa incapaci di parlare. (2) E ciò, mio signore, è confermato anche dalla vostra completa approvazione. E dunque tengo ben stretto questo tempo di prosperità e vi rendo l'affetto del dovuto omaggio, nella speranza che la nobile promessa a me fatta, che dalla pienezza della vostra benevolenza ha avuto inizio, si raddoppi come se avesse bisogno di un accrescimento. Addio.

epist. 4, 32 Gioanni = 170 Vogel

ENNODIVS EVGENETI. (1) Non aestimo rem obsequii frequentia posse ranciscere nec culturam diligentiae vitio garrulitatis adscribi. Suppetat forte de abstinentia tabellarum excusatio illis, qui publicae utilitatis muniis occupantur; veniam non meretur, si ab scriptionis adsiduitate temperet absolutus. (2) Liquido confiteatur amoris negligentiam qui, cum possit, epistulas in quibus est affectionis pabulum non ministrat. Error otiosi est, si bene conperta mens per linguae ferias desideratis adtenuetur inpasta conloquii. Sed sicut nos religionem gratiae fovere convenit curis saecularibus nil debentes, ita, nisi magnitudo vestra partibus suis affuerit promulgatione responsi, damnatis probe facta reticendo; quia si tollantur virtutibus praemia, quem laborasse non pudeat? (3) Ecce, quantum aestimo, brevi elocutus utrorumque propositum animo meo male esse confiteor, quod remeante Montanario, cum dedissem paginas, non recepi, quod debitum posco lege restitui, pudore geminari. Nunc vale, mi domine, et vestram quaerens, propriam nuntians sospitatem Deum precor, ut si mei memor est, prospera vestra multiplicet.¹⁶

Eugenete non ha più attenuanti, poiché è ormai libero, *absolutus*, dalle pastoie di un incarico di altissima responsabilità che sicuramente gli sottraeva tempo, e la sua mancanza di puntualità nelle risposte è biasimata da chi, come Ennodio, della scrittura epistolare faceva una pratica quotidiana. Quest'ultimo aveva approfittato del passaggio di Montanario,¹⁷ un emissario di Teoderico, al quale aveva consegnato la missiva.

¹⁶ ENNODIO A EUGENETE. (1) Non ritengo che un atto di omaggio possa divenir rancido se ripetuto più volte, e la cura del mio zelo essere ascritta al difetto della garrulità. Astenersi dal mandar lettere è forse in parte giustificabile per coloro che sono immersi negli incarichi di pubblica utilità; non merita il perdono chi, libero da impegni, vien meno alla costanza nella scrittura. (2) Tradisce senza dubbio indifferenza per l'amore chi, pur potendo, non offre epistole in cui ci sia pastura per l'affetto. È un peccato di ozio se uno spirito ben istruito, a causa dell'inoperosità della lingua, si lascia illanguidire dai desiderati colloqui pur essendone affamato. Ma come si conviene che noi, per nulla invischiati nelle occupazioni profane, rinfocoliamo il sacro vincolo dell'amicizia, allo stesso modo, se la vostra Grandezza non fa la sua parte con l'invio di una risposta, con il vostro silenzio voi condannate le azioni ben compiute; se si abolisce il premio alle virtù, chi non proverebbe vergogna di essersi dato pena? (3) Ecco, dopo aver esposto in breve, come ritengo, i doveri dell'uno e dell'altro, confesso di esserci rimasto male perché, al ritorno di Montanario, pur avendo inviato una lettera, non ho ottenuto risposta, e chiedo che questo debito mi sia ripagato per legge, e per il senso del pudore anche in misura doppia. Ora addio, mio Signore: vi dò conferma della mia buona salute e chiedo della vostra; prego Dio, se ancora si ricorda di me, di moltiplicare le vostre fortune.

¹⁷ Questo personaggio è nominato anche da Cassiod. *Var.* 2, 8: era stato incaricato di portare la somma di 1500 *solidi* a un non ben identificato vescovo Severo (cfr. *Ennode de Pavie, Lettres*, Tome II, Livres III et IV... cit., p. 144) perché potesse risarcire i suoi fedeli, che

È nei primi mesi di quest'anno 506, in cui Eugenete ha raggiunto una posizione di estrema visibilità e importanza nel regno ostrogoto, che Ennodio, su richiesta di Deuterio, il *magister* dell'*auditorium* milanese dove il diacono usava prestare servizio per seguire la formazione dei giovani,¹⁸ scrive un pomposo carme in lode del *Quaestor*, per chiedergli poi nei distici finali, in maniera alquanto inattesa, la cessione di un *hortulus*; si tratta del *carm.* 1, 2 = 213 Vogel:

<p>Dictio data Deuterio v.s. grammatico nomine ipsius Eugeneti v.i. mittenda</p> <p>Gaudia transcendunt vires, vox laeta superbit, Ingenii maciem prospera non metuunt. Dulcia temporibus famulantur fila secundis. Quod felix meruit, nobile carmen erit. Vox iusti quaestor, legum substantia, nobis Ceu Phoebus mittit tympana plectra lyram. Docta Camenarum coeact pia turba sororum, Offerat arguto pollice quod loquitur. Turgida fatidici vix possint pectora vatis Virtutum species enumerare tuas. Tu decus Italiae, spes tu fidissima recti, Fax, tuba causarum, purpura nostra, vale! Luminibus locuples solem te Roma uocauit Celsa, Quirinali suscipiens gremio. Eloquio lyncem, tu subdis voce leonem. Melle tuo serpens gutturis arma premit. Fetibus orbatae ferrent tibi munera tigres, Quae dolor et feritas aure pavente daret. Te pene demessum ceu florem dextera fati Dum lacerat, Christus percudit exitium. Reddita se melius nunc vincit vita beati, Actibus adseritur quod venit a superis. His fretus non legatos neque uerba precantum Callida fucatis artibus eliciui:</p>	<p>Discorso consegnato al <i>vir spectabilis</i> Deuterio grammatico, a suo nome. Da inviare al <i>vir illustris</i> Eugenete</p> <p>La gioia trascende le forze, la lieta voce inorgoglisce, i prosperi eventi non temono la macilenza dell'ingegno. Dolci fili sono al servizio di circostanze propizie. Elevato sarà il canto che nella sua beatitudine meritò. 5 La voce che ricerca il giusto, essenza delle leggi, a noi come Febo manderà timpani plettri e lira. Si raccolga la pia e dotta schiera delle sorelle Camene, offra con pollice sonoro l'argomento da trattare. A fatica il petto ispirato del fatidico vate 10 potrebbe enumerare le sembianze delle tue virtù. Tu decoro dell'Italia, tu speranza incrollabile del bene, fiaccola, tromba delle cause, nostra porpora, addio! Pur ricca di splendore, te chiamò come un sole Roma eccelsa, accogliendoti nel grembo sacro a Quirino. 15 Con l'eloquio la lince, con la voce il leone tu sottometti. Per tuo miele, il serpente nasconde le armi della gola. Privatesi dei cuccioli, te li porterebbero in dono le tigri: addolorate eppur feroci, con orecchio atterrito, te li darebbero. Mentre la destra del fato come fiore quasi falciato ti straziava, Cristo annientò la morte. 20 Restituita, la vita di beato ora meglio trionfa su di sé, nelle azioni attesta ciò che viene da volontà divina. Su questa confidando, non messaggeri o astute parole di supplicanti ho inviato con colorati artifici:</p>
--	---

avevano patito il passaggio di un contingente goto diretto in Gallia nell'anno 508: cfr. *The Prosopography of the Later Roman Empire...* cit., p. 765.

¹⁸ Sulla figura di Deuterio, cfr. G. Marconi, *La scuola nel regno ostrogoto: un 'nuovo' centro formativo nell'Italia del Nord*, in *Pratiche didattiche tra centro e periferia nel Mediterraneo tardoantico*, Atti del convegno internazionale (Roma, 13-15 maggio 2015), a cura di G. Agosti-D. Bianconi, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 2019, pp. 1-35.

<p>Ipse ego, mendicæ transmittens verba Thaliae, Donum more dei te precor ut tribuas. Hortulus exigua sociatus parte retardat Spem solidam, fieri ne merear dominus. Hanc mihi largiri non spernas, lumen honorum: Sic voti compos saecula nostra colas, Sic te regnantis sublimet celsa potestas, Sic currant meritis aurea facta tuis. Amphion Dirceus tetigit quod pectine, uixit: Nulla mori rerum tunc animata potest. Commoda de Musis numquam fluxere tot annis, Affectu pretii quas mihi concilia.</p>	<p>25 io stesso, inviando le parole della mendica Talia, ti prego di concedermi un dono come Dio. Il giardinetto da piccolo lembo connesso allenta la solida speranza di poterne divenir padrone. Non disdegnare di concedermelo, splendore delle cariche: 30 così pago nel tuo desiderio abbi cura della nostra età, così l'eccelsa potestà del regnante ti innalzi, così procedano le auree imprese grazie ai tuoi meriti. Ciò che Anfione dirceo toccò col plectro, prese vita: niente di ciò che allora fu animato può morire. 35 Mai le Muse fecero fluire vantaggi in tanti anni: rendimele propizie con l'affetto per la mia ricompensa.</p>
---	--

È necessario ricostruire le ipotesi a cornice di questo carme: il Sirmond,¹⁹ in una nota sul titolo, così afferma: «Ab Eugenete igitur hortuli partem petit Deuterius, cuius nomine carmen hoc scriptum ab Ennodio». Alla voce 'Deuterius' nell'*Index nominum et rerum*, Hartel²⁰ dice: «alteram (sc. dictionem) Eugeneti dirigendam qua Deuterius hortuli partem ab Eugenete petit C I 2». Il Magani a sua volta fa un'interessante osservazione sul genere adottato: «Meglio di dizione avrebbe potuto essere chiamata un'epistola in versi». ²¹ Il Polara, a conclusione del suo importante lavoro sui distici, propone una lettura complessiva del carme alla luce della convinzione di Ennodio che la sua *ars*, ormai sempre più esclusiva e rara, doveva pur rappresentare un elemento di distinzione e fruttare beni anche materiali, oltre che un avanzamento sociale, per chi la possedesse.²²

Non deve destare stupore il fatto che, da un lato, Ennodio presti la sua opera di scrittore e versificatore, dal momento che è testimoniaata – ed è stata oggetto di studi specifici – la sua attività di logografo in svariati contesti, una sorta di odierno *Ghostwriter*,²³ e dall'altro il fatto

¹⁹ *Magni Felicis Ennodii episcopi Ticinensis opera*, Iac. Sirmondus Soc. Iesu presb. in ordinem digesta, multisque locis aucta emendavit, ac Notis illustravit, Parisiis 1611.

²⁰ *Magni Felicis Ennodii Opera Omnia*. Recensuit et commentario critico instruxit G. Hartel, Vindobonae, 1882 (CSEL 6).

²¹ F. Magani, *Ennodio*, III, Pavia, Fusi, 1886, p. 390.

²² Cfr. G. Polara, *I distici di Ennodio*, in *La poesia cristiana latina in distici elegiaci*, Atti del Convegno Internazionale (Assisi, 20-22 marzo 1992), a cura di G. Catanzaro-F. Santucci, Accademia Proporziana del Subasio, Assisi, 1993, pp. 217-239, spec. pp. 237-239.

²³ Su questo aspetto, cfr. S. Gioanni, *La contribution épistolaire d'Ennode de Pavie à la*

che Deuterio si proponga, a sua volta, come poeta;²⁴ non ci è giunta alcuna testimonianza di questo che doveva essere, per Deuterio, un *divertissement* letterario destinato a una circolazione confinata a un ristretto cenacolo. Si sarà trattato, crediamo, di carmi brevi, di *nugae* magari composte *ex tempore*, che verosimilmente non circolavano al di fuori della scuola perché era proprio il *magister* a desiderare che non fossero conosciute; probabilmente, a dispetto del giudizio lusinghiero espresso da Ennodio, non erano componimenti di valore, e Deuterio, così facendo nell'eloquenza (*eloquentiae morumque doctor*, come lo definisce in *dict.* 7 = 3, 8 Vogel), non era forse in grado di elevarsi fino alla composizione di un *munus* poetico che potesse, oltre che celebrare in grande stile le doti del destinatario, impetrare la cessione del giardino; il che spiegherebbe anche la scelta di affidarsi a un professionista della versificazione, quell'Ennodio che aveva già dato gran prova di sé nel celebrare la grandezza dei suoi protettori, sin dal 496, quando aveva proclamato la *dictio* per il vescovo Epifanio (*carm.* 1, 9 = 43 Vogel). Il fatto che il componimento, poi, sia denominato *dictio* (e non *epistula*, benché in versi, come pure avrebbe preferito il Magani), lascia supporre che il carme fosse sì destinato a essere inviato come una lettera, ma che se ne immaginasse una lettura nel corso di un'udienza, in modo che potesse nobilmente risuonare la lode del destinatario e fosse pubblica anche la richiesta a lui avanzata.

I versi 1-8 contengono quasi una protasi con dichiarazione della propria gioia e il richiamo alla potenza ispiratrice di canto di Febo e delle sorelle Camene; i *gaudia*, ispirati dall'agognata occasione di comporre e presentare un carme in onore di Eugenete, sorpassano le limitate forze poetiche e spirituali del poeta, che quasi insuperbisce per il compito che gli è affidato, ma come aveva avuto occasione di

primauté pontificale sous le règne des papes Symmaque et Hormisdas, «MEFRM», 113, 2001, pp. 245-268 e *Bildung und Briefe im 6. Jahrhundert. Studien zum Mailänder Diakon Magnus Felix Ennodius...* cit.

²⁴ In *epist.* 1, 19, 3 Giovanni = 23 Vogel, destinata proprio al *doctor optimus*, dopo aver fatto cenno a un problema di salute agli occhi che ancora procurava dei disagi a Deuterio, Ennodio menziona la sua attività di poeta: *tua, quaeso, lumina nube doloris hebetantur, cuius tam clara sunt carmina?* In *dict.* 9 = 85, 6 Vogel così Ennodio si rivolge a Deuterio: *tu Castalii gurgitis lautus possessor incedis.*

dire nella coeva *epist.* 4, 30, 1 Giovanni = 167 Vogel, di cui si è detto, *cessantibus studiis saepe facundos gaudia reddiderunt*; ecco perché i momenti lieti non temono la ‘magrezza dell’ingegno’.²⁵ Al v. 3 i dolci fili della cetra sono pronti a celebrare prosperi eventi: la *dulcedo* a cui si fa riferimento è quella di un canto al servizio della buona sorte di Eugenete,²⁶ che al colmo della sua *felicitas* ottiene per merito un nobile carne: le sue imprese sono *facta*, non *ficta*, e pertanto meritano la più alta ispirazione. I vv. 5-6 presentano un’intricata immagine: la voce di Eugenete, ricercatrice del giusto (*vox iusti quaestor*), ispirerà il poeta come fa Febo (*ceu Phoebus*), offrendo (*mittet*) gli strumenti del canto: timpani, plectro e lira; il deverbale agentivo *quaestor*, che regge il genitivo oggettivo *iusti*, è un elegante modo per alludere alla carica ricoperta dal destinatario, che viene richiamata in maniera più scoperta nel vocativo *legum substantia*, che con un termine di ambito filosofico²⁷ richiama la funzione di *legum interpret* e *legum peritus* che contrassegnavano la sua funzione precipua. Nel distico vv. 7-8 Ennodio dipinge l’immagine della devota schiera delle Camene che si raccoglie per offrire con sapiente pollice il canto, evocando impressioni simili a quelle del *carm.* 2, 90 = 208 Vogel (*dict.* 24) *Imperii custos, vocali pollice cordas/ per numeros animans tibi fila loquentia carmen/ verberibus plectri, doctor, servire coegi. Cirrha potens Phoebos, laticis pia turba sereni/ tu mihi semper eris*, in cui ricorre anche il richiamo

²⁵ Questa specifica tipologia del *topos* della modestia in Ennodio è stata indagata da Vandone, *Appunti su una poetica tardoantica...* cit., pp. 153 s. a proposito del *carm.* 1, 8 = 27, 31 s. Vogel *Sum, fateor, cuius destillent uerba relatu,/ quae maciem monstrent pauperis ingenii*.

²⁶ Diversa l’interpretazione di Ennodio, *Poemas. Epistolas*, Biblioteca Clásica Gredos 399, Introducción, traducción y notas de A. López Kindler, Editorial Gredos, Madrid, 2012, che li intende come i fili delle Parche: cfr. nota ad l. «Alude a los hilos que tejen las Parcas, que determinan la vida del hombre».

²⁷ Nell’epigramma che dileggia Boezio (*carm.* 2, 132 = 339 Vogel) abbiamo un altro esempio del termine *substantia* estrapolato dal suo contesto di origine, che è quello filosofico. Sul rapporto tra Ennodio e Boezio, e su un analogo ‘ciclo’ epistolare, cfr. ultimamente il contributo ben informato di E. Ferrarini, *Intorno alla casa che Ennodio chiese a Boezio*, in *Itinerari del testo per Stefano Pittaluga*, I, a cura di C. Cocco-C. Fossati-A. Grisafi-F. Mosetti Casaretto-G. Boiani, Pubblicazioni del D.AR.FI.CL.ET. “Francesco Della Corte”, Terza serie, 254, Genova, 2018, pp. 431-444.

ai *fila*, come al v. 3 del nostro carme.²⁸ Il distico vv. 9-10, secondo il *topos* dell'ineffabile, sostiene l'impossibilità, anche per un *vates* ispirato, di enumerare tutte le tipologie di *virtutes* nelle quali Eugenete eccelle; nel distico 11-12 si raggiunge l'apice, perché Ennodio ricerca un tono particolarmente elevato attraverso un verso in cui si intersecano, *more centonario*, due emistichi virgiliani: il primo è tratto da *Aen.* 11, 508 *O decus Italiae, virgo, quas dicere grates/ quasve referre parem?*: Camilla ha promesso aiuto a Turno e si offre per sferrare il primo attacco; Turno esalta il suo coraggio, chiamandola 'decoro d'Italia', e si chiede quale mai potrà essere il contraccambio per tale nobile gesto. È probabile che Ennodio volesse far risuonare questo richiamo poetico nell'orecchio dell'ascoltatore colto, il cui autocompiacimento veniva poi ulteriormente solleticato dal secondo emistichio, in cui la memoria torna al secondo libro e alla potente immagine di Ettore: *O lux Dardaniae, spes o fidissima Teucrum* (v. 281).²⁹ Il pentametro propone due immagini: la prima è in pieno stile ennodiano, davvero insolita, con la *tuba militaris* che sollecita l'inizio del dibattito delle *causae* come se fossero delle battaglie; la seconda è un riferimento alla *purpura*, un'allusione alla dignità di Eugenete che ora è a diretto contatto con Teoderico, per cui la sua dimensione di intermediario con il *rex* ne fa una sorta di entità intermedia a cui impetrare un dono come a un re o una divinità.³⁰ Roma, pur scintillante di luce, ha chiamato il suo nuovo sole (vv. 13-14), accogliendolo nel suo grembo. Nei due distici successivi (vv. 15-18), presentando le *virtutum species* di Eugenete nel loro dispiegarsi attraverso l'opera da lui svolta, Ennodio suggerisce un implicito paragone tra il *quaestor* e Orfeo: con le armi del suo eloquio sottomette la lince, che in quanto animale del

²⁸ L'espressione *pia turba* era attestata sin dall'epoca augustea in Ovidio: cfr. *fast.* 2, 507 *tura ferant placentque novum pia turba Quirinum* e *trist.* 5, 3, 47 *vos quoque, consortes studii, pia turba, poetae*.

²⁹ Ennodio utilizzò questo emistichio anche nell'epigrafe per il vescovo milanese Teodoro, *carm.* 2, 88 = 206 Vogel, 1 *Tu lux certa tuis, spes tu fidissima rerum* e per la casa episcopale del vescovo di Novara Onorato, *carm.* 2, 110 = 260, 1 Vogel *Pontificis castrum spes est fidissima vitae*.

³⁰ La chiusa è di sapore ovidiano, da *epist.* 21, 249 s. *Quid, nisi si cupio me iam coniungere tecum, / restat? ut ascribat littera nostra 'uale'*.

gregge di Bacco è collegata a un'idea di incontinente esuberanza, e il leone, che rinuncia alla sua regalità per riconoscere la superiorità di Eugenete. Il serpente rinserra le armi del veleno di fronte al miele dell'eloquio del questore, e le tigri, colpite eppur feroci (*dolor et feritas*) gli offrirebbero, in un'immagine davvero singolare, i propri cuccioli in dono, perché atterrite al sentire la sua voce (*aure pavente*). Il distico 19-20 contiene un riferimento oscuro, perché non testimoniato dal carteggio, a un problema di salute che doveva aver angustiato Eugenete poco prima del suo nuovo incarico, ma che per grazia divina era stato completamente superato; Ennodio vuol dare maggior risalto a questo evento, obbligando l'ascoltatore e poi il lettore a riandare con la memoria a Catull. 11, *cecidit uelut prati/ ultimi flos, praetereunte postquam/ tactus aratro est* e soprattutto a *Aen.* 9, 435 *purpureus veluti cum flos succisus aratro/ languescit moriens*; solo l'immagine del fiore è recuperata, ma tanto basta perché in *dextera fati* si riconosca l'*aratrum*, e in *demessum* si senta l'eco di *succisus*: alla *dextera fati*, una sorta di *tyche* che si abbatte con forza cieca, si oppone però la figura di Cristo salvatore, che allontana la morte. L'immagine del fiore, insieme a quella della morte sconfitta, sono tipiche del linguaggio degli epitafi, e sono qui al servizio dell'idea che Eugenete, scampato alla morte per malattia, è stato preservato dalla provvidenza perché potesse svolgere il suo compito come *quaestor*, come si afferma nel distico 21-22, in cui la vita di questo uomo, che vive una sorta di *beatitudo* che è segno distintivo della benevolenza divina, può testimoniare la potenza vivificante del Signore tramite le sue azioni.

La sezione costituita dai vv. 23-32 rappresenta il vero asse tematico: dopo la lunga sequela di lodi, dopo aver dichiarato che Eugenete è *decus Italiae* e aver mostrato che il suo successo è segno della benevolenza di Dio nei suoi confronti, Ennodio-Deuterio può finalmente portare all'attenzione del destinatario il vero intento del poema: dove non erano state sufficienti le lettere private o qualche biglietto, evidentemente si sperava che l'occasione pubblica della lettura del componimento potesse, in qualche modo, 'obbligare' il destinatario ad accondiscendere alla richiesta. Interessanti i distici 23-26: rifiutando l'idea

che una missiva ben architettata e sapientemente costruita dal punto di vista retorico (*fucatis artibus*), inviata attraverso abili emissari, potesse ben rappresentare la richiesta, il poeta si affida alla mediazione dei *superi* (*his fretus*), che sono i garanti delle azioni di Eugenete. È presente la citazione letterale del primo emistichio di un verso che costituisce il primo di una vibrante sequenza di tre esametri da *Aen.* 8, 143-145 *His fretus non legatos neque prima per artem/ temptamenta tui pepigi; me, me ipse meumque/ obieci caput et supplex ad limina veni.* La citazione rende pienamente conto della raffinata capacità di Ennodio di servirsi delle sue letture: dopo aver ricostruito la genealogia degli dèi da cui discendono Troiani e Arcadi, e la loro comunanza, Enea si pone come supplice di fronte al re Evandro per impetrare il suo aiuto contro i Latini, e rivendica di non aver inviato messi o di aver tentato patti, ma dice di essersi presentato di persona; nel nostro carme, la sincerità della richiesta è data dal rifiuto degli artifici retorici e dalla presentazione di un carme che è giunto per parlare, secondo un'espressione ennodiana, *viva vice*, per essere lo specchio di chi scrive. Ennodio-Deuterio, come un supplice, si affida all'arte della Musa Talia: la più giocosa e semplice delle sorelle divine è raffigurata come mendica perché qualifica la rappresentazione del richiedente quale persona schietta che non cerca mediazioni, e che si rivolge ad Eugenete come di fronte a una divinità, perché nella sua magnanimità voglia concedere un dono.³¹ Un dono piccolo per un dio, ma grande per il cuore semplice del postulante: un giardino (vv. 27-28) che confinava con una proprietà (*exigua sociatus parte*³²), e che forse era stato anche promesso (*spem solidam*), ma che tardava a essere concesso tramite un documento ufficiale. Una richiesta molto concreta, che nell'atmosfera volutamente enfatica e ampollosa dei distici che compongono questo carme sembra quasi stonare, come se fossimo di fronte a una 'caduta

³¹ Su una particolare raffigurazione di Talia nel *carm.* 2, 67 = 188 Vogel, cfr. il corposo lavoro di L. Mondin, *La poesia nel tempo della vendemmia: Ennodio, carm. II 67 = 188 V.*, «Incontri di filologia classica», 14 (2014 – 2015), Edizioni Università di Trieste, 2016, pp. 135-165.

³² Da notare l'uso di *exigua* e *parte* nella medesima sede metrica anche in *Lucretius*, 5, 591 *esse vel exigua maiores parte brevique.*

di stile'; in realtà, lo scarto tra la magniloquenza delle vuote immagini celebrative e la concretezza dei pochi versi che assolvono la funzione di comunicare e presentare la richiesta, è il suo tratto distintivo, perché creano una sorta di ἀπροσδόκητον che aveva l'esatto obiettivo di colpire uditorio e destinatario. L'effetto dell'inatteso è reso ancora più efficace se si considera che, dopo aver presentato la richiesta in maniera così 'diretta e brutale' (Polara), il tono ritorna subito elevato, e si formulano auspici per il prosieguo dell'incarico: l'invito a non disprezzare la richiesta è seguito dall'augurio di ogni soddisfazione (*voti compos*³³), di continuare nel suo sfavillante *cursus honorum* associandosi all'eccelsa potenza di Teoderico (*regnantis celsa potestas*³⁴) e di gloria imperitura per le auree imprese. Ma è nei due distici finali che Ennodio non perde l'occasione di rinforzare i riferimenti all'apparato mitografico, e dopo aver lasciato trasparire l'accostamento di Eugenete a Orfeo per la sua capacità di ammansire le belve – e in qualità di *quaestor Palatii* avrà sicuramente dovuto combattere contro i detrattori e affrontare le difficoltà connesse all'incarico – viene chiamato in causa, con un attacco preso probabilmente in prestito sempre da Virgilio (*eccl.* 2, 24), il mito di Anfione, che con la sua lira aveva dato vita alle pietre che costituivano le fondamenta di Tebe: l'infaticabile fratello Zeto lo rimbrottava perché non lo vedeva impegnato nella dura fatica della fondazione, ma Anfione, con la sua musica, fece muovere le pietre, che spontaneamente si collocarono al loro posto. Eugenete, di cui si magnificano le doti di eloquenza e la *prudencia* nell'esercizio della sua funzione, è implicitamente paragonato a Orfeo, si è detto; è lecito dunque chiedersi chi si nasconda sotto la maschera del tebano Anfione, a sua volta un eroe dell'intelligenza e dell'assoluta padronanza di un'*ars*: mi sembra evidente che Anfione sia un travestimento per Ennodio stesso, che aspira a conseguire con la sua arte ciò che Anfione otteneva con il suo *pecten*, ovvero di riuscire con eleganza a realizzare

³³ L'espressione è solidamente attestata in poesia in Hor. *ars* 76 *post etiam inclusa est voti sententia compos*; Tibull. 1, 10, 23 *atque aliquis voti compos liba ipse ferat*; Ov. *ars* 1, 486 *insequere et voti postmodo compos eris*.

³⁴ Medesima clausola anche in Paul. Nol. *carm.* 26, 338 *mira manus et virga potens et celsa potestas*.

anche ciò che sembra impossibile, perché la grandezza dell'opera possa vivere nel ricordo. Nell'ultimo distico, infatti, la voce di Ennodio si sovrappone a quella di Deuterio: mai per lui il dono delle Muse ha prodotto un vantaggio concreto (*commoda*); egli si augura dunque che, grazie all'intervento di Eugenete, il suo carne gli ottenga quella ricompensa che, non semplicemente confinata nel conseguimento del possesso materiale dell'*hortus* per Deuterio, si innalzi fino a diventare segno evidente dell'*amicitia* di Eugenete nei suoi confronti, e mostri nel contempo il valore della sua arte, in grado di smuovere l'irremovibilità di Eugenete come quella di Anfione aveva fatto con le pietre.

Anno 507

Eugenete raggiunge l'apice della sua carriera, poiché viene insignito dell'incarico di *Magister officiorum*, come ci informa Cassiod. *var.* 1, 12. Ennodio gli scrive con molto sussiego, rivolgendosi a lui con l'appellativo di *Magnitudo vestra*, ma non rinuncia al rimprovero per l'ostinato silenzio, per il quale poco può valere la scusa degli impegni di una fitta agenda:

epist. 5, 27 = 255 Vogel

EVGENETI ENNODIVS. (1) *Supra modum me sollicitant procurati studia indefessa silentii, et licet animus in statione sit positus, contristat sermonis abstinentia, qui vivis imaginibus secretum pectoris oris clave manifestat. Patior quidem interdum caritatem sub paginarum promulgatione simulari, numquam tamen credo his muniis abstinere qui diligunt.* (2) *Referat forte magnitudo vestra, publicae occupationis curam locum scriptis familiaribus non dedisse. Sed idem status erat, cum praecedenti tempore conloquia culmen vestrum crebra praestabat nec ita aulicis deputatus premebatur excubiis, ut promissi amoris memoriam non haberet.* (3) *Quis favis toxica, quis caenum fontibus clandestinus susurrator admiscuit? aut forte, quod fuerat de affectione subreptum, ad iudicium rettulistis? Sed ego occupare vos paginarum promulgatione non differo, ut ad usum veterem cessantibus promissae dignationis stimulis vel garrulitatis meae provocati fruge redeatis.* (4) *Domine mi, obsequium salutationis plena humilitate persolvens indico me vestris cupidum esse aspectibus praesentari, si tamen faciendum perpensis quae vobis cordi esse non dubito rescribatis.*³⁵

³⁵ ENNODIO A EUGENETE. (1) Mi disturba oltre misura l'infaticabile pervicacia di un

Anno 508

Le ultime due lettere di Ennodio a Eugenete sono dell'anno successivo, in cui alla carica di *Magister officiorum* subentrò molto probabilmente Agnello, un altro importante corrispondente di Ennodio.³⁶ La prima è scritta congiuntamente a cinque destinatari:

epist. 6, 12 = 279 Vogel

LIBERIO EVGENETI AGAPITO SENARIO ALBINO. Vberioribus opus est paginis, ubi fides claudicat perlatoris: per amantem mei cultorem vestrum Stephanum diaconum sufficit parca conlocutio, qui transgrediens epistulas in multa verba diffusas praefert affluentibus necessaria, dum compendio fidelis arcana alleganda non subprimit. Quod restat, valere me deo auspice nuntians prosperitatis vestrae bona disquiro et plenum reddo salutationis obsequium deprecatum, ut fiduciam meam incorrupta dignationis vestrae non denudet integritas.³⁷

Un semplice biglietto, perfetta epigrafe a conclusione di questo percorso, chiude la sequela di epistole e di testimonianze di un rappor-

ostinato silenzio, e benché il mio animo sia perfettamente sereno, mi rattrista la prolungata mancanza di un colloquio epistolare, che attraverso immagini vive, con la chiave della parola, apre le parti più riposte del cuore. Posso certo concedere che a volte l'invio di lettere si limiti a simulare l'affetto, e tuttavia chi ama mai dovrebbe astenersi da questi doveri amicali. (2) Vostra Grandezza obietterà forse che la sollecitudine per l'incarico pubblico non ha lasciato spazio per la scrittura di lettere private. Ma la situazione era identica quando, in precedenza, vostra eccellenza concedeva frequenti colloqui e, benché destinato alla custodia della corte, non era pressato a tal punto da non conservare memoria dell'amore promesso. (3) Quale delatore mescolò di nascosto il veleno ai favi, il fango all'acqua di sorgente? O forse, ciò che era stato sottratto all'affetto, lo avete rinviato a giudizio? Ma io non rimando ad altro tempo di tenervi occupato con l'invio di lettere, affinché, cessato il pungolo del favore promesso o provocato dal frutto della mia garrulità, ritorniate all'antica consuetudine. (4) Mio signore, nell'ottemperare in piena umiltà all'obbligo del saluto, vi manifesto il desiderio di essere ammesso alla vostra presenza, se finalmente, conformemente alle ponderate considerazioni che non dubito vi siano a cuore, mi scriviate che è d'uopo farlo.

³⁶ Cfr. *The Prosopography of the Later Roman Empire...* cit., pp. 35 s.

³⁷ ENNODIO A LIBERIO, EUGENETE, AGAPITO, SENARIO, ALBINO. Quando l'affidabilità del portalettere è claudicante, c'è bisogno di pagine ancor più copiose, ma è sufficiente un breve colloquio tramite il diacono Stefano, a voi devoto e mio caro amico: tralasciando le missive che si diffondono a dismisura, lui preferisce dire parole necessarie piuttosto che straripanti, mentre con la concisione di una persona affidabile non tiene celate le informazioni più riservate. Per il resto, vi comunico che per grazia di Dio sono in buona salute; chiedo ragguagli sui beni della vostra prosperità, vi rendo pienamente l'obbligo del mio saluto, con la preghiera che l'incorruttibile purezza della vostra promessa non lasci a nudo la mia fiducia.

to amicale improntato alla ricerca di un patronato che forse non corrispose appieno alle aspettative di Ennodio:

epist. 6, 22 = 289 Vogel

ENNODIVS EVGENETI. Diligentia est multiplicium causa paginarum. Reverentiae vestrae debetur, quod ab scriptione non tempero. Testis gaudii vox non patitur defectum, quia statum validitudinis vestrae laetus excepi. Valete.³⁸

Abstract

This paper is centred on reconstructing the phases of the exchange of letters between Ennodius and Eugenius in the years from 503 to 508 AD. The young deacon tried to establish a patron-based relationship with the powerful Roman nobleman, and on several occasions he even felt authorized to reproach his addressee for the scarcity of his letters. For Ennodius, indeed, a writing constant devotion showed to be an important proof of affection. The letters plot turns into the setting of a very solemn poem in honor of Eugenius. The poem, originally written by Ennodius, was instead presented to Eugenius in the name of Deuterius, a master of rhetoric, willing to ask him for a small piece of his land bordering a garden, as a gift. Ennodius displayed great skill in writing verses, aiming at showing his patron his high qualities as a writer and his only hope to get a position of prestige and visibility.

Daniele Di Rienzo
dadirie@libero.it

³⁸ ENNODIO A EUGENETE. Il mio zelo è causa di molteplici pagine. Si deve al sentimento di deferenza che vi porto, se non mi risparmio nello scrivere. La mia voce, testimone del gaudio, non vien meno, poiché con gioia ho appreso la notizia del vostro stato di salute. Addio.

Michela Fantacci

Paolo Giovio e la corte di Francia.
Note sulla corrispondenza
con Rodolfo Pio da Carpi*

Paolo Giovio è senz'altro un autore di spicco nel panorama letterario del Rinascimento italiano: l'influenza che gli deriva dal ruolo di segretario e l'estensione della sua rete cortigiana, tipica di un personaggio molto attivo – sul piano culturale ma anche, *lato sensu*, diplomatico – nel periodo e negli ambienti in cui vive e opera, lo rendono particolarmente interessante per la ricostruzione delle dinamiche che caratterizzano il suo tempo. A partire dal primo incarico nell'*entourage* di papa Leone X, Giovio rimane nell'orbita della corte pontificia, collaborando con i successivi pontefici Clemente VII e Paolo III, oltre che con importanti uomini e mecenati dell'epoca, come Ippolito de' Medici, il cardinal nipote Alessandro Farnese e Cosimo I duca di Firenze.¹

* Il testo costituisce l'approfondimento di una ricerca presentata in occasione della giornata di studi *La rencontre avec l'autre. Image du conflit dans la littérature et les arts au début du XVI^e siècle*, tenutasi presso l'Università di Aix-Marseille il 28 e 29 giugno 2021.

¹ A fronte della ricca bibliografia sulla figura e sull'opera di Paolo Giovio oggi disponibile, basti qui ricordare *Paolo Giovio, il Rinascimento e la memoria*, Atti del Convegno (Como, 3-5 giugno 1983), a cura di T.C. Price Zimmermann, Como, Società Storica Comense, 1985; P. Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfraasi*, a cura di S. Maffei, Pisa, Edizioni della Scuola Normale Superiore, 1999; L. Michelacci, *Giovio in Parnaso. Tra collezione di forme e storia universale*, Bologna, il Mulino, 2004; *Sperimentalismo e dimensione europea*

Dal punto di vista letterario, Giovio è principalmente un autore di storia. Sin dai primi decenni del Cinquecento, infatti, le sue energie intellettuali sono perlopiù impiegate nel tentativo di entrare in contatto con i grandi protagonisti della vita politica contemporanea, con lo scopo di ottenere interviste e racconti che gli consentano di raccogliere le informazioni necessarie alla stesura di una storia universale. Il suo progetto, ideato in giovane età,² si concretizzerà però molto più tardi, con la pubblicazione a Firenze per Torrentino dei 45 libri delle *Historiae*.³ L'opera, scritta in latino, tratta le vicende che vanno dalla discesa di Carlo VIII in Italia al 1547⁴ e viene volgarizzata, appena un anno dopo il suo esordio a stampa, da Ludovico Domenichi, amico e già collaboratore dell'autore in quanto traduttore ufficiale della gran parte dei suoi scritti.⁵ Giovio è inoltre un fine biografo. Di sua mano sono infatti, tra le altre, le vite di Leone X, di Adriano VI, di Alfonso d'Este, di Pompeo Colonna e del marchese di Pescara Ferrante (Ferdinando Francesco) D'Avalos.⁶ Noto anche per il *Dialogus de viris et*

della cultura di Paolo Giovio, Atti del Convegno (Como, 20 dicembre 2002), a cura di S. Maffei-F. Minonzio-C. Sodini, Como, New Press, 2007.

² L'origine del progetto è sicuramente da collocare nel periodo del suo primo soggiorno romano, durante l'età leonina. Sulla questione si veda T.C. Price Zimmermann, *Paolo Giovio. Uno storico e la crisi italiana del XVI secolo*, edizione italiana riveduta e aggiornata da F. Minonzio, Cologno Monzese, Lampi di Stampa, 2012, in particolare le pp. 44-52.

³ L'*editio princeps* in due tomi: *Pauli Iovii Novocomensis Episcopi Nucerini Historiarum sui temporis*, I, Firenze, Torrentino, 1550 e *Pauli Iovii Novocomensis Episcopi Nucerini Historiarum sui temporis*, II, Firenze, Torrentino, 1552. L'opera è accessibile nell'edizione moderna P. Giovio, *Opera: Historiarum sui temporis*, III-V, a cura di D. Visconti-T. C. Price Zimmermann, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato, 1957-1985.

⁴ Sulle lacune presenti nelle *Historiae* rimando a Zimmermann, *Paolo Giovio...* cit., soprattutto le pp. 97-100.

⁵ Il volgarizzamento arriva ai torchi con il titolo *La prima [-seconda] parte dell'histoire del suo tempo di mons. Paolo Giovio, vescovo di Nocera, tradotte per m. Lodovico Domenichi*, 2 voll., Firenze, Torrentino, 1551-1553. Quanto al Domenichi e ai suoi rapporti (professionali e personali) con Giovio, si veda G. Arbizzoni, *Giovio, Domenichi e le imprese*, «Bollettino storico piacentino» CX, 2015, pp. 9-23 e F. Minonzio, «Usando meco familiarmente messer Lodovico Domenichi». *I rapporti con Paolo Giovio, tra patrocinio ed emulazione*, ivi, pp. 150-164.

⁶ P. Giovio, *De vita Leonis decimi Pont. Max. libri quatuor. Accesserunt Hadriani sexti Pont. Max. et Pompeii Columnae Cardinalis vitae*, Firenze, Torrentino, 1548; Id., *De vita & rebus gestis Francisci Ferdinandi Davali Marchionis Piscariae. Libri VII*, in *Pauli Iovii novocomensis episcopi nucerini illustrium virorum vitae*, Firenze, Torrentino, 1549, pp.

foeminis etate nostra florentibus, scritto probabilmente a Ischia alla fine degli anni Venti, e per gli *Elogia virorum illustrium*,⁷ Giovio ha lasciato, pubblicato in parte postumo ancora per le cure del Domenichi, un ricco epistolario quasi totalmente in volgare.⁸

Sul piano politico, Giovio si trova durante il corso della sua vita, come e più di molti suoi contemporanei, in una posizione precaria, in bilico tra i due grandi fuochi dell'epoca: Francesco I e Carlo V. Nel costante tentativo di innalzare la propria scrittura storica al di sopra di ogni considerazione personale e contingente, pur destreggiandosi in questo tra le mille avversità della vita vera, in cui il richiamo dei beni materiali risulta talvolta tutt'altro che facile da mettere a tacere, Giovio riesce a mantenersi nel complesso neutrale se, in una lettera a Girolamo Angleria del primo ottobre 1552, gli capita di scrivere:

E io fra tanto metterò l'animo in riposo franco, come fu quello di San Sebastiano, aspettando in cambio di remunerazioni le frecciate de' pedanti, e le villane parole de' faziosi, poi che *gl'imperiali mi tengono per troppo francese e li francesi per troppo imperiale*. E io, a pesare di tutti dui, voglio esser buono ecclesiastico.⁹

Come anticipato, in quanto figura culturalmente alacre e personalmente interessata alla politica italiana e internazionale, lo storico comasco offre attraverso il suo epistolario l'opportunità di conoscere,

283-440; Id., *Liber de vita et rebus gestis Alphonsi Atestini Ferrariae Principis a Paolo Iovio conscriptus*, Firenze, Torrentino, 1550.

⁷ P. Giovio, *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus*, in Id., *Opera: Dialogi et descriptiones*, vol. IX, a cura di E. Travi-M. Penco, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato, 1984, pp. 167-321, oggi disponibile nella traduzione Id., *Dialogo degli uomini e delle donne illustri del nostro tempo*, a cura di F. Minonzio, Torino, Aragno, 2011; Id., *Opera: Elogi degli uomini illustri*, VIII, a cura di R. Meregazzi, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato, 1972, anch'esso disponibile nella traduzione Id., *Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minonzio, Torino, Einaudi, 2006.

⁸ *Lettere volgari di Mons. Paolo Giovio*, Venezia, Sessa, 1560. Tutt'altra cosa rispetto a quella prima silloge è l'edizione moderna oggi a disposizione: P. Giovio, *Opera: Epistolarium*, I-II, a cura di G. G. Ferrero, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato, 1956-1958 (d'ora in avanti 'Giovio, *Lettere*', ed. Ferrero', seguito dal numero d'ordine).

⁹ *Ibid.*, 422 (miei i corsivi da qui in avanti, fatta eccezione per le parole latine). All'inizio di questa stessa lettera, come a confermare fino all'ultimo la solidità della sua posizione al riguardo, scrive: «E voi, compare, tra tanto aspetterete che nelle pendici di Lorena Carlo V et Enrico si tocchino la mano con un bel fatto d'arme. *E come voi scrivete, io mi troverò con la penna ben temperata in mano, e vinca chi lo merita*».

dalla prospettiva interna di un interprete trasversale, alcune delle dinamiche di scambio e di confronto in atto tra gli intellettuali in un periodo di delicati e non sempre preservabili equilibri.

L'esame della corrispondenza permette da una parte di mettere a fuoco l'atteggiamento assunto dal Giovio epistolografo rispetto alle vicende della storia contemporanea, per comprendere proprio come gli avvenimenti vissuti in prima persona incidano sulla comunicazione privata, in maniera necessariamente differente da ciò che avviene nella rielaborazione storiografica; dall'altra, di riflettere su come lo studio della sua esperienza individuale apra la via a considerazioni di più ampio respiro sulla fisionomia delle relazioni epistolari che fioriscono, soprattutto a livello internazionale, nel periodo delle guerre d'Italia.

Il denso *corpus* dell'epistolario gioviano, costituito da più di 400 documenti dispiegati su un arco temporale che va dal 1514 al 1552, rende possibile una notevole molteplicità di approcci. Innanzitutto sarà interessante notare come, seppur nell'ambito di un carteggio privato, possano idealmente individuarsi (almeno) due tipologie di corrispondenti: quelli che giocano il ruolo di intermediari rispetto al potere, scrivendo ai quali Giovio è consapevole di poter raggiungere destinatari ulteriori,¹⁰ e invece quelli che, legati allo storico da un rapporto personale tanto stretto da neutralizzarne per certi versi la posizione professionale, svolgono una funzione molto più complessa. L'individuazione delle due categorie, seppur forzata, impone, per leggere i testi, l'utilizzo di strumenti interpretativi di volta in volta differenti.

In questa prospettiva la corrispondenza con Rodolfo Pio da Carpi rappresenta un caso particolare.¹¹ Se, infatti, i corrispondenti gioviani

¹⁰ Un caso esemplare è quello della lettera che Giovio invia il 4 maggio 1547 (*ibid.*, 259) a Giambattista Castaldo, generale delle truppe imperiali, sperticandosi in lodi nei confronti di Carlo V. Nella risposta, datata 20 giugno 1547, Castaldo racconta: «[...] io non potei finir di leggere la sua lettera perché il Duca d'Alva me la tolse di mano e la donò all'Imperatore, il quale la lesse, et tornò a rileggere, et ne notò quei passi con molta sua soddisfazione, dove si ragionava del valor suo; et così faceva il Duca di quel che toccava al suo particolare, tanto che si conchiuse che la lettera non teneva altro paragone, se non era quello che el Papa scriveva a Sua Maestà et di questo parere fu ancor Don Luigi d'Avila», *Lettere volgari...* cit., cc. 31v-32r.

¹¹ Amico intimo del Giovio, Rodolfo Pio è prima vescovo di Faenza e poi, dal gennaio

di lettere di argomento storico-politico su scala internazionale possono distinguersi nei macrogruppi cui ci si è convenzionalmente riferiti con le etichette di “intermediari” e “confidenti”, il Carpi non è soltanto l’uno né l’altro, ma entrambi.¹² Tra i due c’è testimonianza di un fitto scambio epistolare che si protrae per decenni, dal 1535 al 1550, per un totale di circa 33 missive gioviane conservate. Carpi era stato inviato in Francia come nunzio di papa Paolo III sin dal 19 dicembre 1537, ma già prima, nel 1533, aveva svolto lì una missione in qualità di cameriere segreto di Clemente VII; egli era probabilmente Oltralpe anche nel 1530, sebbene non ci rimangano tracce epistolari di quell’incarico.¹³ Nella lettera inviata da Roma il 15 luglio 1535 Giovio gli racconta:

*Scrivendo io al Duca di Mantova istorialmente tutti li successi, consilii e scamuzze della Goletta e l’apparato di Cesar per dar battaglia e veder o l’uno o l’altro dello indritto e del reverso della medaglia della Fortuna, il secretario Ren-sio ha voluto la copia e dice di mandarla al Re.*¹⁴

Qualche mese più tardi, un’altra lettera accompagna l’invio di uno schizzo topografico:

[...] m’è parso opportuno, *per dar spasso al Re*, mandarvi la vera pittura del naturale sito delle castelle nominati Dardanello dello Ellesponto, ciò è sopra il

1535, nunzio pontificio in Francia. Le sue abilità diplomatiche in quel contesto, molto apprezzate da papa Paolo III, gli valgono la porpora nel concistoro del 22 dicembre 1536. Successivamente, viene richiamato a Roma per collaborare all’organizzazione del concilio ecumenico e poi di nuovo inviato in Francia come legato presso la corte di Francesco I. È in questa occasione che i suoi rapporti con la corona francese, a seguito di un’accoglienza tutt’altro che serena, si guastano definitivamente. Cfr. F. Capanni, *Rodolfo Pio da Carpi (1500-1564). Diplomatico cardinale collezionista. Appunti bio-bibliografici*, Meldola, Accademia degli Imperfetti di Meldola, 2001; M. al Kalak, *Pio, Rodolfo*, *DBI*, 84, 2015.

¹² E a mio avviso indicativo di questa peculiarità del Carpi corrispondente gioviano ciò che egli gli scrive nella lettera del 20 agosto 1535: «[...] E sarò tenuto perpetuamente a servir V. S., poiché non ha mai pretermesso occasione alcuna in ragionare officiosamente di me con chi mi può aiutare», Giovio, *Lettere*, ed. Ferrero, 55.

¹³ Si veda *Introduction: La nonciature de France sous Paul III*, in *Correspondance des nonces en France. Carpi et Ferrerio 1535-1540*, a cura di J. Lestocquoy, Roma-Parigi, Presses de l’Université Grégorienne, 1961, pp. XXIX-XLIV.

¹⁴ Giovio, *Lettere*, ed. Ferrero, 54.

stretto de Gallipoli, acciò vediate il pericolo che c'è nel voler andare a Costantinopoli con armata grossa.¹⁵

Se nel primo caso la relazione sugli avvenimenti della Goletta che Giovio aveva inviato a Federico Gonzaga¹⁶ riscuote un successo tale da spingere il segretario dell'ambasciatore di Francia, Nicolas Raince, a richiederne una copia da recapitare a Francesco I, nel secondo caso è proprio Giovio a rivelare, mostrando come la pratica fosse del tutto usuale, la destinazione multipla della sua «pittura» e, insieme a quella, della sua lettera.

Al di là dei singoli rapporti di forza e delle varie intermediazioni ravvisabili, il fenomeno che affiora dalla lettura di documenti di questo genere pare tutt'altro che trascurabile. Le lettere gioviane di argomento storico-politico, nel raggiungere soggetti ulteriori rispetto al destinatario designato, acquisiscono una circolazione più ampia di quella che avrebbero ottenuto con il previsto scambio a due. Per quanto attiene all'universo prettamente gioviano, evidenze di questo tipo impongono di riflettere più a fondo sulla natura – e soprattutto sui fini – dei testi.

La questione sollevata ha un peso non indifferente per la caratterizzazione della corrispondenza politica *lato sensu* durante il periodo delle guerre d'Italia, perché esige di prendere in conto la possibilità di una più larga circolazione dei documenti epistolari. La definizione chiara del loro statuto di documenti privati e insieme pubblici è necessaria anche per comprendere il significato che è più opportuno attribuire al concetto di “pubblico”. Se, infatti, in un contesto letterario aspecifico (almeno a partire dal Rinascimento), si tende a ritenere pubblico tutto ciò che arriva a stampa, più interessante – e, forse, più appropriato – sarebbe accordare al termine, quando usato in senso tecnico, un'altra accezione, che gli consenta di includere anche quei testi che, pur non arrivando ai torchi, sono prodotti e diffusi con l'intenzione di sortire un effetto *pubblico* e cioè con lo scopo attivo di intervenire sulla realtà.

¹⁵ *Ibid.*, 57, a Rodolfo Pio da Carpi, databile al dicembre 1535.

¹⁶ *Ibid.*, 53.

Soffermando ancora l'attenzione sulla corrispondenza con Rodolfo Pio, e in particolare sull'analisi del piano formale delle missive a lui indirizzate, si noterà che, anche all'interno di una stessa lettera, Carpi può risultare insieme "intermediario" e "confidente". Sono diversi i casi in cui egli gioca per Giovio il ruolo di mediatore rispetto all'ambiente francese, e questo può accadere, per esempio, nel momento in cui gli viene richiesto di svolgere il compito di portavoce dei pensieri del mittente:

[...] dico questo acciò che un dì, quando mira el mirabil teatro del dottissimo Iulio Camillo, gli [*a Francesco I*] diciate ch'io son con le maniche alzate e la berretta lucernale serrata in testa, tutto pronto e in ordine a fargli una bellissima opera secondo il debil ma espedito ingegno mio, [...]. *Di grazia, porgetegli questo mio candido animo*, perché Sua Maestà ha bisogno de fatti, e non de parole.¹⁷

Oppure nei casi in cui è lo stesso Carpi a riportare a Giovio giudizi e opinioni della corte francese e del re, magari a proposito dei suoi scritti:

Ebbi la laconica di V. S. de' cinque di giugno, e in essa il ragionamento di Sua Maestà sopra il stilo, e questa unzione di stivali mi piacerebbe, come la lampreda a' frati, se ci fosse accompagnata la pensione.¹⁸

O, ancora, quando viene impiegato come sostituto di altri corrispondenti, ai quali Giovio scriverebbe sicuramente con meno agio di quanto faccia con lui:

Or, Signor mio, perché lo protonotario Suic, abbate di Onecurt, segretario del Rev.mo di Lorena, mi scrive ch'io mandi procura *ad recipiendum et quietandum*, perché mi pagará la pensione della festa di Ogni Santi, io la mando in V. S. *ad substituendum*; [...].¹⁹

Altrettanto numerosi sono però i luoghi in cui, al tono serio della comunicazione formale, si affianca l'utilizzo di pseudonimi, oppure di

¹⁷ *Ibid.*, 47, del 10 febbraio 1535.

¹⁸ *Ibid.*, 54, del 15 luglio 1535.

¹⁹ *Ibid.*, 62, del 6 febbraio 1536.

impliciti faticosamente – o niente affatto – decifrabili dall’occhio di lettori esterni, quand’anche contemporanei.²⁰ Talvolta possono comparire incisi confidenziali, caratterizzati dalla flessione stilistica verso un registro medio-basso che tende all’oralità, come nella lettera del 28 dicembre 1535 in cui, parlando dell’incontro avvenuto a Napoli con l’imperatore, Giovio confida:

[...] e parmi che gli [a Carlo V] piacerebbe la carne della lodola: e se ne vorrà in carta pergamena, vorrò prima cavalcare una mula zoppa. Altramente lascerò la fatica a un frate *noviter* stampato, per coronista di Sua Maestà, il quale la scrive in spagnuolo e in latino refettoriale.²¹

Con «mula zoppa» lo storico vuole intendere, più genericamente, un compenso: quello che si aspetta da Cesare in cambio della lusinghiera rappresentazione del suo personaggio nelle *Historiae*. La posizione nei confronti di Carlo V espressa nel brano in questione è di particolare rilievo se si considera che, appena un paio di settimane prima, egli era parso di tutt’altro avviso: il 12 dicembre, subito dopo aver incontrato l’imperatore, comunicava di essere sempre più convinto

che Sua Maestà è fatto più galant’uomo di quello si può immaginare. Io per me aspetto la mulla zoppa, e senza essa gli voglio esser servitore di cuore e con la penna in mano *gratis*.²²

Giovio dichiarava dunque di stimare l’imperatore al punto che il suo ritratto storiografico sarebbe risultato benevolo in ogni caso, pur non ricevendo la “mula” (il dono) che attendeva. Come giustificare un

²⁰ Basti un esempio: «[...] Si che, Signor mio, io ho la processione a casa; e Cornucopia non le vederà mai se non vien qua in persona a braccio col Papa. [...] Cornucopia *decoxit* e Cosabuona sta con un *significetur* in petto [...]», *ibid.*, 59, del 28 dicembre 1535. Si tratta di un brano in cui Giovio fa uso della «cifra» che lui stesso definisce «burlevole», riservata agli interlocutori più intimi.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibid.*, 58. Nella stessa lettera, Giovio continua elencando gli oggetti preziosi che Alfonso d’Avalos gli ha portato in dono da Tunisi; la descrizione è piuttosto vivace: «Ho una vesta da sacerdote, un vaso ove si lavavano le gaze di Barbarossa, e uno scudellone di porcellanissima, nel quale Sua Maestà si lavava i balatroni. [...] Basta, che ho anche un tappeto di seta bellissimo, il quale fu di Giafer Agà, *eunuco di forficette di Barbarossa*; [...]».

cambio di prospettiva tanto repentino? Un'ipotesi è che Giovio fosse rimasto profondamente deluso nel capire che l'imperatore non l'avrebbe nominato suo cronista ufficiale.²³ Il che è sicuramente vero, ma è un elemento non risolutivo: si tratta di una *conditio* di partenza comune ai due testi epistolari, redatti entrambi dopo il colloquio con Cesare. Un'altra possibilità è invece suggerita da Thomas Price Zimmermann, il quale si dice poco convinto che la lettera del 12 dicembre (n° 58) fosse effettivamente indirizzata a Rodolfo Pio.²⁴ Accogliendo questo suggerimento si spiegherebbe in effetti più di un'anomalia, per esempio che le missive siano due resoconti dello stesso avvenimento (l'incontro con Carlo V a Napoli), inviati al medesimo destinatario a distanza di una manciata di giorni, oppure che, come si è visto, esse presentino delle incongruenze sostanziali. Tali incongruenze appaiono difficili da spiegare se i testi si ritengono diretti allo stesso interlocutore, più facile motivarle invece qualora essi si considerino destinati a interlocutori diversi. Nel caso in cui l'ipotesi di Zimmermann fosse comprovata, dunque, si avrebbe un'ulteriore conferma del ruolo peculiare di Carpi tra i corrispondenti gioviani: solo la fiducia e la confidenza che Giovio aveva nei suoi confronti gli avrebbero permesso, in un impeto d'ira e di frustrazione, di lasciare spazio a un'affermazione – quella del primo passo esaminato sopra – tanto sconveniente nei confronti dell'imperatore e della propria integrità di storico.

Un altro esempio di qualche interesse è offerto dalla lettera databile al dicembre 1536:

[...] *Item mi raccomandarà al Rev.mo Cardinale di Lorena, dicendoli ch'io non mi sono niente amottinato seco, sebben contra la fede data, non da Cardinale ma da gallant'uomo, non mi ha fatta pagar la pensione di Ogni Santo; e facendola sarà per l'anima dei tanto valorosi sui parenti e consanguinei, per non dire di tutta*

²³ A. Morel-Fatio, *Historiographie de Charles-Quint*, Paris, Champion, 1913, p. 109.

²⁴ Zimmermann, *Paolo Giovio...* cit., pp. 185 e 396, nota 28. Lo studioso ritiene più probabile che la lettera fosse destinata al cardinale Giovanni Maria Ciochi Del Monte, oppure al cardinale Jean du Bellay. In ogni caso a un cardinale, cosa che Carpi non era ancora alla data d'invio della lettera: lo sarebbe diventato soltanto sul finire del 1536 (cfr. *supra*, nota 10).

Francia, celebrati onoratamente; e se V. S. vedesse che 'l traesse alla staffa, io tempererei poi quella penna immortale et cetera.²⁵

Per prima cosa si leggono una serie di precise indicazioni, in tono ufficiale, di ciò che Carpi deve comunicare da parte sua a Jean de Lorraine; poi, in chiusura, un inserto confidenziale: se, durante la conversazione, Carpi dovesse rendersi conto che le sue parole stanno convincendo il cardinale a saldare finalmente il debito, Giovinio sarebbe pronto a temperare davvero la sua «penna immortale» per celebrare la famiglia del Lorena e persino tutta la Francia. Anche in questo caso il passaggio dalla comunicazione con l'intermediario-Carpi a quella con l'amico-Carpi è reso avvertibile da uno scadimento formale nel dettato della missiva, evidente nell'utilizzo della locuzione colloquiale *trarre alla staffa*.²⁶

L'affermazione sul Lorena merita attenzione soprattutto quando messa a paragone con quella sicuramente datata al 29 luglio dello stesso anno (n° 65) e con quella, ancora più pregnante perché pressoché contemporanea, del 10 dicembre (n° 68), nelle quali il giudizio aveva assunto toni decisamente più categorici:

Io scrivo al Cardinale di Lorena, e appello eius fide data di pagarmi li doi pasatissimi termini della pensione. V. S. si degna ponergli un poco del suo zucchero, aliter Sua Signoria Rev.ma e Ill.ma saltarà fora della bussola delli galant'uomini.²⁷

Io scrivo la presente lettera al signor Cardinale di Lorena, voglia non mancar mi della sua fede data; aliter non gli manderò le belle cose per tributo, quale ho in ordine e componderò un cartello contro Sciallone e Onecurt, e farò come l'Aremino [...].²⁸

I passaggi delle lettere qui posti in risalto danno voce ancora una volta ad atteggiamenti tra loro antitetici e, soprattutto negli ultimi due,

²⁵ *Ibid.*, 69.

²⁶ 'Convincere qualcuno a fare qualcosa contro voglia'. Cfr. S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, XX, Torino, UTET, 2000, p. 34, s. v. *Staffa: tirare alla staffa*.

²⁷ *Ibid.*, 65.

²⁸ *Ibid.*, 68.

è immediato notare come il discorso sia costruito a partire da strutture sintattiche che collimano. Con una scissione che coinvolge tanto l'autore quanto il lettore, il messaggio di tipo ufficiale è introdotto da una formula che esplicita la destinazione altrà («Io scrivo al...»), mentre il punto di svolta è affidato in un caso al punto fermo, dopo il quale la lettera torna a rivolgersi al corrispondente vero e proprio, e nell'altro all'avverbio latino «*aliter*». Al di là e al di qua di tali confini è possibile quasi riconoscere, prestando ancora una volta l'occhio ai tratti formali della scrittura epistolare, due distinte personalità autoriali e, per diretta conseguenza, due diverse tipologie di fruitori del testo. È proprio qui che può forse individuarsi un'altra conferma delle tesi finora sostenute al riguardo, poiché si ottiene l'evidenza di una oscillazione, non prevedibile *a priori*, dei ruoli – “intermediario” e “confidente” – attribuiti a Carpi in quanto destinatario. Nessuna incoerenza, dunque, ma solo la giustapposizione di due distinte funzioni; funzioni che, com'è chiaro, proprio per il loro giustapporsi (e anzi talora sovrapporsi), rendono tale corrispondenza particolarmente utile nell'ottica di uno studio volto a indagare le modalità comunicative della scrittura epistolare gioviana.

Passando ora a considerazioni di tipo contenutistico, è evidente che l'oggetto privilegiato di discussione, il *fil rouge* che lega assieme le lettere, è rappresentato dalla *pensione*. Giovio e il monarca di Francia si erano incontrati di persona nei primi anni Trenta, in occasione del matrimonio tra il suo secondogenito Enrico e Caterina de' Medici.²⁹ Proprio durante quel colloquio, a detta di Giovio, il re gli aveva promesso una «prelibata e pubblica pensione regia».³⁰ Tale pensione, su cui lo storico faceva un gran conto, è, come si anticipava, il fatto attorno a cui ruota la gran parte dei suoi contatti privati con la corte di Francia nel corso dei decenni successivi. L'insistenza delle richieste gioviane ricade principalmente su Rodolfo Pio, in quanto amico e re-

²⁹ Il matrimonio era stato celebrato a Marsiglia il 27 o 28 ottobre 1533.

³⁰ *Ibid.*, 47 (cfr. *supra*, nota 15). Si tratta della prima lettera in cui si menziona tale pensione relativa al «Fiscanone di Rovanio» (cioè Rouen), come precisa lo stesso Giovio nella lettera a Girolamo Dandino del 14 dicembre 1546 (*Ibid.*, 242).

ferente alla corte francese: l'unico, nei fatti, nella posizione di aiutarlo. Sebbene i destinatari delle sue istanze siano svariati (per esempio Nicolas Raince, il cardinale di Lorena e l'«abate Onecurt» suo segretario), Giovio preferisce sempre servirsi della mediazione dell'amico, tranne che in una circostanza: il 18 agosto del 1538 egli scrive direttamente al conestabile di Francia Anne de Montmorency e consegna a lui e al re Francesco una «copia del discorso, [...] circa agli ordini vecchi della futura impresa contra i Turchi»: ³¹ un atto distensivo, mirato a celebrare la tregua recentemente raggiunta tra i due principi a Nizza, e un pretesto per ricordare che la sua devozione di gran servitore poteva essere ricompensata «con attendere alle cortese promesse di Villanuova e di Villafranca». ³²

Giovio avrebbe continuato a richiedere ostinatamente il pagamento per anni, ma invano. ³³ L'origine della decisione di impiegare tanta energia nel tentativo di assicurarsi che quel beneficio gli fosse corrisposto è probabilmente da ricercare nell'incerto momento socio-economico che egli stava vivendo dopo la scomparsa di Ippolito de' Medici. Di fatto, però, morto Clemente VII, mancò qualsiasi tornaconto Francesco I avesse sperato di ottenere mostrandosi disponibile con il suo segretario e, insieme a quello, ogni interesse a realizzare le promesse fatte. Tuttavia, il turbamento di Giovio era strettamente legato anche al suo lavoro di storico: da una parte voleva sfruttare la capacità persuasiva delle *Historiae* per ottenere ciò che gli spettava, dall'altra era geloso dell'indipendenza della sua produzione storiografica, che in

³¹ *Ibid.*, 87. Il «discorso» è da identificare con il *Consiglio di Mons. Giovio intorno al modo di far l'impresa contra gli infideli*, Venezia, Bonelli, 1560, fruibile oggi nell'edizione a cura di Emmanuelle Pujeau (Roma, Fabrizio Serra, 2010).

³² *Ibidem*. Nel motivare l'invio, Giovio precisa: «E così come questo discorso è piaciuto al signor Marchese [del Vasto] e alla Cesarea Maestà, credo parimente non dispiaccia a Vostra Eccellenza e al Cristianissimo Re [...]», esplicitando come in questa circostanza fosse il conestabile a svolgere la funzione di tramite con il sovrano (per cui cfr. le considerazioni fatte *supra*).

³³ Rimando, a titolo di esempio, alla già citata lettera a Girolamo Dandino, nunzio presso il re di Francia (*ibid.*, 242), e a quelle del 7 agosto 1550 a Carlo di Guisa (*ibid.*, 339), del 22 maggio 1551 ancora a Carlo di Guisa (*ibid.*, 371), del 29 febbraio 1552 a Girolamo Angleria (*ibid.*, 391) e del 29 settembre 1552 ad Alessandro Farnese (*ibid.*, 420). Giovio sarebbe passato a miglior vita nel dicembre dello stesso 1552.

fondo desiderava rimanesse *obligata* solo ed esclusivamente alla verità:

L'obbligo qual ho e mostrerò dopo la morte, il che molti non faranno senza aver salvo condotto dalle sardelle, dico col magnanimo Re Francesco, è tale ch'io ne resto e ne restarò sempre amartellato, sebbene il Cardinal di Lorena, smenticato dell'onor di Gottifredo Boglione conditor di sua casa, si confratellasse con il Cardinale di Borbone del cervello; *idest*, ch'è contra la fede data, non mi facesse pagare a Lione a Neri Capponi la prelibata e publica pensione regia; e a vivi e a morti, dal Catorio a Temislitan, dico questo acciò che un dì, quando mira el mirabil teatro del dottissimo Iulio Camillo, gli diciate ch'io son con le maniche alzate e la berretta lucernale serrata in testa, tutto pronto e in ordine a fargli una bellissima opera secondo il debil ma espedito ingegno mio, secondo che piacerà a sua Maestà: *dico fuora dell'istoria universale, perché di questo non voglio me ne resta obligato [...]*.³⁴

In ogni caso, il re di Francia non era l'unico da cui Giovio aspettava qualcosa, come dimostrano i riferimenti alla «mula zoppa» promessagli da Carlo V.³⁵ Tali reiterate richieste “materiali” alle due parti, sempre messe in relazione, da Giovio stesso, con la stesura delle *Historiae*, hanno aperto e aprono tutt'oggi il percorso a diverse considerazioni di qualche conto.³⁶

L'esame della maniera gioviana di mantenere il contatto con i propri referenti internazionali e la riflessione su di essa contribuiscono certamente a conoscere meglio le varie sfaccettature del suo profilo di epistolografo, ma non solo. Si tratta in verità di inserire Giovio, in qualità di scrittore di lettere, in un contesto molto più ampio, in cui si

³⁴ *Ibid.*, 47. Cfr. *supra*, nota 15.

³⁵ Cfr. *supra*, note 19 e 20. Dalla parte imperiale Giovio ha pendente inoltre, almeno fino al 1543, la pensione di Pamplona, che Carlo V doveva avergli promesso in occasione dell'incontro avvenuto tra i due a Genova nel 1538, dopo i colloqui di Nizza. È infatti improbabile che l'imperatore avesse concesso il privilegio durante il suo precedente soggiorno genovese, nell'autunno 1536: in quella circostanza egli, contrariato dal fallimento della campagna di Provenza, aveva negato il colloquio richiesto dallo storico. Rimando in ogni caso a T.C. Price Zimmermann, *The publication of Paolo Giovio's Histories: Charles V and the revision of book XXXIV*, «Bibliofilia», 74, 1, 1972, pp. 49-90: 55 e Id., *Paolo Giovio... cit.*, p. 198.

³⁶ È questa la principale ragione per cui la figura di Giovio, soprattutto in quanto storico, è stata a lungo vittima di una marginalizzazione critica altrimenti ingiustificabile. Cfr. in merito Zimmermann, *Prefazione*, in Id., *Paolo Giovio... cit.*, pp. 11-15.

possa tentare la definizione delle caratteristiche dell'epistolografia in volgare durante gli anni delle guerre d'Italia.³⁷ La sua esperienza, la testimonianza della sua specifica prassi scrittoria, costituisce lo specchio di una condizione che trascende il singolo e abbraccia l'attività di un numero considerevole di protagonisti dell'epoca. A fronte di una simile visione delle cose, l'analisi delle forme e dei modi di comunicazione acquisisce il valore di un approfondimento di tipo socio-culturale che lascia ben poco spazio alle idealizzazioni e porta a modificare la prospettiva d'indagine. La richiesta e la concessione di controparti a un sostegno politico anche solo formale o, nel caso specifico, storiografico-letterario, per esempio, cessano di essere dettagli marginali e diventano l'elemento-perno di uno studio che mira a comprendere i reali meccanismi di comunicazione del tempo. La pratica in questione è infatti tutt'altro che rara, soprattutto da parte di donne e uomini di lettere, sempre in cerca di una stabilità economica. E se simili promesse sembrano talvolta orientare gli umori giovanili, questo è vero solo in parte: in nessun caso, infatti, o in quasi nessuno, esse hanno acquisito un peso tale da riuscire a intaccare davvero l'onestà della sua appassionata attività di storico.³⁸ Anche in questo, forse, Giovio non è solo.

Abstract

The paper intends to examine Paolo Giovio's epistolary production in relation to the events of his contemporary history. The aim is to investigate how these

³⁷ Sarebbe senz'altro proficuo, muovendo da queste considerazioni, effettuare un'analisi sistematica della produzione epistolografica del periodo attraverso il confronto tra l'esperienza giovanile e quelle degli epistolografi coevi. Rimando per il momento a *Le «carte messaggere»: retorica e modelli di comunicazione epistolare, per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1981; *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*. Atti del seminario internazionale (Bergamo, 11-12 dicembre 2014), a cura di C. Carminati, P. Procaccioli, E. Russo, C. Viola, Verona, Edizioni QuiEdit, 2016; *L'epistolografia di Antico Regime*. Convegno internazionale di studi (Viterbo, 15-16-17 febbraio 2018), a cura di P. Procaccioli, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2019.

³⁸ Cfr. Zimmermann, *The publication...* cit., p. 84; A. del Ben, «Io credo vorria qualche presente»: revisioni nell'opera di Paolo Giovio, «Aevum» 73 (3), 2001, pp. 695-704.

events affect his private communication, in a way that is necessarily different from the elaboration in his historiographic work. The focus is mainly on his relations with the court of Francis I of France, starting from letters sent to Rodolfo Pio da Carpi.

Michela Fantacci
michela.fantacci@unical.it

Adelaide Fongoni

Forme e funzioni della parodia del *Ciclope* di Filosseno nel *Pluto* di Aristofane

Il *Pluto*, l'ultima commedia di Aristofane che ci è pervenuta, ha goduto di grande fortuna sia in età antica che medievale.¹ Purtroppo la scarsità dei dati a disposizione e le difficoltà interpretative di alcune testimonianze scoliastiche non consentono di fare luce sulla questione relativa alle due versioni dell'opera, ma è ormai accettata, dalla maggior parte degli studiosi, l'identificazione del testo a noi pervenuto con la seconda redazione del *Pluto*, databile al 388 a.C., identificazione basata principalmente sul riferimento a dati storici posteriori al 404 a.C., sull'assenza della parabasi, sulla significativa riduzione della presenza del coro e sull'interesse per la parodia mitologica, elementi che avvicinano il *Pluto* alle *Ecclesiazuse*, commedia datata al 392 o 391 a.C. e, dunque, di poco precedente.² A differenza della commedia antica, in cui è generalmente il coro a dare il titolo all'opera e ad esprimere, soprattutto nella parabasi, il punto di vista del commediografo, si assiste nel *Pluto* alla totale assenza della parabasi e ad una significativa riduzione del coro, che ha voce quasi esclusivamente nella

¹ Sulla tradizione del testo vd. N.G. Wilson, *Aristophanea. Studies on the Text of Aristophanes*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 1-14.

² Della questione si sono interessati molti studiosi tra i quali D.M. MacDowell, *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 324-327 e A.H. Sommerstein (ed.), *The Comedies of Aristophanes II. Wealth*, Warminster, Aris and Phillips, 2001, pp. 28-33.

parodo.³ Tali anomalie strutturali sono segnali di un mutamento culturale in atto, al quale contribuì sia il diffuso virtuosismo canoro e musicale che non poteva essere assolto da un coro di cittadini non professionisti, sia l'abolizione delle coregie, che non potevano più provvedere all'allestimento dei cori.

Il *Pluto* si può, dunque, definire una commedia di transizione dall'*archaia* ad una nuova fase (della *mese* e poi della *nea*), in cui l'azione comica prende l'avvio non più da un male che colpisce l'intera *polis*, ma da un problema sociale, etico e religioso di carattere più generale: la ricchezza è distribuita ingiustamente tra gli uomini, senza tener conto delle loro qualità morali e delle loro virtù.⁴ A causa della sua cecità, è stata sfruttata dagli uomini peggiori; ora, invece, in mano al buon vecchio Cremilo, riacquista la vista e anche il suo potere.⁵

Il motivo dell'iniqua distribuzione della ricchezza investe anche il coro, costituito da anziani contadini ateniesi, affaticati e poveri, scelti dal protagonista, Cremilo, per portare a termine il suo progetto di guarire Pluto, il dio della ricchezza, cieco e mal ridotto (vv. 265-267). Rispetto ad altri cori di anziani presenti ad esempio negli *Acarnesi* e nelle *Vespe*, ex combattenti a Maratona da un lato, operosi giudici dall'altro, di cui si esaltano vigore e valore, ma che sono derisi per durezza di carattere e sfrontatezza, il coro del *Pluto* è costituito da un gruppo di contadini che hanno lavorato duramente, vivendo in gravi ristrettezze. Non c'è un passato glorioso da ricordare, ma soltanto un'esistenza moralmente ineccepibile, non controbilanciata tuttavia dal riscontro economico. Perciò agli anziani non resta che il lamento per la loro triste esistenza che lascerà presto spazio alla gioia alla

³ Vd. P. Thiery, *L'utilisation dramaturgique du chœur dans les comédies d'Aristophane* in J. Leclant-J. Jouanna (eds.), *Le théâtre grec antique: la Comédie. Actes du 10ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1er et 2 octobre 1999*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2000, pp. 47-58.

⁴ Sulla fase di transizione della commedia vd. H.G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie: Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin, De Gruyter, 1990.

⁵ Vd. D. Konstan-M. Dillon, *The Ideology of Aristophanes' Wealth*, «AJP» 102, 1981, pp. 371-394; M. Dillon, *Topicality in Aristophanes's Plutos*, «ClAnt» 6, 1987, pp. 155-183; G. Paduano (a cura di), *Aristofane. Pluto*, Milano, BUR, 1988, pp. 13-34.

notizia della presenza di Pluto data loro da Carione (vv. 284-289).⁶

Fra le varie tipologie e le diverse funzioni della parodo nelle commedie di Aristofane, Zimmermann ha classificato quella del *Pluto*, insieme a quella dei *Cavalieri* (vv. 242-277) e della *Pace* (vv. 296-345), come parodo di secondo tipo, in cui il coro entra in scena a sostegno di un attore ed è immediatamente coinvolto nell'azione.⁷ L'innovazione, nel *Pluto*, è rappresentata dal fatto che il coro non è chiamato dall'attore protagonista, Cremilo, ma entra nell'orchestra accompagnato dallo schiavo Carione. Il co-protagonismo di Cremilo e Carione costituisce dunque un'ulteriore particolarità strutturale della commedia: dopo il prologo, padrone e schiavo non compaiono più insieme, ma si alternano sulla scena in modo omogeneo. Il coro, di fatto, non svolgerà alcuna funzione di aiuto nel seguito della commedia ma, dopo il canto amebeo della parodo, il suo ruolo si limiterà allo scambio di poche battute in trimetri giambici con gli attori fino ad annunciare la fine dell'azione comica: in tutto gli sono riservati solo 46 versi.

Alla sollecitazione di Cremilo: "Chiama gli altri contadini, li troverai forse a darsi da fare nei campi, che vengano qui, ciascuno a prendersi la propria parte di Pluto" (vv. 223-226),⁸ Carione risponde introducendo l'ingresso del coro in tetrametri giambici catalettici, un metro adatto a riprodurre l'incedere incerto e lento di un gruppo di anziani:⁹ "Voi amici cari, compaesani, amanti della fatica, che tante volte avete mangiato lo stesso timo del mio padrone, venite, sbrigatevi, affrettatevi. Non è il caso di esitare, ma è il momento cruciale ed è necessario dare aiuto" (vv. 253-256). Il coro verisimilmente lo seguiva a distanza con passo flemmatico e, iniziando a dialogare nello stesso metro, durante l'ingresso dalle *parodoi*, produceva un grande effetto drammatico.

⁶ M. Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 272 ss.; S. Pagni, *Il coro del Pluto di Aristofane: giochi paratragici*, «Lexis» 31, 2013, pp. 189-200.

⁷ B. Zimmermann, *The parodoi of the Aristophanic Comedies*, «SIFC» 3 (2), 1984, pp. 13-24.

⁸ Le traduzioni dal *Pluto* sono a cura di chi scrive.

⁹ Vd. F. Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968, p. 41.

Nella parte iniziale della parodo (vv. 257-289), quindi, è costruito il personaggio ‘coro’ attraverso l’azione di Carione che svela l’utopia comica. Lo schiavo convince il coro di vecchi bifolchi della veridicità delle promesse del suo padrone: se i contadini gli daranno ascolto, diventeranno tutti ricchi. Il coro per la gioia decide di ballare e, guidato da Carione, aderisce al progetto di Cremilo, come confermato anche successivamente (vv. 322-331).

La sezione che segue (vv. 290-321) si articola in un canto amebeo tra il coro e lo schiavo, strutturato in due coppie strofiche in metro giambico, chiuse da un epodo. Carione si rivolge al coro nelle strofi, immedesimandosi dapprima nel Ciclope e poi in Circe e il coro gli risponde nelle antistrofi, imitando prima il gregge di Polifemo, poi i porci in cui la maga aveva trasformato i compagni di Odisseo.¹⁰ I versi 290-301 del *Pluto* sono considerati una parodia mitologico-letteraria del ditirambo *Ciclope*, l’opera più nota di Filosseno di Citera. A guardarci in tale interpretazione sono sia le circostanze cronologiche sia le informazioni contenute negli scolii. Il *Ciclope* di Filosseno fu rappresentato ad Atene poco tempo prima della messa in scena del *Pluto*, probabilmente nel 390-389 a.C., come si deduce dalla ricostruzione delle testimonianze sulla vita e l’attività di Filosseno, che si stabilì alla corte siracusana di Dionisio I tra il 390 a.C. e il 389 a.C. e lì verisimilmente ideò il *Ciclope*.¹¹

Come è noto, la parodia consiste nel contraffare, a fini comici e in virtù della cosiddetta *detorsio in comicum*, un preciso modello. Due sono le condizioni di una parodia efficace: l’autore deve conoscere bene l’originale per estrapolarne gli elementi da parodiare; il pubblico deve essere in grado di riconoscere questi elementi e valutare l’intento parodistico.¹² Non sempre il modello parodiato era esplicitato nel testo

¹⁰ Cfr. B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien. Band 1: Parodos und Amoibaion*, Königstein/Ts., Hain, 1985², pp. 57-64.

¹¹ Vd. A. Fongoni, *Philoxeni Cytherii testimonia et fragmenta*, collegit et edidit A. F., Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2014, pp. 13-18; pp. 97-99.

¹² È una forma letteraria di secondo grado, perché presuppone da parte dello spettatore il riconoscimento e quindi la conoscenza del modello parodiato riutilizzato a fini comici nel

comico, ma sia il linguaggio verbale che quello non verbale contribuivano al riconoscimento del modello (ipotesto). In modo particolare il linguaggio non verbale, oggi recuperabile in parte dai dati offerti dal testo, in parte dalla tradizione scoliastica, contribuiva a comunicare in modo immediato il messaggio parodico.

Nel caso del *Pluto*, nel dialogo tra Carione e il corifeo manca qualunque accenno al compositore oggetto della parodia, la cui identità è invece specificata in altre commedie, come accade ad esempio nelle *Nuvole* con Frinide (vv. 969-972), o direttamente rappresentata sulla scena, come con Cinesia negli *Uccelli* (vv. 1372-1404) e Agatone nelle *Tesmoforiazuse* (vv. 96-172). Lo spettatore del *Pluto* doveva ricorrere quindi alla memoria letteraria che condivideva con l'autore, a quel bagaglio mnemonico che consentiva al commediografo la possibilità di rievocare modelli letterari senza indicarli esplicitamente.

Il breve scarto cronologico tra le due opere fa presumere che i riferimenti parodici nel *Pluto* potessero essere facilmente colti da quanti avessero assistito alla rappresentazione del ditirambo e avessero dunque ben presente la portata rivoluzionaria dell'opera filossenica.¹³ Gli scolii al passo, inoltre, indicano con precisione come bersaglio della prima coppia strofica il ditirambo *Ciclope*, in cui Polifemo era rappresentato mentre cantava il suo amore per Galatea. Tale aspetto innovativo del mito del Ciclope non compare nel *Pluto*, mentre al centro della parodia aristofanea è l'altra novità introdotta da Filosseno e cioè Polifemo che suona la cetra e che si presenta in scena con una bisaccia colma di erbe selvatiche.

testo letterario di secondo grado. Vd. B. Zimmermann, *Comedy's Criticism of Music*, «Drama» 2, 1993, pp. 39-49; E. Degani, *Poesia parodica-Appunti*, in *Filologia e Storia. Scritti di Enzo Degani*, I, Hildesheim-Zürich-New York, Olms Verlag, 2004, pp. 497-528.

¹³ M. De Simone, *Aristoph., Pl. 290-301: lo sperimentalismo musicale di Filosseno*, in *Aspetti del mondo classico: lettura e interpretazione dei testi*, Seminari in collaborazione con l'A.I.C.C., Sede di Salerno, Napoli, Arte tipografica, 2006, pp. 61-80, ipotizza invece uno scarto di vent'anni. Nel caso della *Galatea* di Alessi, la distanza cronologica è un elemento utilizzato da Arnott per escludere la dipendenza di Alessi da Filosseno. Cfr. W.G. Arnott, *Alexis. The Fragments. A Commentary*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 140 s.

Strofe/Antistrofe (vv. 290-301)¹⁴

Κα.

καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι - θρεττανελο - τὸν Κύκλωπα
 μιμούμενος καὶ τοῖν ποδοῖν ὠδὶ παρενσαλεύων
 ὑμᾶς ἄγειν, ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμίν' ἐπαναβοῶντες
 βληχόμενοι τε προβατίων
 αἰγῶν τε κιναβρώντων μέλη
 ἔπεσθ' ἀπεψωλημένοι· τράγοι δ' ἀκρατιεῖσθε.

Χο.

ἡμεῖς δέ γ' αὖ ζήτησομεν - θρεττανελο - τὸν Κύκλωπα
 βληχόμενοι, σὲ τουτοῖν πεινῶντα καταλαβόντες,
 πῆραν ἔχοντα λάχανά τ' ἄγρια δροσερά, κραιπαλῶντα
 ἡγούμενον τοῖς προβατίοις
 εἰκῆ δὲ καταδαρθόντα που
 μέγαν λαβόντες ἡμμένον σφηκίσκον ἐκτυφλῶσαι.

Carione

Certamente anche io vorrò – threttanelo – imitando il Ciclope e battendo a terra così con i piedi guidarvi. Ma su, fanciulli, innalzando grida frequenti, belando canti di greggi e di capri puzzolenti, seguitemi col membro scoperto: gozzoviglierete come capri.

Coro

E noi allora cercheremo – threttanelo – belando, dopo aver catturato te, il Ciclope affamato, con la bisaccia e le rugiadose erbe selvatiche, ubriaco, mentre conduci le greggi, addormentato dove capita, preso un grande palo aguzzo arroventato, di accecarti.¹⁵

¹⁴ B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien. Band 3: Metrische Analysen*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987, p. 101 e L.P.E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 554-561 interpretano questi versi come una successione di tre tetrametri giambici catalettici, due dimetri giambici e un tetrametro giambico catalettico. Tale schema metrico è accettato nell'edizione di N.G. Wilson, *Aristophanis Fabulae*, I-II, Oxford, Oxford University Press, 2007, qui adottata.

¹⁵ Carione e i coreuti danno l'avvio alla sezione lirica della parodo. Questi versi svolgono un ruolo fondamentale nella drammaturgia, in quanto rappresentano la didascalia scenica e il corrispettivo verbale di quanto doveva avvenire a livello di mimica ed interpretazione.

L'attacco di Carione a v. 290 della strofe, καὶ μήν,¹⁶ esprime, dopo la scena dialettica dei primi versi della parodo, la comunione di intenti tra il servo e i coreuti.¹⁷

Il mutato atteggiamento delle parti, in particolare la predisposizione positiva del servo, è esplicitato dall'uso del pronome di prima persona ἐγώ e dal futuro βουλήσομαι. Segue la voce onomatopeica θρεττανελο considerata unanimemente dalla tradizione scolastica, pur nella differenziazione dell'accentazione e della lunghezza della vocale finale, una ripresa parodica dal ditirambo *Ciclope* di Filosseno di Citera. L'intero *corpus* delle testimonianze concorda nel riconoscere il valore onomatopeico del termine impiegato per riecheggiare il suono della cetra; non si tratterebbe dunque di una innovazione lessicale aristofanea, ma di una citazione letterale dall'opera filossenica, in cui era utilizzato a fini onomatopeici come riproduzione del suono della cetra da parte di Polifemo, rappresentato, per la prima volta nell'evoluzione della vicenda mitica, nell'atto di cantare il suo amore per Galatea. Il fatto che nel *Pluto threttanelo* non sia *extra metrum* induce a pensare che nell'originale filossenico il Ciclope imitasse con la voce il suono dello strumento.¹⁸ Il termine trova un parallelo in altre onomatopee come *tenella*, *toflattotrat* ed *eieieielissete*,¹⁹ imitazioni verbali del suono prodotto da uno strumento a corda, e indica dunque lo strimpellamento delle dita sulle corde, esemplificando la rozzezza del Ciclope

¹⁶ Sull'uso di καὶ insieme a μήν vd. J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford, Clarendon Press, 1954², pp. 351-355.

¹⁷ J.M. Labiano Ilundain, *Estudio de las interjecciones en las comedias de Aristófanes*, Amsterdam, Hakkert, 2000, p. 189.

¹⁸ Cfr. *Scholl. vet. Aristoph. Plut.* 290c (p. 65, 7 ss. Chantrý) α. Φιλόξενον τὸν διθυραμβοποιὸν - ἢ τραγωδιοδιδάσκαλον - διασύρει, ὃς ἔγραψε τὸν ἔρωτα τοῦ Κύκλωπος τὸν ἐπὶ τῇ Γαλατεῖα. εἶτα κιθάρας ἦχον μιμούμενος ἐν τῷ συγγράμματι, τοῦτό φησι τὸ ῥῆμα “θρεττανελό”. ἐκεῖ γὰρ εἰσάγει τὸν Κύκλωπα κιθαρίζοντα καὶ ἐρεθίζοντα τὴν Γαλάτειαν (τερετίζοντα εἰς Γαλ. dubitanter Bergk coll. Athen. 1, 20a) β. διασύρει δὲ Φιλόξενον τὸν τραγικόν, ὃς εἰσήγαγε κιθαρίζοντα τὸν Πολύφημον γ. Φιλόξενος διθυραμβοποιὸς πεποίηκε “Φαλάτειαν” δράμα, ἐν ᾧ πεποίηκε τὸν Κύκλωπα ἐρώντα αὐτῆς καὶ κιθάραν κρούοντα καὶ ἐν τῷ κρούειν ἀπομιμούμενον “θρεττανελό θρεττανελό” 290e α. (p. 66, 4 ss. Chantrý) ἢ κιθάρα κρουομένη τοιοῦτον μέλος ποιεῖ “θρεττανελό θρεττανελό” β. τὸ “θρεττανελό” ποιὸν μέλος ἐστὶ καὶ κρουμάτων. Vd. anche *Suda* s.v. θρεττανελώ (II, p. 727, 17 ss. Adler); Tzetz. *Comm. in Aristoph. Plut.* 290 (p. 83 s. Massa Positano).

¹⁹ Archil fr. 207 Tarditi = 324 West; Aristoph. *Ran.* 1286, 1314, 1348.

nell'esecuzione musicale, accentuata dalla difficoltà nell'impugnatura dello strumento per le sue mani enormi e dalla gestualità grossolana legata alla scarsa esperienza nell'esecuzione.²⁰

Al richiamo lessicale e musicale del *threttanelo* e al gesto mimetico dello strimpellamento dello strumento, Carione accompagna movimenti di danza (v. 291) che fanno pensare, anche in questo caso, ad una ripresa parodica, di un precedente letterario. Egli vuole condurre i coreuti imitando il Ciclope (τὸν Κύκλωπα μιμούμενος),²¹ con una danza caratterizzata da movimenti pesanti (τοῖν ποδοῖν ᾧδὶ παρενσαλεύων). La prima attestazione di Polifemo danzatore goffo per effetto del vino si trova nell'*Idillio* VII (vv. 152-153) di Teocrito e uno scolio al passo informa che la danza del Ciclope ha il suo precedente in Euripide.²² Probabilmente il commentatore antico ha presente i vv. 503-510 del *Ciclope* euripideo in cui Polifemo, in preda agli effetti del vino, compare in scena mentre dialoga liricamente con il coro e canta a gran voce, in maniera stonata, una canzone sguaiaata.²³ Una figura quindi di gran lunga distante sia dal ferino Ciclope omerico che dal bucolico Polifemo descritto da Filosseno e da Teocrito mentre canta il suo amore per Galatea.²⁴ Nel dramma satiresco *Ciclope*, alla domanda di Odisseo: "Non conoscono la bevanda di Bromio, il succo della vite?", Sileno risponde: "Affatto; abitano infatti una terra senza danze (*achoron*)" (vv. 123-124). Si può ipotizzare dunque, nell'opera di Euripide, la presenza di un Ciclope che danza per effetto del vino e si avvia sul-

²⁰ Agli occhi del pubblico questa scena doveva suscitare particolare ilarità in quanto diretto richiamo alla esperienza giovanile della *paideia* musicale di ciascun spettatore. Vd. K. Holzinger, *Kritisch-exegetischer Kommentar zu Aristophanes' Plutos*, Wien-Leipzig, Hölder-Pichler-Tempsky, 1940, p. 111; A. López Eire, *La lengua coloquial de la comedia aristofánica*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 1996; Labiano Ilundain, *Estudio...* cit., p. 189.

²¹ Secondo De Simone, *Aristoph.*, Pl. 290-301... cit., p. 67, dietro al participio si nasconde "un autentico quanto consapevole intento polemico".

²² *Schol.* Theocr. 7, 153b ἐξ Εὐρυπίδου μετήνεγκε τὸ χορευσαὶ τὸν Κύκλωπα.

²³ L.E. Rossi, *Il Ciclope di Euripide come ΚΩΜΩΣ 'mancato'*, «Maia» 23, 1971, pp. 10-38. Sull'evoluzione del Ciclope vd. G. Mastromarco, *La degradazione del mostro. La maschera del Ciclope nella commedia e nel dramma satiresco del quinto secolo a.C.*, in *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari, Adriatica Editrice, 1998, pp. 9-42.

²⁴ S. Troiani, *Osservazioni sulla 'detorsio in comicum' nel 'Ciclope' di Filosseno*, «Lexis» 36, 2018, pp. 135-158.

la strada dell'educazione alla civiltà simposiale, attraverso l'apprendimento della danza e del canto. Un'attestazione del Ciclope danzante è però rintracciabile anche nel ditirambo di Filosseno. Il *P. Graec. Vindob.* 19996 a e b, che contiene un trattato sul nuovo ditirambo attico del V-IV secolo o un commentario ad uno dei suoi esponenti, nel fr. b III menziona un Ciclope che canta per una Nereide e forse danza. L'opera in discussione è con buona probabilità il *Ciclope* di Filosseno.²⁵ Si può quindi verisimilmente pensare ad una evoluzione del mito del Ciclope che nel V-IV secolo lo vede anche danzare: in Euripide perché in preda agli effetti del vino, in Filosseno perché con movimenti di danza accompagna il suo canto d'amore per Galatea. Aristofane, dunque, realizza appieno l'intento parodico. Carione sbeffeggia ancora il coro attraverso un finto approccio solidale, proponendo una goffa *performance* agli anziani contadini, la cui scarsa agilità nei movimenti doveva risultare particolarmente efficace ai fini comici. Attraverso un falso tentativo di avvicinamento al livello del coro, lo schiavo enfatizza i limiti fisici dei coreuti. Perciò i rapporti tra i personaggi, in realtà, non sono cambiati: al diverso atteggiamento dei coreuti, fiduciosi ormai nelle promesse dello schiavo, non corrisponde nei fatti una modifica sostanziale dei comportamenti di Carione, che si serve della finta solidarietà nei riguardi degli anziani contadini per amplificare l'ironia e l'invettiva nei loro riguardi.²⁶

Sul tipo di danza eseguita da Carione, caratterizzata da movimenti pesanti, si è molto discusso. L'espressione τοῖν ποδοῖν ὡδὶ παρενσαλεύων indica i salti a piè pari dei danzatori sulla terra che dovevano essere particolarmente pesanti se effettuati dal Ciclope. Le indicazioni relative ai movimenti coreutici sono sintetizzate nel participio παρενσαλεύων, un *hapax legomenon* significativo di quanto Carione eseguiva sulla scena a livello di mimica e di gestualità.²⁷ Uno scolio offre un'inter-

²⁵ Vd. A. Fongoni, *P. Graec. Vindob. 19996 B III: un'esegesi del Ciclope di Filosseno?*, «AION(filol)» 28, 2006, pp. 97-102.

²⁶ Il riferimento a precise esecuzioni di danza non è nuovo in Aristofane. Vd. L.E. Rossi, *Mimica e danza sulla scena comica greca (A proposito del finale delle Vespe e di altri passi aristofanei)*, «RCCM» 20, 1978, pp. 1147-1170, in part. p. 1155.

²⁷ Il termine trova un'eco nella grottesca danza simposiale dei satiri nel *Ciclope* euripideo

pretazione della *performance* coreografica di Carione: lo schiavo avrebbe incalzato con calci gli anziani coreuti.²⁸ Se l'interpretazione del commentatore antico fosse corretta, si avrebbe una perfetta corrispondenza tra l'ingiurioso attacco verbale e la violenta reazione fisica. Alcune testimonianze tarde offrono tuttavia una diversa e forse più convincente interpretazione del verbo: in un passo della *Vita Apollonii* di Flavio Filostrato Sofista (2, 3, 47) relativo agli usi e ai costumi degli Indî, *παρενσαλεύω* ricorre per indicare un movimento oscillatorio avanti e indietro al suono dell'aulo, accompagnato da saltelli. Il termine ricompare poi nella *Historia* di Niceta Coniata (4, 5, 8; 5, 2, 1) per indicare un piede 'folle' per l'ebbrezza e una danza sfrenata tanto che, nell'*Index Graecitatis* di van Dieten, il termine è glossato con *motus fanaticus*.²⁹

Le due fonti dunque collegano questa danza alla follia e all'ebbrezza, alludendo o ad un cordace, danza oscena legata all'ambito comico e articolata in diversi *schemata* o ad un *μόθων*, ovvero una danza sfrenata e licenziosa di cui si ha un indizio a v. 279 del *Pluto*, in cui il servo è definito dal coro *μόθων* 'sfacciato' e *κόβαλος* 'buffone', termini che prefigurano il modo osceno di esibirsi dei versi successivi (*ἔπεσθ' ἀπεψωλημένοι· τράγοι δ' ἀκρατιεῖσθε*, v. 295).

L'intera sezione impiegherebbe dunque due distinti livelli di comicità: quella intellettualmente impegnata, che chiama in causa gli antecedenti letterari di Filosseno e forse anche di Euripide, e quella più triviale, fatta di trovate sconce e grossolane.³⁰

Carione continua con la sua proposta di canto e di danza mimetica nel verso successivo (v. 292) che si apre con *ἀλλ' εἶα*: un'esortazione unita ad un'interiezione dal valore conativo che si accompagna, come

(v. 40 *αἰδαῖς βαρβίτων σαυλούμενοι*). Anche in un frammento dei *Ciclopi* di Callia (fr. 7 K.-A.) si parla di una *κατάλυσις σχημάτων*. Vd. O. Imperio, *Callia*, in *Tessere...* cit, p. 209 s. Il motivo del Ciclope danzante sarà ripreso da Orazio (*Sat.* 1, 5, 63; *Epist.* 2, 2, 125).

²⁸ *Schol. rec.* Aristoph. *Plut.* 291d (p. 85, 8 s. Chantry) διὰ τοῦ εἰπεῖν καὶ τοῖν ποδοῖν ὡδὶ παρενσαλεύων ἔδειξεν ὅτι πρὸς τὴν πυγὴν αὐτοῦς τῶ ποδὶ ἔτυπεν.

²⁹ Cfr. S. Pagni, *La danza del Ciclope in Aristoph. Plut. 291*, «Prometheus» 39, 2013, pp. 56-68.

³⁰ Sulla commistione tra i due tipi di comicità quella più colta, rivolta ad un pubblico raffinato, e quella meno colta, legata a tradizionali espedienti comici, cfr. G. Cortassa, *Il poeta, la tradizione e il pubblico. Per una poetica di Aristofane*, in E. Corsini (a cura di), *La polis e il suo teatro*, Padova, Programma, 1986, pp. 185-214, in part. p. 195.

in questo caso, con verbi all'imperativo, dando enfasi a tutta l'espressione.³¹

Segue l'apostrofe al coro al quale il servo si rivolge con il vocativo τέκεια, che sembrerebbe una trovata comica di Aristofane ma, secondo lo scolio,³² l'intera espressione ἀλλ' εἶα, τέκεια, θαμίν' ἐπαναβοῶντες è tratta dal ditirambo di Filosseno, attribuzione che sembrerebbe confermata anche dall'alta concentrazione di soluzioni nel verso.³³ Probabilmente, nel ditirambo filossenico, il pastore Polifemo si rivolgeva così agli agnelli del gregge. Ovviamente ancora una volta Aristofane si serve dell'espressione filossenica per deridere gli anziani, comicamente definiti 'figli', 'fanciulli',³⁴ e per dare precise indicazioni sulla *mimesis* scenica. Il verso 292 si chiude infatti con un'espressione fortemente rappresentativa, θαμίν' ἐπαναβοῶντες; le due preposizioni contenute nel verbo gli conferiscono intensità di significato, mentre l'aggettivo con valore avverbiale θαμινά esprime la frequenza e la ripetizione delle grida.

Seguono i dimetri giambici dei versi 293 e 294 in cui sono posti in grande risalto i due genitivi che specificano il termine *mele*.³⁵ Carione, dopo aver dato le disposizioni di danza, dà quelle del canto. Gli anziani sono invitati a intonare a gran voce 'canti' di pecore e capre che, dal punto di vista scenico, segnalano l'immedesimazione dei vecchi nel gregge, mentre dal punto di vista performativo, indicano che il coro,

³¹ Cfr. anche Aristoph. *Eccl.* 496 e *Plut.* 316. Labiano Ilundain, *Estudio...* cit., pp. 143-148.

³² *Schol. vet. Aristoph. Plut.* 292a (p. 66, 9 ss. Chantry) α. τὸ ἀλλ' εἶα τέκεια θαμίν' ἐπαναβοῶντες ἐκ τοῦ Κύκλωπος Φιλοξένου ἐστίν.

³³ Vd. Fongoni, *Philoxeni Cytherii...* cit, pp. 112-113.

³⁴ Cfr. E.G. Guss, *A Study of the Vocabulary of Aristophanes' Plutus*, PhD Diss., Ann Arbor, 1962, p. 50.

³⁵ Il termine chiama in causa un passo del *De musica* attribuito allo Pseudo-Plutarco (30, 1142a, p. 26, 10 ss. Ziegler) nel quale si interrompe la citazione del *Chirone* di Ferecrate e si legge: "Anche il comico Aristofane menziona Filosseno e afferma che introdusse canti lirici (*mele*) nei cori ciclici. La Musica aggiunge queste cose". Seguono i tre versi che chiudono il *Chirone*. Per una interpretazione del passo vd. A. Fongoni, *Innovazioni ditirambiche e terminologia musicale nel Chirone di Ferecrate (Ps.Plut. Mus. 30, 1142a = Aristoph. fr. 953 K.-A. et Pherecr. fr. 155, 26-28 K.-A.)*, in D. Castaldo-D. Restani-C. Tassi (a cura di), *Il sapere musicale e i suoi contesti da Teofrasto a Claudio Tolomeo*, Ravenna, Longo Editore, 2009, pp. 171-183.

imitando quanto avveniva nel ditirambo, rispondeva con strilli e belati (vv. 293 e 297), suoni onomatopeici che dovevano avere, sia nell'originale filossenico che nella ripresa aristofanea, un effetto fortemente mimetico.³⁶

L'aggettivo κινάβρωντων specifica il genitivo αἰγῶν. Si tratta di un termine poco attestato, variamente glossato negli *scholia* per stravolgere a fini comici la figura dei vecchi: non solo devono belare come pecore e capre, ma sono anche connotati per il cattivo odore che emanano.³⁷ L'aggettivo si adatta perfettamente alla *detorsio in comicum* aristofanea, dove gli elementi pastorali sono rifunzionalizzati a fini parodici tramite l'esaltazione di particolari poco edificanti.

Chiude la sezione lirica di Carione il tetrametro giambico di v. 295 aperto dall'imperativo ἔπεσθε che rappresenta dal punto di vista scenico l'equivalente di ὑμᾶς ἄγειν di v. 292: se Carione si pone come guida, i coreuti dovranno necessariamente seguirlo.

Il participio ἀπεψωλημένοι che segue l'imperativo ha un intento aggressivamente comico, delinea gli aspetti più primordiali della bestialità, fetore e istinto sessuale. Il fine è quello di dissacrare i coreuti, invitati ad assumere gli aspetti tipici di bestie puzzolenti con un istinto sessuale incontrollabile, ma allo stesso tempo si carica di assurdo in quanto riferito ad un gruppo da poco entrato in scena con andamento stanco e affaticato.

Segue il futuro ἀκρατιεῖσθε glossato negli *scholia* secondo due tradizioni: una fa riferimento al cibo mattutino,³⁸ l'altra alle pratiche ero-

³⁶ P. Mureddu, *Il poeta drammatico da didascalos a mimetes: su alcuni aspetti della critica letteraria in Aristofane*, «AION(filol)» 4-5, 1982-1983, pp. 75-98, in part. p. 79, ha opportunamente osservato che qui è significativo il ricorrere a verbi che suggeriscono una corrispondente attività imitativa dei coreuti, che dovranno strillare, belare e grugnire seguendo Carione.

³⁷ Cfr. *Scholl. vet. Aristoph. Plut.* 294a (p. 66, 19 ss. Chantrý) α. κινάβρωντων· δυσωδίαν κακὴν ἔχόντων β. τῶν δυσωδεστάτων 294b (p. 67, 1 s. Chantrý) α. τὴν δυσωσίαν ποιούντων ἐκ τῶν μασχαλῶν β. τῶν ἔχόντων ἐν ταῖς μασχαλαῖς δυσωδίαν 294c (p. 67, 3 s. Chantrý) α. κινάβρα· ἡ δυσωδία τῶν μασχαλῶν τῶν αἰγῶν β. ἡ δυσωδία ἡ ἐν ταῖς μασχαλαῖς τῶν προβάτων ὑφισταμένη 294d (p. 67, 5 s. Chantrý) κινάβρα κυρίως ἡ τῶν κυνῶν βρώσις, κυνο-βορά τις οὔσα.

³⁸ *Schol. vet. Aristoph. Plut.* 295c (p. 67, 11 ss. Chantrý) τὸ ἀκρατιεῖσθε ἀντὶ τοῦ φάγοιτε. ἀκρατιεὶς γὰρ λέγεται τὸ προϊὼν φαγεῖν *Schol. rec. Aristoph. Plut.* 295e (p. 86, 2 ss.

tiche dei capri.³⁹ Le due tradizioni derivano da due verbi diversi: ἀκρατίζομαι e ἀκρατεύομαι. Molte le interpretazioni degli studiosi al riguardo, ma probabilmente la più attendibile è quella di Olson “you will drink unmixed wine”⁴⁰ che, sulla base del confronto con altre testimonianze,⁴¹ interpreta il significato del verbo nel senso di ‘bere vino puro’, ovvero un invito da parte di Carione agli anziani coreuti a godere del piacere e degli effetti del vino.⁴²

Nell’antistrofe si assiste ad un recupero e ad una rifunzionalizzazione da parte dei coreuti del lessico usato da Carione. È sviluppato il tema della strofe con una variazione: i coreuti impersonano adesso Odisseo e i compagni. La risposta si apre al v. 296 con una forte avversativa e, in primo piano, il pronome di prima persona plurale. Al βουλήσομαι di Carione di v. 290, gli anziani rispondono con ζητήσομεν che sottolinea l’adesione al progetto dello schiavo e il contributo dei coreuti all’azione. Il v. 296 ricalca fedelmente la struttura di v. 290 sia dal punto di vista sintattico che metrico, con θρεττανελο nella stessa sede metrica, il terzo *metron* giambico, e τὸν Κύκλωπα in chiusura.⁴³ I coreuti mostrano dunque di stare al gioco e si adeguano

Chantry) ἀκρατίζομαι τὸ ἀκράτου γεύομαι. ἀκρατισμὸς ἐστὶν ὅταν τις ἐκ πρωΐας ἐσθίει. ἐπὶ τῶν ἐκ πρωΐας ἐσθιοντῶν καὶ πινόντων.

³⁹ Scholl. vet. Aristoph. Plut. 295d (p. 67, 14 s. Chantry) ἀκρατῆ πράξετε, ἐπεὶ μετὰ τὴν συνουσίαν οἱ τράγοι λείχουσι τὰ αἰδοῖα αὐτῶν 295e (p. 67, 16 s. Chantry) α. λείξετε τὸ ἄκρον τοῦ αἰδοίου β. ἐν τῷ ἄκρῳ μέρει Schol. rec. Aristoph. Plut. 295f (p. 86, 8 ss. Chantry) ἀκρατῶς τοὺς ὄρχεις λείχετε ἐνταῦθα, ἀκρατεῖς ὡς τράγοι γενήσεσθε παρὰ Θεοκρίτῳ ἀκράτιστον τὸ οὐδενὸς ἐγκρατῆς σημαίνει, ὅπερ ἄρμοδζει καὶ ἐπὶ τοῦ παρόντος.

⁴⁰ S.D. Olson (ed.), *Aristophanes Plutus*, I: Text; II: Commentary, Cambridge, Hackett Publishing Company, 1989; II, p. 19.

⁴¹ Il verbo è attestato anche in Arist. fr. 14, 1 e Canth. fr. 10, 1.

⁴² Nella tipicità della poesia allusiva di Aristofane, si può comunque ipotizzare anche un sottile riferimento ad ἀκρατεύομαι e quindi agli istinti sessuali dei capri. Vd. A. Willi, *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford, Oxford University Press, 2003 e la traduzione del passo in Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes II. Wealth...* cit., p. 67; J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven and London, Yale University Press, 1991², p. 186.

⁴³ La ripetizione di θρεττανελο funge da *refrain*, spezza l’alta liricità del passo, parodicamente ricercata, abbassa il tono della sezione e ottiene un efficace risvolto comico. Cfr. M. Silk, *Aristophanes as a Lyric Poet*, «YCIS» 26, 1980, pp. 99-151.

alla *mimesis* poetica loro proposta dallo schiavo che li vede immedesimarsi in τράγοι e innalzare canti di greggi e capri, ma la sezione lirica è in opposizione alla precedente, opposizione espressa dalle particelle δέ γ' αὖ. Dietro ad un formale consenso al canto di Carione, nelle intenzioni dei coreuti si delinea un personale stravolgimento del tema: i coreuti impersonano la figura di Odisseo e dei compagni e propongono la scena dell'accecamento del Ciclope.

All'inizio del verso successivo il participio βληχῶμενοι, recuperato dalla battuta di Carione a v. 293, è adattato dai coreuti a loro stessi. Segue il participio πεινῶντα che assume un'importante funzione ai fini della derisione di Polifemo: la voracità che lo caratterizza fin dalla prima attestazione in Omero, qui è rifunzionalizzata a fini comici ed espressa nel v. 298, dove Polifemo è rappresentato con la bisaccia e le erbe rugiades e selvatiche.

Gli scolii attestano che l'espressione "con la bisaccia e le rugiades erbe selvatiche" costituisce una ripresa *verbatim* dall'ipotesto di Filosseno, un'allusione al costume del solista che impersonava il Ciclope e un riferimento all'alimentazione di Polifemo. Bergk quindi, seguito dagli editori più recenti, ha proposto di considerare il verso un frammento del ditirambo.⁴⁴ Si delinea, così, nell'opera di Filosseno, l'immagine di un Polifemo erbivoro, innamorato di Galatea, molto distante dal mostro antropofago dell'*Odissea*. Secondo Pietrina Anello, l'origine del *gamos* mitico tra Polifemo e Galatea, attestato per la prima volta nel *Ciclope* di Filosseno, trova la sua base in un racconto popolare siciliano, in cui Galatea era una divinità autoctona legata alla pastorizia e al latte, protettrice delle greggi, e non una ninfa degli abissi marini, e Polifemo un pastore risalente ad una fase precerealicola.⁴⁵ È probabile

⁴⁴ *Schol. vet. Aristoph. Plut.* 298a (p. 67, 18 ss. Chantry) πῆραν ἔχοντα α. καὶ γὰρ παρὰ τῷ Φιλοξένῳ πῆραν ἔχων εἰσῆλθεν β. Φιλοξένου ἐστὶ παρηγμένον καὶ τοῦτο τὸ ῥητόν- τοιοῦτον γὰρ τὸν Κύκλωπα εἰσάγει πῆραν ἔχοντα καὶ ἐν ταύτῃ λάχανα ἄγρια. Cfr. Th. Bergk, *Poetae Lyrici Graeci* III, Lipsiae, B.G. Teubner, 1882⁴, p. 612; D.L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press, 1962, p. 426 s.; D.A. Campbell, *Greek Lyric, V. The New School of Poetry and Anonymous Songs and Hymns*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1993, p. 162.

⁴⁵ P. Anello, *Polifemo e Galatea*, «SEIA» 1, 1984, pp. 11-51. Cfr. anche A. Coppola, *Mito*

che Filosseno, durante il suo soggiorno alla corte di Dionisio I di Siracusa, sia venuto a conoscenza della storia di un legame tra il Ciclope e Galatea e lo abbia rielaborato nel suo ditirambo, trasformandolo in un amore infelice, con un fine parodico e satirico nei riguardi del tiranno siracusano.⁴⁶ Polifemo appare dunque più umanizzato nell'opera del poeta di Citera ed è tale processo di trasformazione che sta alla base della parodia aristofanea.

L'aggettivo *κραιπαλῶντα*, in chiusura, si distingue per la pregnanza di significato e si può immaginare che l'espressione verbale fosse accompagnata da un gesto fisico: un Ciclope barcollante che si sorreggeva la testa frastornata dal vino.

La battuta prosegue al verso successivo. In particolare il dimetro giambico del verso 299 è interamente impiegato ai fini della tematica pastorale. L'accusativo *ηγούμενον* seguito da *τοῖς προβατίοις* che riprende *προβατίων* di v. 293, costituisce un'espressione funzionale alla raffigurazione del Ciclope nell'atto di pascolare le capre, elemento pastorale che connota Polifemo in ogni attestazione letteraria del mito.

Gli effetti del vino si ripercuotono anche nel dimetro successivo: nell'espressione *εἰκῆ δὲ καταδαρθόντα* που l'avverbio rivela il fatto che il Ciclope non si preoccupa del proprio giaciglio e attesta la casualità della sua sistemazione, su cui Aristofane insiste per accentuare gli effetti stranianti del vino che rendono Polifemo, stordito dalla bevanda, una figura allo stesso tempo comica e patetica.

Nel v. 301 è sintetizzata la scena dell'accecamento di Polifemo, presente nel ditirambo di Filosseno⁴⁷ e ripresa anche nel *Ciclope* euri-

e propaganda alla corte dionisiana, in N. Bonacasa-L. Braccesi-E. De Miro (acura di), *La Sicilia dei due Dionisi*. Atti della settimana di studio (Agrigento 24-28 febbraio 1999), Roma, L'Erma di Bretschneider, 2002, pp. 373-388.

⁴⁶ Vd. Fongoni, *Philoxeni Cytherii*... cit., pp. 99-101. Sommerstein sostiene, invece, che la destinazione d'uso delle erbe selvatiche fosse il confezionamento di ghirlande. Nell'epistola 121 di Sinesio, il vescovo, mettendo a confronto l'esperienza carceraria di un certo Atanasio con quella di Odisseo nell'antro del Ciclope, richiama il ditirambo di Filosseno e riporta in particolare il discorso di Odisseo al Ciclope in cui si legge: "Ancora più bello sarebbe se tu preparassi corone di edera e smilace con cui cingere te stesso e i tuoi cari". Cfr. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes 11. Wealth*... cit., pp. 157-158.

⁴⁷ Cfr. *Schol. vet. Aristoph. Plut.* 298b (p. 68, 5 ss. Chantry) ταῦτά φησι καὶ τὰ ἐξῆς, ὡς καὶ τῆς τυφλώσεως αὐτοῦ οὐσης ἐν τῷ ποιήματι.

pideo. I coreuti diventano i compagni di Odisseo in quanto coinvolti nell'azione di accecamento (μέγαν λαβόντες ἡμμένον σφηκίσκον ἐκτυφλῶσαι): il palo aguzzo e arroventato (ἡμμένον σφηκίσκον) è adatto alle dimensioni del mostro (μέγαν).

L'allusione all'accecamento è molto importante perché costituisce un collegamento evidente tra la parodia e il tema della commedia (Pluto reso cieco da Zeus), ma è possibile rintracciare un legame più profondo tra il *Pluto* e il *Ciclope* nel contesto storico sociale della rappresentazione. La situazione politica degli schiavi nell'Atene del IV secolo era cambiata e Carione ne è un esempio. Egli non è più il servo docile e ubbidiente, una figura di secondo piano come nelle *Vespe* o nella *Pace*, ma contesta la sua posizione di schiavo (vv. 1-7) e si ritiene uguale o migliore del suo padrone Cremilo, come lui stesso afferma (vv. 318-321). In effetti, come osserva Dover,⁴⁸ sembrano due personaggi che dialogano alla pari.

Anche Bierl legge il *Pluto* in questa prospettiva e vi vede un vero e proprio capovolgimento sociale. Ne fa risalire la rappresentazione alla festa delle Antesterie in cui gli schiavi, eccezionalmente, erano liberi dai loro lavori.⁴⁹ Perciò Carione, deciso a riscattarsi dalla posizione di servo, sceglie come prototipo prima il Ciclope (vv. 290-295), poi Circe (vv. 302-308), personaggi che si oppongono all'ordine sociale vigente. In tal senso, la recente rappresentazione del *Ciclope* di Filosseno, per le sue innovazioni mitiche e musicali, era quella che maggiormente poteva essere sfruttata dal commediografo a fini parodici.⁵⁰

Nel V-IV secolo troviamo altri esempi di assorbimento e riconfigurazione del genere ditirambico nella commedia: la monodia di Agatone nelle *Tesmofoiazuse* e l'utilizzazione del *Ciclope* di Filosseno nel *Pluto* rivelano aspetti diversi di questa progressiva teatralizzazione.⁵¹

⁴⁸ Cfr. K.J. Dover, *Aristophanic Comedy*, London, Batsford, 1972, p. 205.

⁴⁹ A. Bierl, *Karion, die Karer und der Plutos des Aristophanes als Inszenierung eines antesterienartigen Ausnahmefestes*, in A. Bierl-P. Moellendorff (hrsg.), *Orchestra. Drama, Mythos, Bühne. Festschrift für Hellmuth Flashar anlaesslich seines 65. Geburtstages*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1994, pp. 30-43.

⁵⁰ Cfr. S. Douglas Olson, *Cario and the New World of Aristophanes' Plutus*, «TAPhA» 119, 1989, pp. 193-199.

⁵¹ Vd. G.W. Dobrov-E. Urios Aparisi, *The Maculate Music: Gender, Genre, and the Chi-*

È merito di Patrizia Mureddu e di Bernhard Zimmermann aver evidenziato la funzione parodica della parodo del *Pluto* e aver individuato in esso la presenza di una precisa mimesi scenica e musicale, come attesta il fatto che il verbo *mimeomai* è più volte reiterato (vv. 290, 306, 312); vi si riscontra quindi un consapevole intento polemico, nonché un evidente parallelismo con la scena di Agatone *mimetes* nelle *Tesmoforiazuse* (vv. 96-172). Come Agatone infatti assume alternativamente il ruolo del corifeo e del coro delle fanciulle, Carione interpreta ora Polifemo ora Circe, con mimetici cambiamenti di tono e di atteggiamento. Inoltre, le riproduzioni vocali di suoni animali, belati e grugniti, realizzano delle onomatopее, mentre il sintagma ὄδι παρενσαλεύων (v. 291), collegato attraverso il deittico all'attività mimetica del corifeo, suggerisce una pronunciata mimica gestuale. Le riproduzioni di suoni naturali si assommano all'imitazione vocale del suono della cetra, segnalato da *threttanelo*, mentre il mimetismo scenico-orchestrale è espresso da una gestualità esagerata. Se prestiamo fede agli scolii, si comprende che nella parodo del *Pluto* Aristofane realizza un tipo di parodia che irride l'eccessiva *mimesis* vocale e musicale del ditirambo di Filosseno e prende in giro la gestualità goffa ed esasperata del Ciclope. L'uso di una mimesi eccessiva, sia sul piano della rappresentazione dei caratteri quanto su quella dell'esecuzione orchestrale e melodica, appartiene quindi al *Ciclope* di Filosseno, tutti aspetti che nel *Pluto* di Aristofane sono rimarcati e presi di mira.

Aristofane motteggia anche lo sperimentalismo musicale del ditirambografo, sottolineando il mimema citaristico *threttanelo* in un contesto tradizionalmente ditirambico-aulodico. Non si può escludere che il *Ciclope* fosse eseguito in armonia dorica, la più appropriata alla musica citarodica, e che la parodo del *Pluto* ne riproducesse l'impianto armonico.⁵²

ron of Pherecrates, in G.W. Dobrov (ed.), *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta, Scholars Press, 1995, pp. 139-174.

⁵² Sull'uso dell'armonia dorica nel ditirambo di Filosseno vd. A. Fongoni, *Alternanza delle armonie nei Misi di Filosseno (Ps.Plut. De mus. 33, 1142ef)*, «QUCC» 99, 2011, pp. 153-163.

Altro aspetto trasgressivo del ditirambo filossenico che si evince dalla parodia realizzata da Aristofane è il connubio tra tetrametri giambici e *orchesis* sfrenata, finora ricondotto al carattere rozzo e improvvisato dei versi lirici della parodo. Generalmente il tetrametro giambico catalettico, adoperato come metro lirico, sottolinea movimenti pesanti e faticosi eseguiti da un coro di anziani (*Vespe*, *Lisistrata*) o coreuti appesantiti da travestimenti (*Ecclesiazuse*). Come afferma Franca Perusino, «i tetrametri giambici aprono le *parodoi* di quelle commedie dove il coro è portatore di un'ideologia nettamente avversata e smentita da Aristofane nel corso della commedia; il ritmo dismesso dei tetrametri servirebbe a sottolineare la marcia fiacca e pesante di un coro che il poeta ha destinato alla sconfitta».⁵³ Al contrario, nella parodo del *Pluto* il ritmo giambico accompagna la danza scomposta e scurrile con cui i coreuti manifestano la loro gioia e le sequenze giambiche sono proprie del *Ciclope* filossenico.⁵⁴

La significativa presenza del ditirambo nella commedia attica assume valenze e connotazioni differenti nei vari commediografi e nelle diverse fasi evolutive della commedia stessa. Da un atteggiamento di critica aperta e di condanna che i poeti comici esplicano nelle forme della satira e dell'*onomastì komodein*, si passa ad una fase in cui essi si cimentano in raffinate imitazioni parodiche delle innovazioni musicali e ritmiche del nuovo ditirambo per giungere alla piena e consapevole assimilazione della dizione e dello stile ditirambici nelle commedie di quarto secolo. Come osserva Zimmermann,⁵⁵ gli echi maggiori delle innovazioni musicali si possono cogliere in Aristofane, sia sul piano critico, quando ne fa la parodia, sia sul piano pratico, quando ne subisce l'influsso in alcune sue parti liriche. La progressiva assimilazione del ditirambo nella commedia vede modalità sovrapposte, variamente rappresentate nelle commedie di Aristofane e nei frammenti di altri poeti comici: o portare in scena i ditirambografi, come accade

⁵³ Vd. Perusino, *Il tetrametro...* cit., p. 41.

⁵⁴ Cfr. Fongoni, *Philoxeni Cytherii...* cit., pp. 101-102.

⁵⁵ B. Zimmermann, *Critica ed imitazione. La nuova musica nelle commedie di Aristofane*, in B. Gentili-R. Pretagostini (a cura di), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 199-204.

con Cinesia negli *Uccelli*, oppure riconfigurare il genere ditirambico come parte dell'azione comica, come accade con la monodia di Agatone nelle *Tesmoforiazuse* e con lo scambio tra Carione e il coro nel *Pluto*. Lo schiavo di Agatone recita un preludio in cui lo stile e il linguaggio ditirambico preparano alla monodia del tragediografo (vv. 101-130) la cui novità, sia dal punto di vista metrico che musicale, è sintetizzata nell'espressione "Sentieri di formiche o che cosa gorgheggia?", ad indicare la frammentazione dell'*iter* melodico.⁵⁶

L'apertura alle sperimentazioni della nuova musica investì ben presto anche la poetica tragica: il crescente peso concesso alla musica nelle sezioni liriche, la rottura tra ritmo metrico-verbale e ritmo musicale, sono le innovazioni maggiormente contestate dalla commedia a tragediografi moderni come Agatone ed Euripide. Sembra infatti che Aristofane, con la monodia del Parente di Euripide-Andromeda nelle *Tesmoforiazuse* (1015-1055) e con le due monodie di Eschilo nelle *Rane* (1309-1322 1331-1363), nelle quali l'intento parodico nei riguardi di Euripide è evidentissimo, ci abbia lasciato esempi significativi di canti a solo caratterizzati dal largo impiego delle innovazioni metrico-ritmiche.

Nel *Pluto* Aristofane riprende da Filosseno una delle caratteristiche più significative della sua attività ditirambica, quella di un ditirambo dialogato fortemente mimetico che Aristofane ripropone nel duetto solista-coro e nei suoni onomatopeici emessi sia da Carione che dal coro.

In conclusione, si può affermare, che nel corso del IV secolo, come attestano anche i frammenti comici, si assiste al progressivo passaggio da un deciso atteggiamento critico nei riguardi del nuovo ditirambo al suo completo assorbimento dal punto di vista tecnico, della *performance*, dei personaggi, della tematica e del lessico.

⁵⁶ 'Tortuosi formicai' sono attribuiti a Timoteo nel *Chirone* di Ferecrate (fr. 155, 23 K.-A.) e 'Formica' è il soprannome di Filosseno nel lessico *Suda* (s.v. Φιλόξενος).

Abstract

This contribution, which offers a re-reading of the *parodos* of Aristophanes' *Pluto* also in the light of the scholiastic tradition, mainly focuses on the analysis of vv. 290-301, that have always been interpreted as a parody of the *Cyclops* of Philoxenus. The article intends to highlight, on the one hand, the innovative elements introduced by the dithyrambographer in the traditional myth of Polyphemus; on the other, it investigates the modalities of the parodic resumption of the famous dithyramb in the comedy of Aristophanes.

Adelaide Fongoni
adelaide.fongoni@unical.it

Adelaide Fongoni - Sabrina Borchetta

«Dell'inatteso il dio trova la strada»:
un approccio multimediale
allo studio delle *Baccanti* di Euripide

Attualità della tragedia greca: alcune riflessioni metodologiche

Le battute finali delle *Baccanti* di Euripide recitano:¹

ΧΟΡΟΣ

πολλὰ μορφαὶ τῶν δαίμωνιων,
πολλὰ δ' ἄεπτως κραινέουσι θεοί·
1390 καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη,
τῶν δ' ἀδοκίμων πόρον ἦρε θεός.
τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.

CORO

Molti sono gli aspetti delle cose divine
molte cose gli dèi realizzano contro ogni speranza:
ciò che si attende non si compie,

* Il presente lavoro di ricerca è da attribuire ad entrambe le Autrici, che insieme ne hanno definito l'oggetto ed il contenuto. Nello specifico, però, il primo paragrafo (pp. 133-141) è stato elaborato da Adelaide Fongoni, il secondo (pp. 141-150) da Sabrina Borchetta.

¹ Eur. *Ba.* 1388-1392. I versi delle *Baccanti* e le relative traduzioni sono tratti da G. Guidorizzi (a cura di), Euripide, *Baccanti*, appendice metrica di L. Lomiento, Milano, Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, 2020.

dell'inatteso il dio trova la strada.
Così si è compiuta questa vicenda.²

La riflessione sul destino accompagna, generalmente, l'esito delle peripezie tragiche: in questo caso pone una chiosa alla fine cruenta della stirpe di Echione, in quanto il re Penteo viene fatto a brani dalla madre Agave e dalle Menadi, nell'estasi orgiastica indotta da Dioniso. Il dio, schernito e respinto dallo scettico sovrano, punisce l'empio e la sua casata in modo esemplare. I nuclei concettuali che stimolano la riflessione sono molteplici: il rapporto tra l'uomo e la divinità, la dialettica tra il potere politico e la religione, i legami familiari, sempre ambivalenti (Dioniso è cugino di Penteo, da parte di madre), la diffidenza nei confronti dello straniero e del diverso (Penteo deride l'aspetto effeminato del dio), lo scontro tra vecchi (Cadmo e Tiresia) e giovani (Penteo), il destino ineluttabile che sembra vanificare gli sforzi dell'uomo. Anche il messaggio è ambiguo, dal momento che i critici si dividono tra coloro che considerano le *Baccanti* una tragedia "misterica", una sorta di adesione del poeta alle cerimonie bacchiche, e altri che vedono in essa il manifesto di condanna dello scettico Euripide contro le divinità tradizionali.³ In realtà,

[...] una tragedia come le *Baccanti* esprime anche in termini profondi una crisi delle istituzioni della vita associata: il *clan* gentilizio, la convivenza all'interno della città, i rapporti tra uomo e donna, le forme del potere. Tutto esce in frantumi da questa tragedia, che mette a nudo gli inquietanti spazi di rottura che si aprono non solo nella mente dei personaggi, ma anche nella realtà [...].⁴

Il vero dibattito interno alle *Baccanti*, dunque, non riguarda la reli-

² L'autenticità di questi versi è, da lungo tempo, oggetto di dibattito critico tra gli editori, alcuni dei quali, considerandoli un'interpolazione degli attori, li hanno espunti. Cfr. E.R. Dodds (ed.), Euripides, *Bacchae*, Oxford, Clarendon Press, 1960², p. 240 ss.; J. Diggle (ed.), Euripidis *Fabulae*, III, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 351; R. Seaford (ed.), Euripides, *Bacchae*, Warminster, Aris & Phillips Ltd, 1996, p. 257 s.

³ Cfr. Guidorizzi, Euripide, *Baccanti...* cit., pp. XI-XXXIV; M.S. Mirto, *Il dio nato due volte: l'etimologia nelle Baccanti tra fede religiosa e critica del mito*, «Philologus» 154, 2010 (1), pp. 3-24, in partic. pp. 15-21.

⁴ Guidorizzi, Euripide, *Baccanti...* cit., p. XXXIII.

gione dionisiaca, esaltata o condannata, né il biasimo verso un dio crudele che lascia la città dopo aver provocato morte e distruzione:

Le *Baccanti* non sono un testo sul dionisismo, ma un testo che attinge all'immaginario del dionisismo per raccontarci altro, per indagare sul senso profondo dell'esistenza umana. Dioniso è una metafora, che Euripide usa, con grande libertà, per descrivere l'enigma delle nostre vite.⁵

Nello scontro di posizioni tra i conservatori (Cadmò, Tiresia, il coro), che consigliano il rispetto del *nomos*, e l'arroganza iconoclasta e solitaria di Penteo, si intravede l'amara condizione di Atene (e della Grecia) dilaniata, secondo Euripide, dalla lotta mortale tra la tradizione conservatrice aristocratica e l'individuo eccezionale, opportunista e demagogico.⁶ Il re, però, è una figura mediocre: autoritario, eccessivo nelle reazioni, a tratti violento,

[...] più che essere un difensore della ragione Penteo sembra esprimere la crisi della ragione, nella sua ostinazione, nella sua rigidità, nel suo gretto conservatorismo: una mente che pretende di razionalizzare tutto e non lascia alcuno spazio al dubbio è anche una mente che fallisce il proprio compito.⁷

Penteo, infatti, si lascerà convincere da Dioniso a spiare le Menadi sul Citerone, vestito da donna: la follia indotta dal dio lo spinge a comportamenti prima scherniti e disprezzati, come segni di effeminatezza, in Cadmò e Tiresia.

Dioniso è il dio dell'ambiguità nelle *Baccanti*, e l'ambiguità impronta le vicende e i personaggi: il travestimento, la metamorfosi, l'estasi orgiastica, le allucinazioni creano una sorta di "realtà virtuale" che si sostituisce al senso comune, dimostrando la vanità dell'apparenza:

⁵ G. Ieranò, *Bestemmie Dioniso: il teatro del sacro nelle Baccanti di Euripide*, in R. Cuppone-E. Fuoco (a cura di), *Blasphemia: il Teatro e il Sacro*, Torino, CELID, 2019, pp. 39-54, cit. p. 54.

⁶ W. Arrowsmith, *La critica della tragedia greca*, in C.R. Beye (a cura di), *La tragedia greca. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 133-156, in partic. pp. 153-154.

⁷ Guidorizzi, Euripide, *Baccanti*... cit., p. XXVIII.

Nella suggestiva confusione che rende indistinguibile il mondo delle apparenze sensibili da quello delle allucinazioni, sussistono solamente la certezza atroce di un destino e il senso dell'incommensurabilità fra la nullità della mente umana e l'esigenza totale, ineluttabile, dell'affermazione formidabile del divino.⁸

Dal punto di vista strutturale, la tragedia presenta diversi elementi peculiari, tra i quali un singolare rimando al ditirambo corale: secondo Giovanni Cerri, la parodo delle *Baccanti* richiama questa antica forma lirica, della quale restano scarse attestazioni, nonostante che il ditirambo fosse presente negli agoni poetico-musicali di Atene e rivestisse una funzione importantissima nell'apertura delle Grandi Dionisie.⁹ Alle *Baccanti*, dunque, si può accostare anche lo studio di altre forme artistiche legate alle rappresentazioni tragiche, in modo da comporre un quadro il più possibile particolareggiato degli agoni teatrali ad Atene.

Quello che preme sottolineare ai fini della presente trattazione, è quanto i temi della tragedia greca, e di quella euripidea in particolare, possano prestarsi all'elaborazione di percorsi didattici fruibili in prima istanza nel Liceo classico, ma significativi anche nel percorso di formazione universitaria dei futuri docenti nel campo della didattica delle lingue classiche. Il punto di partenza può senz'altro essere rappresentato dalle parole di Luciano Canfora:

Gli antichi «detronizzati» politicamente perché strumento largamente banalizzato dalla retorica giacobina, tornano ora in auge *ma come oggetto di studio* [...].¹⁰ E nondimeno, pur in condizioni così difficili, un grande compito sta oggi davanti agli studiosi del mondo antico, ed in particolare a coloro che – nell'insegnamento – ne promuovono la conoscenza. Giacché in quel mondo remoto vissero e si scontrarono idee radicali di libertà, di giustizia e di uguaglianza e, per converso, contestazioni altrettanto radicali di quelle idee; giacché quel mondo si è basato sulla distinzione esplicita tra il libero e lo schiavo: e ha costrui-

⁸ H. Jeanmaire, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, appendice e aggiornamento bibliografico di F. Jesi, Torino, Einaudi, 1972, p. 139 (trad. it. di G. Glaesser).

⁹ A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, Clarendon Press, 1966² (second edition revised by T.B.L. Webster), pp. 1-59; K. Kerényi, *Dioniso archetipo della vita indistruttibile*, Milano, Adelphi, 1992⁴, pp. 290-302 (trad. it. di L. Del Corno).

¹⁰ I corsivi nelle citazioni appartengono agli autori.

to monumenti giuridici che sancissero e regolassero tale distinzione. Era un mondo che non edulcorava la realtà.¹¹

Di questo mondo, la tragedia rappresenta la forma artistica più rappresentativa e studiata, centrale nel *curriculum* di studi del Liceo classico, nel quale viene affrontata al quarto anno, nel contesto storico-letterario della cultura greca, mentre al quinto viene proposta la lettura dei testi. Libertà di espressione e possibilità di contestare le idee altrui, scontro dialettico di posizioni, ricerca della verità o, perlomeno, di *una* verità, tra le tante plausibili: di tutto questo si nutre la tragedia, che, come ha acutamente evidenziato Beye, riflette, nella sua struttura, la mentalità agonistica sottesa perfino alla lingua, che accorda grande importanza all'opposizione μέν... δέ, “da una parte...dall'altra”.¹² Tale antitesi si rispecchia nella sticomitia, l'alternarsi serrato di battute, che nelle tragedie contrassegna lo scontro inconciliabile tra volontà diverse o i momenti di maggiore *pathos*. Un esempio per tutti, il dialogo, nelle *Baccanti*, tra il vecchio Cadmo e la figlia Agave che, attraverso le parole del padre, si risveglia dall'estasi dionisiaca e prende coscienza di avere tra le mani il capo insanguinato del figlio, da lei stessa ucciso perché creduto un leone in agguato:¹³

- KA. σκέψαι νυν ὀρθῶς· βραχὺς ὁ μόχθος εἰσιδεῖν.
 1280 ΑΓΑ. ἔα, τί λεύσσω; τί φέρομαι τόδ' ἐν χεροῖν;
 KA. ἄθρησον αὐτὸ καὶ σαφέστερον μάθε.
 ΑΓΑ. ὀρῶ μέγιστον ἄλγος ἢ τάλαιν' ἐγώ.
 KA. μῶν σοι λέοντι φαίνεται προσεικέναι;
 ΑΓΑ. οὐκ, ἀλλὰ Πενθέως ἡ τάλαιν' ἔχω κάρα.
 1285 KA. ὦμωγμένον γε πρόσθεν ἢ σὲ γνωρίσαι.

¹¹ L. Canfora, *Prolusione*, in L. Canfora-U. Cardinale (a cura di), *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 24-32, in partic. p. 32.

¹² Beye (a cura di), *La tragedia greca...* cit., p. XXVI.

¹³ «As Agave has been driven away from her proper roles in *oikos* and *polis* by Dionysos, so she is brought back to her senses—and to what is left of her roles—by the sole remaining figure of authority in the household and city, namely her father Kadmos» in B. Goff, *Citizen Bacchae. Women's Ritual Practice in Ancient Greece*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2004, p. 351.

- ΑΓΑ. τίς ἔκτανέν νιν; πῶς ἐμὰς ἦλθεν χέρας;
 ΚΑ. δύστην' ἀλήθει', ὡς ἐν οὐ καιρῷ πάρει.
 ΑΓΑ. λέγ', ὡς τὸ μέλλον καρδία πῆδημ' ἔχει.
 ΚΑ. σύ νιν κατέκτας καὶ κασίγνηται σέθεν.
 1290 ΑΓΑ. ποῦ δ' ὤλετ'; ἢ κατ' οἶκον; ἢ ποίοις τόποις;
 ΚΑ. οὔπερ πρὶν Ἀκταίωνα διέλαχον κύνες.¹⁴

- CAD. Osservalo bene: non è una grande fatica.
 AG. Ah, Che vedo? Cos'è questo che porto tra le mani?
 CAD. Guardalo. Capirai meglio.
 AG. Vedo un dolore immenso. Sventurata!
 CAD. Ti pare ancora che somigli a un leone?
 AG. No, sventurata che sono: nelle mani ho il capo di Penteo.
 CAD. Sul quale ho pianto, prima che tu lo riconoscessi.
 AG. Chi lo ha ucciso, come me lo trovo tra le mani?
 CAD. Triste verità, come tu giungi troppo tardi!
 AG. Parla. Il cuore mi balza in petto temendo ciò che stai per dire.
 CAD. Tu lo uccidesti, insieme alle tue sorelle.
 AG. Dove morì? In casa? In quale luogo?
 CAD. Là dove un tempo le cagne divorarono Atteone.

Oltre alle tappe del recupero della coscienza di sé e della memoria, che offrono ampi spunti per l'approfondimento delle pratiche estatiche e della *trance* nel mondo antico, il passo può rappresentare il punto di partenza di una riflessione sul ruolo delle donne nell'Atene del V secolo e sulla relazione madre-figlio nella tragedia greca, che Slater vuole ambivalente:

La sua [*della madre*, n.d.a.] esigenza di autoespressione e di rivalsa la spinge ad esaltare e nel contempo sminuire suo figlio, a nutrirsi di lui e a distruggerlo.¹⁵

Euripide è il tragediografo che più spesso e più a fondo ha analizzato la condizione femminile: da Medea, la straniera emarginata e respinta perché diversa, ad Andromaca, che perde il figlio e la libertà, ad Alceste, che offre la propria vita per salvare il marito, a Fedra, incapace

¹⁴ Eur. *Ba.* 1279-1291.

¹⁵ P.E. Slater, *Il rapporto madre-figlio in Grecia: sue origini e conseguenze*, in Beye (a cura di), *La tragedia greca...* cit., pp. 157-176, in partic. p. 176.

ce di sopportare la vergogna per un amore proibito, le donne della tragedia euripidea sono emblemi di forza e fragilità, impossibilitate come sono ad ottenere un'affermazione sociale e lavorativa e perciò costrette nei limiti della sfera affettiva e familiare, tanto circoscritta quanto insondabile.

Altro nucleo concettuale importante è l'eterno scontro tra poteri, evidenziato dalla contrapposizione tra Dioniso, divinità al contempo recente e antichissima, e Penteo, forte del suo ruolo di signore della città. Di non minore importanza, il conflitto tra generazioni: gli anziani, Cadmo e Tiresia, invitano il giovane re ad accogliere e venerare Dioniso nel *pantheon* cittadino, ma il sovrano li accusa di aver perso il senno, rinfacciando a Tiresia l'introduzione di un nuovo culto al fine di arricchirsi «facendo l'aruspice e interpretando i sacrifici». ¹⁶ In questa offesa, ricorre un *topos* piuttosto frequente nelle tragedie del ciclo tebano, quello che Gherardo Ugolini ha definito il «*topos* del litigio»: ¹⁷ il veggente cieco che rivela verità sgradite al re viene deriso e insultato, nonostante l'autorevolezza conferitagli dall'età e dalla *seconda vista*. Cieco, però, non è il vate, ma il suo interlocutore, che rifiuta di vedere quello che ha di fronte e andrà pertanto incontro ad un destino infausto.

Da quanto detto finora, si evince chiaramente che le *Baccanti* offrono uno spaccato delle dinamiche sociali dell'Atene del V secolo, ma si prestano anche all'attualizzazione e al dibattito su temi e questioni senza tempo: del resto, per sua natura, la tragedia è atemporale, dal momento che situa l'azione scenica in un passato mitico e indefinito. Pertanto, guidare lo studente a riconoscere la centralità sociale, religiosa, politica dell'azione teatrale, ad analizzare le scelte lessicali e la valenza di alcuni termini, a comprendere che la dialettica tra le idee è causa e fine della messinscena teatrale, a riconoscere che alcune tematiche riguardano direttamente l'attualità e la contemporaneità (il rapporto tra i cittadini e lo Stato; il ruolo della donna; le relazioni tra religioni diverse; lo scontro generazionale), significa portarlo a co-

¹⁶ Eur. *Ba.* 257.

¹⁷ G. Ugolini, *Tiresia e i sovrani di Tebe: il topos del litigio*, «MD», 27, 1991, pp. 9-36.

struire una conoscenza significativa, consapevole, motivata, duratura. Le linee guida ministeriali per il Liceo classico¹⁸ ribadiscono l'importanza dello studio della lingua, della letteratura e della cultura, in un'ottica il più possibile integrata.

Le risorse multimediali, in uso da diversi anni a corredo dei libri di testo della scuola secondaria, offrono un'ampia gamma di integrazioni audiovisive, dai filmati delle rappresentazioni teatrali (tra tutte, quelle messe in scena al teatro greco di Siracusa, a cura dell'INDA), alle videolezioni, dalle sintesi in *Power Point* alla lettura metrica di passi tratti dai drammi più noti, che affiancano e integrano la traduzione e l'analisi linguistica e stilistica dei testi. La recente esperienza della didattica a distanza, imposta dalla situazione generata dalla pandemia da Covid-19, ha impresso una forte accelerazione alla sperimentazione e alla messa in campo di nuove risorse e strategie, in una parola all'ideazione di una didattica innovativa che riesca a riproporre il patrimonio letterario, linguistico, storico delle lingue classiche attraverso una metodologia flessibile, inclusiva, in continuo aggiornamento.

Le strategie didattiche più aggiornate spaziano dalla *gamification* alla realtà virtuale, dagli LMS (come *Moodle*) agli agenti conversazionali nella didattica della letteratura greca. Un progetto estremamente interessante è *La poetessa Saffo*:¹⁹ il sito offre un'ampia panoramica

¹⁸ Gli obiettivi specifici di apprendimento per il Liceo classico sono contenuti nel Decreto Ministeriale 211 del 7 ottobre 2010 «Indicazioni Nazionali, Allegato C». Le Indicazioni Nazionali relative al Liceo classico si trovano on-line sul sito del MIUR, <https://miur.gov.it/liceo-classico> [consultato il 16 dicembre 2021].

Si riporta un breve estratto, riferito alla cultura: «Al termine del quinquennio, lo studente conosce, principalmente attraverso la lettura diretta in lingua originale, integrata dalla lettura in traduzione, i testi fondamentali del patrimonio letterario greco, considerato nel suo formarsi storico e nelle sue relazioni con le letterature europee; comprende, anche attraverso il confronto con la letteratura italiana e straniera, la specificità e complessità del fenomeno letterario antico come espressione di civiltà e cultura. Sa cogliere il valore fondante della classicità greca per la tradizione europea in termini di generi, figure dell'immaginario, auctoritatis e sa individuare attraverso i testi, nella loro qualità di documenti storici, i tratti più significativi del mondo greco, nel complesso dei suoi aspetti religiosi, politici, morali ed estetici.»

¹⁹ A. Iannella, www.alessandroiannella.com/progetto/la-poetessa-saffo [consultato il 16 dicembre 2021]; Id., «*Ok Google, vorrei parlare con la poetessa Saffo*»: *intelligenza artificiale, assistenti virtuali e didattica della letteratura*, «Thamyris», n.s. 10, 2019, pp. 81-104.

sulla vita, le opere e la fortuna letteraria della poetessa di Lesbo (comprese la lettura metrica e l'analisi dei componimenti più noti), ma consente anche di *interrogare* Saffo e dialogare con lei, attraverso *Google Assistant* o *Telegram*. È auspicabile, in ambito accademico e ad opera dei futuri docenti di lingue e letterature classiche, lo sviluppo di agenti conversazionali con caratteristiche simili: Dioniso che spiega la tragedia e consente un'interazione diretta con gli alunni potrebbe, senza alcun dubbio, rappresentare una risorsa importante per consentire la costruzione di una conoscenza attiva e partecipata.

La possibilità di interagire sia in forma scritta che orale, la comprensione del linguaggio naturale, la varietà degli *output*, le logiche di personalizzazione e l'apprendimento continuo sono aspetti che attribuiscono agli agenti conversazionali un ruolo chiave nel panorama educativo contemporaneo.²⁰

Se, dunque, appare necessario operare una selezione dei contenuti curriculari, per evitare di affastellare conoscenze e costruire, invece, competenze intese come abilità e capacità personali, sociali e metodologiche, in situazioni di lavoro o di studio, l'utilizzo delle risorse multimediali stimola senz'altro l'apprendimento cooperativo, la partecipazione attiva e consapevole, l'esercizio della riflessione e dello spirito critico.

Risorse multimediali applicate allo studio delle *Baccanti*: alcune suggestioni.

Il 26 settembre 1941 Cesare Pavese scriveva:

La situazione tragica greca è: *ciò che deve essere sia*. Di qui il meraviglioso dei numi che fanno accadere ciò che vogliono; di qui le norme magiche, i tabù o i destini, che devono essere osservati; di qui la catarsi finale che è l'accettazione del dover essere [...].²¹

²⁰ A. Iannella, *Ristabilire la conversazione: l'Intelligenza Artificiale come forma di "empowerment" per l'interazione nell'aula didattica*, in *AIUDC 2021-DHs for Society: Equality, Participation, Rights and Values in the Digital Age. Book of Extended Abstracts of the 10th National Conference*, Pisa, AIUDC, 2021, pp. 255-261.

²¹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere. 1935-1950*, nuova edizione condotta sull'autografo a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Torino, Einaudi, 1990 p. 245.

Questa riflessione contiene diversi elementi che si prestano alla costruzione di percorsi di studio centrati sulle *Baccanti* di Euripide mediante l'utilizzo delle numerose risorse multimediali oggi a disposizione. Non si intende, però, rinunciare alla lezione partecipata e all'analisi linguistica e morfosintattica in favore di metodologie centrate esclusivamente sulle risorse audiovisive. La conoscenza del testo tramite lettura diretta e la conseguente riflessione linguistica sono difatti preliminari e necessarie per comprendere il messaggio dell'autore. La lettura della tragedia è parte fondamentale del curriculum di lingua e letteratura greca nel quarto anno e nel quinto anno del Liceo classico; al docente è affidata la scelta della lettura integrale di un dramma o di una selezione di brani tratti da opere diverse. La lettura integrale, in lingua e in traduzione, consente però l'elaborazione di una conoscenza organica e significativa della macchina teatrale e della sua centralità nella vita culturale e sociale degli Ateniesi.

Se, come già accennato, sembra necessario selezionare i contenuti, al fine di evitare le inutili rincorse al programma e di costruire, invece, un apprendimento veramente ricco di senso, la lettura integrale della tragedia soddisfa appieno i requisiti individuati da Mosconi,²² ovvero la significatività, la remuneratività, l'accessibilità. La tragedia, infatti, pur essendo cronologicamente distante, presenta tematiche vive e sempre attuali, come si è avuto modo di accennare; richiede un impegno notevole, soprattutto nell'analisi linguistica e metrica, ma consente lo sviluppo di competenze lessicali e testuali trasversali allo studio di discipline diverse. Infine,

[...] lo studio della storia antica e delle letterature classiche diviene insomma, per questa via, una vera palestra di addestramento alla concretezza del reale: un "laboratorio" (se il docente sa usarlo come tale, secondo i tre criteri sopra indicati) per riflettere sulla complessità dell'animo umano, cogliendone il carattere universale e insieme storicizzato, per contemplare i non sempre evidenti meccanismi della società osservandoli concretamente, per analizzare e sperimentare l'uso del-

²² G. Mosconi, *Storia e letterature antiche nella scuola: tre criteri per la selezione necessaria*, in M.G. Iodice-A. Marchetta (a cura di), *Delectat varietas. Miscellanea di studi in onore di Michele Coccia*, Roma, Borgia, 2020, pp. 157-210, in partic. p. 163.

la “parola” come strumento volto a rivelare ovvero a nascondere e alterare la “realtà”.²³

Primo percorso: vista e cecità nella tragedia

Nelle *Baccanti* ricorrono numerosi riferimenti alla vista e alla cecità, spesso con significato ambivalente:²⁴ Tiresia è il veggente cieco, cioè dotato della *seconda vista*, quella profetica, che gli consente di scrutare le ombre del futuro; Penteo è cieco perché sciocco (μῶρος, come gli viene rinfacciato da Tiresia)²⁵ e inconsapevole del destino che lo sovrasta. Irritato dall'estasi orgiastica, crederà addirittura di vedere due soli, prigioniero della follia come del resto la madre Agave, che lo uccide credendolo un leone.²⁶ Realtà e apparenza, dunque, si alternano costantemente, generando una duplicità che si riflette nei dialoghi, come quello di seguito riportato, tra Penteo, minaccioso e sarcastico, e Dioniso, sereno e irridente:

- ΠΕ. εἰρκταῖσί τ' ἔνδον σῶμα σὸν φυλάζομεν.
 ΔΙ. λύσει μ' ὁ δαίμων αὐτός, ὅταν ἐγὼ θέλω.
 ΠΕ. ὅταν γε καλέσης αὐτὸν ἐν βάκχαις σταθεῖς.
 500 ΔΙ. καὶ νῦν ἂ πάσχω πλησίον παρῶν ὄρᾳ.
 ΠΕ. καὶ ποῦ ἔστιν; οὐ γὰρ φανερὸς ὄμμασίν γ' ἔμοις.
 ΔΙ. παρ' ἔμοι· σὺ δ' ἄσεβῆς αὐτὸς ὦν οὐκ εἰσορᾷς.
 ΠΕ. λάζυσθε· καταφρονεῖ με καὶ Θήβας ὄδε.
 ΔΙ. αὐδῶ με μὴ δεῖν σωφρονῶν οὐ σῶφροσιν.
 505 ΠΕ. ἐγὼ δὲ δεῖν γε, κυριώτερος σέθεν.
 ΔΙ. οὐκ οἶσθ' ὅ τι ζῆς, οὐδ' ὅ δρᾷς, οὐδ' ὅστις εἶ.
 ΠΕ. Πενθεύς, Ἀγαύης παῖς, πατρὸς δ' Ἐχίονος.
 ΔΙ. ἐνδυστυχῆσαι τοῦνομ' ἐπιτήδειος εἶ.²⁷

²³ Mosconi, *Storia e letterature antiche nella scuola...* cit., p. 205.

²⁴ Una disamina approfondita sulle varie sfumature del concetto di vista e visione nelle *Baccanti*, anche sotto il profilo lessicale e linguistico, è presente in C. Thumiger, *Visione e identità nelle Baccanti di Euripide*, «ACME» LX, II, 2007, pp. 3-29.

²⁵ Eur. *Ba.* 369.

²⁶ Sull'invasamento di Agave e, in generale, sui riti bacchici come espressione della sfera femminile attinente alla ritualità cultuale, si veda Goff, *Citizen Bacchae...* cit., in partic. pp. 351-353.

²⁷ Eur. *Ba.* 497-507.

- PEN. Infine, ti custodiremo in prigione.
 DION. Ma mi libererò il dio, quando io vorrò.
 PEN. Sicuro: quando lo invocherai, ritto in mezzo alle tue baccanti.
 DION. Anche ora è qui, vicino, e vede quello che patisco.
 PEN. E dov'è? Ai miei occhi non si manifesta.
 DION. Qui, accanto a me. Ma tu che sei un sacrilego non lo vedi.
 PEN. Afferratelo, quest'uomo offende me e Tebe.
 DION. E io vi dico di non legarmi. Io sono saggio, voi dementi.
 PEN. Legatelo, vi dico. Io sono più potente di te.
 DION. Tu non sai come vivi, né quello che fai, e neppure che persona sei.
 PEN. Sono Penteo, figlio di Agave e mio padre è Echione.
 DION. Il nome stesso dice che sei destinato alla pena.

Il percorso parte dall'analisi delle ricorrenze lessicali dei termini relativi alla vista in questo passo e, in generale, nelle *Baccanti* e nell'*Edipo re* di Sofocle, poiché in entrambe è presente la figura del *mantis* Tiresia e il binomio vista-cecità è determinante nello sviluppo dell'azione drammatica. A tal fine, si utilizzerà il motore di ricerca *Dio- genes* (gratuito e *open source*), che consente l'analisi di *corpora* in *open access*, come *Perseus*.²⁸ La classe verrà divisa in piccoli gruppi, ciascuno dei quali analizzerà un lemma e la sua ricorrenza nelle due tragedie. Questo tipo di analisi permetterà di comprendere la funzione denotativa e connotativa dei termini e la loro importanza nel testo di riferimento. Lo stesso lavoro, svolto in un laboratorio universitario di didattica del greco, sarà integrato dalla costruzione di una videolezione (o, eventualmente, di *slide* interattive, tramite *Prezi*, ad esempio), da proporre agli alunni del Liceo, sulla funzione dell'indovino nella Grecia classica, partendo ovviamente da Tiresia.

Tiresia viene nominato da Circe nel decimo libro dell'*Odissea* (488-540): la maga suggerisce a Odisseo di evocare nell'Ade l'ombra del vate di Tebe, dal momento che Persefone gli ha concesso il dono eccezionale di mantenere intatta la coscienza, il *nous*, unico tra le anime dell'Ade.²⁹ Tiresia è quindi superiore agli altri defunti perché

²⁸ Sull'utilizzo didattico dei *corpora* vd. P. Monella, *Metodi digitali per l'insegnamento classico e umanistico*, Milano, EDUCatt, 2020, pp. 103-114.

²⁹ Sull'episodio e in generale sulla figura di Tiresia, vd. E. Di Rocco, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Roma, Editori Riuniti, 2007, pp. 81-103.

conserva la capacità di vaticinare anche da morto: egli è, difatti, un mediatore tra il divino e l'umano,³⁰ quindi partecipe dell'immortalità attribuita agli dèi, grazie al dono della divinazione. Gli elementi che connotano la sua figura, nel discorso di Circe, sono l'origine tebana, la cecità, la saggezza, la chiaroveggenza. Nell'episodio della *Nekyia*, Tiresia, riconoscendo immediatamente l'eroe senza vederlo, gli predice il lungo viaggio, il ritorno in patria, il destino errabondo, infine la morte serena.³¹

Il ruolo di Tiresia alla corte di Tebe è attestato a partire dal *Papiro di Lille* 76, contenente un carme citarodico frammentario di Stesicoro: Tiresia assiste allo scontro tra Eteocle e Polinice, figli di Edipo, per la successione al trono, mentre la regina Giocasta tenta un'impossibile mediazione.³² In età classica, il profeta è presente nell'*Edipo re* e nell'*Antigone* di Sofocle, nelle *Fenicie* e nelle *Baccanti* di Euripide. Come già accennato, le scene principali in cui interviene Tiresia sono costruite sul «*topos* del litigio»³³ tra il sovrano, irritato dalla reticenza del *mantis*, e il veggente, che non vuole rivelare ciò che sa perché consapevole della reazione abnorme del suo interlocutore di fronte ad un vaticinio infausto. Nell'*Edipo re* di Sofocle, il re accusa Tiresia di cecità fisica e mentale, nonché di corruzione; la stessa accusa gli viene rivolta, come si è detto, da Penteo nelle *Baccanti* di Euripide. Il profeta reagisce richiamando nel primo caso il suo legame col dio Apollo, definito con l'epiteto di *Loxias* "l'ambiguo",³⁴ nel secondo la sacralità

³⁰ L. Brisson, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden, Brill, 1976, p. 112; J.B. Torres, *Teiresias, the Theban Seer*, «TiC» 6 (2), 2014, pp. 339-356, in partic. p. 356; G. Ugolini, *Tiresia*, in *Il mito nella letteratura italiana*, Collana diretta da P. Gibellini, vol.V/2, *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di A. Cinquegrani, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 511-532, in partic. p. 518.

³¹ Hom. *Od.* 11, 134-137.

³² E. Pitotto, *Varianti mitologiche e riflesso del pubblico nello Stesicoro di Lille*, «Pallas» 83, 2010, pp. 277-294.

³³ Ugolini, *Tiresia e i sovrani di Tebe...* cit.; Ugolini, *Tiresia, Il mito nella letteratura italiana...* cit., pp. 511-532, in partic. 512-514; G. Ugolini, *Le metamorfosi di Tiresia tra cultura classica e moderna*, in G. Ugolini (a cura di), *Die Kraft der Vergangenheit. Mythos und Realität der klassischen Kultur*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms, 2005, pp. 169-179, in partic. pp. 169-171.

³⁴ Soph. *OT* 410.

antica e terribile di Dioniso e la rovina per l'empio che oserà opporvisi. Come afferma Lanza,

Tiresia non è nella tragedia per vaticinare, ma per condannare e per scomunicare; è il ministro dell'ordine religioso, di una religiosità che promana da un'autorità istituzionale esterna alla *polis*. Il tentativo di salvare la religione tradizionale della *polis* è così pagato con la rinuncia al fondamentale presupposto della città pernio anche della vita religiosa. Il sacro retrocede anzi fino al recupero del magico, in un gioco di ambiguità della quale la suggestione scenica è veicolo insostituibile.³⁵

La tradizione classica attribuisce la condizione di privazione della vista all'aedo e all'indovino. Oltre a Tiresia, i vati non vedenti più noti sono Fineo, Eveno e Polimestore.³⁶ Tra le numerose versioni del mito di Fineo,³⁷ occorre citare almeno le *Argonautiche* di Apollonio Rodio: avendo egli rivelato i segreti degli dèi, Zeus lo avrebbe privato della vista, pur essendo Fineo un *mantis* per dono di Apollo. Come compensazione, avrebbe ottenuto una vecchiaia lunghissima.³⁸ Curiosamente, anche una delle varianti del mito di Tiresia vuole che il *mantis* tebano sia stato accecato per aver rivelato segreti divini indicibili.³⁹ Perseguitato dalle Arpie, che gli insozzano la mensa, Fineo sarà liberato del flagello dagli Argonauti Calaide e Zete.⁴⁰

³⁵ D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino, Einaudi, 1977, p. 254.

³⁶ La tradizione vuole che Omero fosse cieco, ma aedi famosi privi della vista sono anche Femio e Demodoco, presenti nell'*Odissea* rispettivamente a Itaca e presso la corte dei Feaci. Inoltre, in *Il. 2*, 591-600, Omero accenna a Tamiri, accecato dalle Muse perché osò sfidarle nel canto. Infine, Platone (*Phdr.* 243a-b) narra che il poeta Stesicoro sarebbe stato privato della vista per la sua maldicenza contro Elena di Troia, per la quale avrebbe poi composto una palinodia.

³⁷ M. Melotti, *Il mito di Fineo. Immagini di marginalità in Tracia tra regalità e divinazione*, in P. Schirripa (a cura di), *I Traci tra l'Egeo e il Mar Nero*, Milano, CUEM, 2004, pp. 85-111.

³⁸ *Argon.* 2, 178-193. Cfr. F. Stama, *La cecità di Fineo: la conseguenza di un atto di ὄβρις o l'espiazione di una colpa di sangue?*, «I quaderni del ramo d'oro on-line», volume speciale, numero 11, 2019, pp. 1-14.

³⁹ Brisson, *Le mythe de Tirésias...* cit., pp. 101-104.

⁴⁰ M. Centanni, *Il pasto nefasto di Fineo: storia di un banchetto punitivo nel mito greco*, in F. Lollini-M. Montanari (a cura di), *Cucina, società e politica. Le arti e il cibo. Modalità ed esempi di un rapporto*, vol. 3, Bologna, Bononia University Press, 2020, pp. 143-152.

Eveno di Apollonia è citato da Erodoto (9, 93-95). Era un pastore incaricato di custodire le greggi sacre al Sole ma, essendosi addormentato, aveva lasciato che i lupi facessero strage del bestiame. I suoi concittadini, adirati, lo avrebbero accecato, subendo come conseguenza la sterilità di campi e bestiame. Gli oracoli di Delfi e di Dodona avrebbero imposto il pagamento di un risarcimento, ed Eveno avrebbe anche ottenuto il dono della chiaroveggenza.⁴¹

Polimestore è il re tracio al quale Priamo ed Ecuba affidano il figlio Polidoro: legato ai doveri dell'ospitalità, si dimostra invece avido e cinico, dato che uccide il giovane per impadronirsi dei suoi beni. Nell'*Ecuba* di Euripide, la regina di Troia, ormai prigioniera, per punire l'empio ospite lo acceca e gli uccide i figli. Il re tracio, invasato da Dioniso⁴² (anche questa è una notazione particolare, tipicamente euripidea, dato che l'ispirazione profetica in genere è concessa da Apollo), profetizza la trasformazione di Ecuba in cagna. Il Dioniso profeta è presente, come si è detto, anche nelle *Baccanti*:⁴³

μάντις δ' ὁ δαίμων ὄδε· τὸ γὰρ βακχεύσιμον
καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει·
300 ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐς τὸ σῶμι' ἔλθῃ πολὺς,
λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμνηότας ποιεῖ.⁴⁴

E questo dio è un profeta, perché l'invasamento bacchico e la follia contengono una gran forza divinatoria. Quando il dio irrompe possente nel corpo di un uomo, fa in modo che chi delira predichi il futuro.

Le parole sono di Tiresia, vanamente impegnato nel tentativo di convincere Penteo ad accogliere Dioniso tra le divinità cittadine. Tra le attribuzioni del dio, il veggente evidenzia anche la capacità profetica, che accomuna i seguaci in preda all'*enthousiasmos* ai vati.

⁴¹ S. Borchetta, *Parole, illusione, minaccia: Pavese e Pound in Conversazione su Tiresia*, «Quaderni camilleriani» 14, 2021, pp. 61-76.

⁴² Eur. *Hec.* 1267.

⁴³ M. Vitali (a cura di), Euripide, *Alcesti, Medea, Baccanti*, Milano, Bompiani, 1991, p. LXXIX.

⁴⁴ Eur. *Ba.* 298-301.

La costruzione della videolezione (della durata di 5 minuti) impegnerà i futuri docenti nella scelta dei contenuti da veicolare agli studenti, al fine di elaborare una proposta scientificamente valida e coinvolgente tanto da stimolare, una volta proposta alla classe, il dibattito e il confronto tra le idee. In una prospettiva interdisciplinare (letterature greca e latina, italiana, francese, inglese), si potrà costruire un percorso sulla conoscenza e la percezione dilatata che accomuna poeti e veggenti e sulle tecniche usate per indurre l'estasi e suscitare paradisi artificiali, a partire dagli antichi Greci per arrivare a Baudelaire, a Milton, ai Doors (che devono il nome, secondo la tradizione, ad un verso del poeta inglese William Blake, riportato nel saggio di Aldous Huxley *The Doors of Perception*).

Secondo percorso: Dioniso *deus ex machina*.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ

- Ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίαν χθόνα
 Διόνυσος, ὃν τίκει ποθ' ἢ Κάδμου κόρη
 Σεμέλη λοχευθεῖσ' ἀστραπηφόρῳ πυρί·
 μορφήν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν
 5 πάρεμι Δίρκης νάματ' Ἰσμηνοῦ θ' ὕδωρ.
 ὀρῶ δὲ μητρὸς μνήμα τῆς κεραυνίας
 τόδ' ἐγγὺς οἴκων καὶ δόμων ἐρείπια
 τυφόμενα Δίου πυρὸς ἔτι ζῶσαν φλόγα,
 ἀθάνατον Ἦρας μητέρ' εἰς ἐμὴν ὕβριν.
 10 αἰνῶ δὲ Κάδμον, ἄβατον ὃς πέδον τόδε
 τίθησι, θυγατρὸς σηκόν· ἀμπέλου δέ νιν
 πέριξ ἐγὼ κάλυψα βοτρῶδει χλόη.
 λιπῶν δὲ Λυδῶν τοὺς πολυχρύσους γύας
 Φρυγῶν τε, Περσῶν θ' ἠλιοβλήτους πλάκας
 15 Βάκτριά τε τεῖχη τήν τε δύσχιμον χθόνα
 Μήδων ἐπελθὼν Ἀραβίαν τ' εὐδαίμονα
 Ἀσίαν τε πᾶσαν, ἣ παρ' ἄλμυρὰν ἄλα
 κεῖται μιγάσιν Ἑλλήσι βαρβάροις θ' ὁμοῦ
 πλήρεις ἔχουσα καλλιπυργώτους πόλεις,
 20 ἐς τήνδε πρώτην ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν,
 κάκει χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς
 τελετάς, ἵν' εἶην ἐμφανῆς δαίμων βροτοῖς.⁴⁵

⁴⁵ Eur. *Ba.* 1-22.

DIONISO

Sono giunto qui a Tebe io, Dioniso, il figlio di Zeus che un tempo Semele nata da Cadmo partorì tra il fuoco del fulmine. Ho mutato la forma divina in umana, ed ora mi trovo presso la fonte Dirce e la corrente dell'Ismeno. Qui vicino alla reggia vedo il sepolcro di mia madre fulminata, e le macerie fumanti della sua casa, dove il fuoco di Zeus arde ancora: il segno immortale della vendetta di Era contro mia madre. Fece bene Cadmo, che recinse questo luogo, consacrandolo a sua figlia: e io l'ho coperto tutto attorno con tralci di vite, carichi di grappoli. Ho lasciato le contrade ricche d'oro di Lidia e di Frigia, ho percorso le riarse terre di Persia, le rocche della Battriana, la gelida terra dei Medi, l'Arabia felice e tutta l'Asia che si distende lungo il mare: vi abitano Greci e barbari insieme, e possiede molte città cinte da mura. Là ho fondato i miei riti e le sacre danze, e sono giunto qui a Tebe, prima tra le città greche, per rivelarmi come dio ai mortali.⁴⁶

La lunga *rhesis* di Dioniso apre la tragedia *in medias res*: il dio prosegue il suo discorso affermando di aver punito le sorelle della madre, che hanno osato negare la sua origine divina, suscitando in loro l'estasi orgiastica, che le ha indotte a fuggire sui monti per celebrare i suoi riti. La tragedia greca, come è noto, è strettamente connessa al culto di Dioniso: le tragedie di argomento dionisiaco dovevano essere numerose, ma l'unica superstite in cui il dio si presenta in scena e interagisce con altri personaggi è proprio quella in esame.⁴⁷ Il punto di partenza del percorso didattico sarà, in questo caso, la raccolta di traduzioni d'autore del passo (gli alunni potranno utilizzare le risorse online e il libro di testo), seguito da un *brainstorming* (con il docente nel ruolo di guida) per fare il punto della situazione, vagliare e schedare i materiali e affidare a due alunni la recitazione del prologo, rispettivamente in lingua greca e in traduzione italiana. Il passo successivo sarà la realizzazione, da parte degli alunni, di un video, usando uno dei numerosi *editor* disponibili (*InShot*, *Magisto*, ecc.). La recitazione, di-

⁴⁶ Sul significato dei riti dionisiaci nelle *Baccanti*, si veda anche Goff, *Citizen Bacchae...* cit., in partic. p. 350: «The play supplies the most extreme and polarized versions of women's ritual legible within the extant corpus of tragedy; although it opens with a compelling vision of ecstatic maenadism, at one with nature and offering a seductively preferable alternative to Pentheus's rigid notions of appropriate behavior, it moves precipitately to replace that vision with the brutality of Pentheus's death at the hands of the maddened women».

⁴⁷ Ieranò, *Bestemmiare Dioniso...* cit., p. 45.

fatti, è una strategia che permette la fruizione diretta del testo teatrale, stimolando l'interesse, la partecipazione, la creatività degli studenti.

A questa attività potrà essere affiancata la creazione di una edizione *Wikibooks*, che raccoglie libri di testo ideati e creati dai discenti.⁴⁸ Utilizzando la metodologia contrastiva, gli alunni proporranno una loro traduzione del passo esaminato, motivando le scelte lessicali e stilistiche. Una volta individuata la traduzione ritenuta maggiormente efficace, verrà costruita una pagina *Wikibooks* sul prologo delle *Baccanti*. Realizzato in ambito universitario, questo laboratorio si gioverà delle competenze di livello superiore, che andranno ad arricchire l'analisi linguistica, morfologica, lessicale e stilistica del passo.

Come si è notato, gli spunti offerti dalla tragedia sono numerosi e stimolanti, tanto per il docente, quanto per gli alunni. Le tecnologie multimediali, se da una parte consentono la modulazione flessibile e interattiva dell'attività didattica, dall'altro inducono alla riflessione sul ruolo del docente, il quale, se a volte assume il ruolo di *coach* e facilitatore, ha sempre ben chiari punto di partenza, tappe, obiettivi formativi, senza dimenticare la componente emotiva dell'azione didattica. Il mito, la poesia, il teatro, il racconto veicolano messaggi universali che evocano sempre una risposta, ribadendo, ove mai ce ne fosse bisogno, il valore imperituro della parola:

Dioniso: Intanto. Ma una volta che il grano e la vigna avranno il senso della vita eterna, sai cosa gli uomini vedranno nel pane e nel vino? Carne e sangue, come adesso, come sempre. E carne e sangue gronderanno, non più per placare la morte, ma per raggiungere l'eterno che li aspetta.

Demetra: Si direbbe che vedi il futuro. Come puoi dirlo?

Dioniso: basta avere veduto il passato, Deò. Credi a me. Ma ti aprovo. Sarà sempre un racconto.⁴⁹

⁴⁸ Monella, *Metodi digitali...* cit., pp. 121-123.

⁴⁹ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1968, p. 154.

Abstract

Greek literature's teaching based on strategies to stimulate motivation and interest is very important to develop student's critical thinking. An up-to-date classical education could join traditional teaching strategies and digital didactics. In the first part, this article analyses the importance of Euripide's tragedy *Bacchae* in the Greek ancient culture and his present value due to ideas like family, politic, religion, human destiny. In the second part this article suggests the creation of a curriculum based on the Euripide's *Bacchae* for classic high school and university students. In particular, it focuses on the role of online open access databases (like *Perseus* and *Wikibooks*) and of automation conversational interfaces (like *Sappho*). Digital resources can support teachers, guide students through the learning process and contribute for building a significant knowledge.

Adelaide Fongoni - Sabrina Borchetta
adelaide.fongoni@unical.it - sabrina.borchetta@virgilio.it

Marco Gatto

Specificità ed eteronomia della letteratura. Franco Fortini teorico dell'inconscio testuale

È in una conferenza del maggio 1978 tenuta all'Università del Sussex, poi confluita nella raccolta dei *Nuovi saggi italiani*,¹ che Franco Fortini delinea con nettezza i riferimenti teorici della sua lunga e densa riflessione sui rapporti tra poesia e società. L'immediata contingenza è quella di un mutamento epocale – che di lì a poco alcuni diagnosti avrebbero iniziato a descrivere col termine di “postmodernità”² –, contrassegnato da forti spinte antistoricistiche e antimaterialistiche. L'oggetto polemico ha a che vedere, nello specifico, con la trasformazione del lavoro intellettuale in prerogolato specialismo, con la conversione dell'impegno etico-politico in mansionario di ruoli predefiniti e con la riduzione dell'involucro formale del testo letterario o culturale a mero orpello estetizzante. Temi fortiniani di lunga durata, questi, già battuti lungo le pagine di *Verifica dei poteri* (1965) – nelle quali si ragionava,

¹ La conferenza, intitolata *Dei confini della poesia*, è ora raccolta in F. Fortini, *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Roma, Castelvecchi, 2015, pp. 16-38, da cui citeremo. Prima di confluire nei *Nuovi saggi italiani* (Milano, Garzanti, 1987), fu pubblicata autonomamente dalle Edizioni l'Obliquo (Brescia, 1986).

² Il saggio di Fredric Jameson che contribuisce alla diffusione del termine – *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* – esce nel 1984 sulla «New Left Review» e sarà tradotto in italiano nel 1989 (uscirà come volume autonomo per Garzanti; l'edizione complessiva, che reca il titolo *Postmodernismo. Ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo*, è uscita a Roma per Fazi nel 2007). Il più noto *La condition postmoderne* di Jean-François Lyotard è del 1979 (tradotto due anni dopo a Milano, per i tipi di Feltrinelli).

ad esempio, sulla fine del mandato sociale degli scrittori³ – e lungamente percorsi nei saggi di *Questioni di frontiera*, pubblicati nel 1977,⁴ a breve distanza dall'intervento di Brighton. Per renderne ampiamente conto, si ritiene opportuno evidenziare, attraverso l'analisi di tappe segnaletiche e decisive, i nodi salienti di una costanza teorica e di un'assiduità speculativa di lungo corso.⁵

La riflessione sui *Confini della poesia* svolge in senso materialista un tema che solo in modo approssimativo può intendersi come affine alla cosiddetta *Rezeptionstheorie*. L'oggetto di analisi è, perlomeno, dialetticamente duplice. In che modo, si chiede in prima battuta Fortini considerando «la recezione di un'opera», «il mutamento storico altera l'ordine dei livelli»? E, in secondo luogo, più nel profondo, come considerare «le alterazioni subite dalla recezione delle opere letterarie nel corso della loro esistenza temporale a causa delle alterazioni o mutamenti della interna gerarchia dei loro fattori»?⁶ Siamo, pertanto, in un ambito teorico tradizionalmente legato alla riflessione del marxismo critico: è in gioco non già il fondamentale rapporto tra testo e contesto – attraversato da Fortini nei saggi degli anni Sessanta per mezzo di un confronto tra le solide posizioni di Lukács in materia e le proposte di Lucien Goldmann per una teoria delle “omologie strutturali”⁷ –, quanto un tentativo di ragionare sulle implicazioni storico-dialettiche della relazione tra l'*interno* del testo e il suo *esterno*, e anzitutto sul mutamento cui questa relazione va incontro, con un'inevitabile metamorfosi degli elementi coinvolti.

Non deve sfuggire l'intento polemico di tale reimpostazione del problema teorico. Le tendenze antistoricistiche che si impadroniscono

³ F. Fortini, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, in *Verifica dei poteri* [1965], ora in *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 130-186.

⁴ Id., *Intellettuali, ruolo e funzione* [1971], in *Questioni di frontiera. Saggi di politica e di letteratura. 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 68-73.

⁵ Le presenti riflessioni riprendono, si spera arricchendole di nuovi spunti, quelle depositate in M. Gatto, *La dialettica della forma come emersione del politico*, in F. Grendene, F. Magro, G. Morbiato (a cura di), *Fortini '17*, Atti del convegno di studi di Padova (11-12 dicembre 2017), Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 257-270.

⁶ Fortini, *I confini...* cit., pp. 17 e 22.

⁷ Cfr. il saggio eponimo (del 1960) di *Verifica...* cit., pp. 15-34.

della critica letteraria tra anni Sessanta e Settanta – il decennio d'oro della teoria della letteratura, come ha scritto Remo Ceserani,⁸ ma anche il decennio d'oro dello strutturalismo e del suo radicalismo antiumanistico – hanno contribuito, per Fortini, ad «attenuare [...] la rilevanza della dimensione storica negli studi letterari».⁹ Ma la risultante reale della loro egemonia scienziata, sul finire degli anni Settanta e in un momento storico che preannuncia l'avvento di narrazioni ontologiche e nichiliste (in Italia segnalate dal fenomeno nostrano del «pensiero debole»¹⁰), risiede maggiormente nella coesistenza – solo apparentemente segnata da frizioni – dello specialismo accademico, caratterizzato da una visione appunto autonomistica del testo letterario, «col chiacchiericcio nevrotico dell'industria culturale».¹¹ È necessario notare che questa paradossale convergenza sia letta da Fortini considerando la matrice capitalistica. Il depotenziamento della negazione dialettica inscenato da un sistema economico-culturale sempre più capace di neutralizzare le contraddizioni produce un annichilimento dei contrasti, cosicché posture intellettuali epidermicamente diverse – per un verso, il «vitalismo esasperato, che si potrebbe chiamare neosurrealista, volto ad abolire ogni distinzione fra momenti e livelli di esistenze e di opere», e, per l'altro, il «formalismo esasperato, indifferente agli aspetti referenziali»¹² – non solo si radicalizzano nei loro effetti,

⁸ R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. VII.

⁹ Fortini, *I confini...* cit., p. 22.

¹⁰ È del 1983 la pubblicazione, per i tipi milanesi di Feltrinelli, de *Il pensiero debole*, a cura di G. Vattimo e P.A. Rovatti. Per misurarne la distanza dalla visione fortiniana, appare utile ricordarne l'attacco a firma dei due curatori: «Il dibattito filosofico ha oggi almeno un punto di convergenza: non si dà una fondazione unica, ultima, normativa» (p. 7); nonché la proposta: «la razionalità deve, al proprio interno, depotenziarsi, cedere terreno, non aver timore di indietreggiare verso la supposta zona d'ombra, non restare paralizzata dalla perdita del riferimento luminoso, unico e stabile, cartesiano» (p. 10). A essere colpita era anche, nel saggio a firma di M. Ferraris (*Invecchiamento della "scuola del sospetto"*, alle pp. 120-136), l'idea di critica come smascheramento e demistificazione, che, come cercherò di dimostrare, è al contrario fondativa della proposta materialistica di Fortini.

¹¹ Fortini, *I confini...* cit., p. 22.

¹² *Ibid.*, p. 23. È interessante notare che Jameson – al quale Fortini dedica, come vedremo, non poca attenzione, sino a partire dagli anni Settanta e nuovamente all'inizio dei Novanta – definisca buona parte del postmodernismo come *surrealismo senza l'inconscio*, aggiun-

ma sostanzialmente finiscono per coincidere.¹³ Insomma, Fortini ragiona attraverso un modulo dialettico assai ricco di ricadute filosofiche: l'ammorbidente delle opposizioni convive con una loro assolutezza identitaria, in un quadro che dissolve l'unitarietà del campo umanistico (un tempo garante, simultaneamente, di diversificazione e di omogeneità), a favore di una frammentazione de-totalizzante che determina l'isolamento autoreferenziale del particolare.¹⁴

Sul piano estetico, le conseguenze sono lette attraverso una chiave lukacsiana¹⁵ che Fortini ritiene – in quegli anni, *rara avis* – ancora di estrema attualità.¹⁶ A risultare è, difatti, «una progressiva scomparsa degli “oggetti” artistici e poetici in quanto, appunto, modelli, cioè di quel che ancora sopravviveva della loro latente funzione pedagogica,

gendo che «il vecchio linguaggio dell'“opera” e del lavoro – l'opera d'arte, il capolavoro – sia stato dovunque in larga misura rimpiazzato dal linguaggio alquanto diverso del “testo”, dei testi e della testualità, linguaggio dal quale la realizzazione della forma organica e monumentale è strategicamente esclusa. In questo senso, oggi tutto può essere un testo», qualcosa che ha a che fare, secondo il teorico americano, con l'«effimero», con «opere usa e getta che intendono risolversi immediatamente in un cumulo di detriti del tempo storico» (*Postmodernismo... cit.*, p. 92).

¹³ Sulla dualità ‘vitalismo/formalismo’ occorre richiamarsi anche all'analisi socioculturale (fortiniana, del resto) fornita più recentemente da Romano Luperini nella sua *Precettistica minima per convivere con la “crisi della critica” e provarne a uscire*: «Il passaggio dalla stagione del marxismo e dello strutturalismo a quella del poststrutturalismo non si è accompagnato nel nostro paese a un approfondimento metodologico e a un rinnovamento degli studi letterari. Si è abbandonato in gran fretta il terreno della “scienza della letteratura” [...] per approdare, sull'onda del “pensiero debole”, a posizioni ontologiche o nichiliste, che hanno favorito il ritorno a una critica di gusto, sostanzialmente dilettantesca. Così indebolito il campo della teoria e della riflessione sugli strumenti di lavoro, la critica oggi prevalente si ispira a due criteri: a un filologismo miope e microspecialistico quella universitaria, a un narcisismo “creativo” ed egolatrice quella giornalistica (ma non mancano interscambi ed ibridi mostruosi fra queste due varianti). In entrambi i casi la critica cessa di partecipare alla produzione sociale di senso e si relega all'amministrazione parassitaria del presente» («L'ospite ingrato»: *La responsabilità della critica* I, 2004, poi in *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005, da cui citiamo alle pp. 24-25).

¹⁴ Mi si permetta di rinviare al mio recente *Always Totalize! Perché abbiamo ancora bisogno della totalità (e della dialettica)*, «L'ospite ingrato» 10, luglio-dicembre 2021, pp. 57-83.

¹⁵ Si rilegga il presupposto teorico di questa “lunga fedeltà” nelle argomentazioni di *Lukács in Italia* [1959], in *Verifica... cit.*, pp. 234-267.

¹⁶ Come scrive Luca Lenzi in nell'introduzione a *I confini della poesia*, «è l'asse Goethe-Lukács a tenere di fronte al neo-nichilismo che avanza a grandi giornate nella *fin de siècle* italiana ed europea» (*Una contesa che dura*, in Fortini, *I confini... cit.*, p. 7).

della loro capacità di alludere ad un fondamentale “problema della vita”». ¹⁷ Per il Lukács marxista degli anni Trenta e Quaranta – i cui esiti teorici penetravano in Italia nei primi anni Cinquanta grazie alla fondamentale mediazione di Cesare Cases ¹⁸ – l’opzione gnoseologica ed educativa è ancora attribuita al realismo e alle sue capacità di resistere “criticamente” alla decadenza ideologica ed estetica. A quest’altezza, il nome di Thomas Mann, com’è noto, risuona per definire quel «tipo estremo» di scrittore, sempre più minoritario, «la cui grandezza consiste nell’essere “specchio del mondo”» ¹⁹ e non di sé stesso. Tuttavia, la sensibilità modernista di Fortini non permette un accoglimento passivo dei capi d’accusa che Lukács, in quegli stessi anni, formula ai danni di ciò che troppo genericamente (come ravvisa un velenoso commento di Adorno) ²⁰ egli chiama “avanguardia”. ²¹ La capacità delle opere d’arte di alludere ai problemi esistenziali e sociali – in sintesi, al “referente” umano – non sta soltanto nella restituzione totalizzante di una forma coesa e unitaria, capace di tendere all’universale (tale è l’esito del rispecchiamento estetico realista per Lukács sin dal noto *Narrare o descrivere?*, per non tacere delle indagini filosofiche sulla nozione di “tipo” che sono alla base della grande e conclusiva *Estetica*), ²² ma anche nell’attenzione rivolta al momento della rottura e della

¹⁷ Fortini, *I confini...* cit., p. 24.

¹⁸ I *Saggi sul realismo e Il marxismo e la critica letteraria* escono per Einaudi rispettivamente nel 1950 e nel 1953.

¹⁹ G. Lukács, *Alla ricerca del borghese* [1948], in *Scritti sul realismo*, a cura di A. Casalegno, Torino, Einaudi, 1978, p. 738.

²⁰ Cfr. Th.W. Adorno, *Conciliazione sforzata. A proposito del Significato attuale del realismo critico di György Lukács* [1958], in *Note per la letteratura. 1943-1961* [1958 e 1961], Torino, Einaudi, 1979, pp. 238-266.

²¹ Vedi in particolare G. Lukács, *Le basi ideologiche dell’avanguardia*, in *Il significato attuale del realismo critico* [1957], Torino, Einaudi, 1957, pp. 17-51.

²² Cfr. Id., *Narrare o descrivere? Contributo alla discussione sul naturalismo e il formalismo*, in *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964², pp. 269-323: «La vera conoscenza delle forze motrici del processo sociale e il rispecchiamento esatto, spregiudicato e profondo della loro azione sulla vita umana, si manifestano in forma di movimento: di un movimento che rappresenta e chiarisce l’unità organica di normalità ed eccezione» (p. 284); sull’«unità ideale e artistica dell’opera d’arte» si insiste anche nei *Prolegomeni a un’estetica marxista. Sulla categoria della particolarità* [1956], Roma, Editori Riuniti, 1957, in part. a p. 157.

dissoluzione, senza naturalmente cadere nell'acritica valorizzazione di ciò che si presenta come decomposto, fratturato, scisso. Del resto, la posizione anti-avanguardistica di Fortini – tutta giocata sull'evidenza del carattere servile e adesivo di talune pratiche artistiche al mercato capitalistico²³ – è certo meno radicale di quella lukacsiana, ma va intesa come necessario sostegno all'idea che l'invito a «restaurare la “via estetica all'umanesimo”» non basti. Senza cedere alle retoriche nichiliste dell'abisso e della sconfitta, occorre invece «guardare ben fissa la distruzione radicale di quella prospettiva, compiuta dalla realtà socioeconomica del presente», cioè da un'astrazione capitalistica sempre più capace di irrorare i canali della produzione culturale; e dunque «domandarsi se tale distruzione non sia benefica quando apra la possibilità di riproporre, al di là di due secoli di estetica borghese, un tema antichissimo e futuro».²⁴

Non si può non riconoscere in questo sguardo sulle rovine quello del materialista storico descritto da Walter Benjamin nelle sue *Tesi di filosofia della storia*.²⁵ Fortini ne rilegge, anche in modo contestatario, la lezione. Essa, tuttavia, anche per mezzo di una non trascurabile influenza di Goldmann,²⁶ convive con le istanze filosofiche di matrice

²³ Si veda almeno F. Fortini, *Due avanguardie* [1966], in *Verifica... cit.*, pp. 77-92, in part. p. 85, dove si legge: «È bene rammentare che oggi non esiste nessuna differenza sostanziale fra la cultura di massa e quella di élite. Non o non soltanto per la già esistente omogeneità fra i produttori di questa o di quella, così come fra i rispettivi destinatari; ma per la similitudine delle strutture».

²⁴ Fortini, *I confini... cit.*, p. 22. Non sono mancate critiche da sinistra a un approccio che è sembrato troppo legato alla figura del critico-umanista romantico. Si vedano, ad esempio, G.C. Ferretti, *L'autocritica dell'intellettuale*, Padova, Marsilio, 1970 e A. Leone de Castris, *L'anima e la classe. Ideologie letterarie degli anni Sessanta*, Bari, De Donato, 1972, in part. pp. 73-126. Vero è che il Fortini di *Verifica dei poteri* ne fosse pienamente (e, anche questa volta, lukacsianamente) consapevole: «Questa idea della critica che si ostina a non abbandonarci è, in sostanza, quella che ebbe l'umanesimo romantico e che continua, in altri umanesimi, fino ai giorni nostri. Si fonda su di un perseguimento della dignità umana, presente o possibile dell'uomo, sulla sua *unità*» (Fortini, *Verifica... cit.*, p. 25).

²⁵ Mi riferisco all'ormai nota tesi n. 9, che contiene un'esegesi del quadro di Paul Klee, *Angelus Novus*, datato 1920 (W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995², p. 80), ma anche una suggestione proveniente da alcuni versi di Gerhard Scholem (cfr. Id. *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1977, pp. 35 e 37 e relative note di apparato).

²⁶ Nel commento a *Le dieu caché* (1955) di Goldmann, Fortini così chiosa, valorizzandone

lukacsiana, cosicché la necessità di assumere la distruzione e lo spezzamento come realtà di fatto si lega dialetticamente all'elaborazione di una risposta formale che non ne sia solo ancillare riflesso, ma che rilevi, ogni volta sforzandosi di esteriorizzarle, le tacite mediazioni tra l'estetica e la vita. Dalla poetica delle rovine si passa, insomma, a una politica delle rovine; dallo sguardo, che può essere anche complice, sulle catastrofi si giunge alla "visione" (religiosa, nel senso laicamente fortiniano di un indimostrabile ma possibile avvenire, anticipazione di un'assenza che potrà forse presentificarsi), all'utopia di una riedificazione. Lo ribadisce, Fortini, all'interlocutore privilegiato del suo "stile tardo", appunto al Cases traghettatore di Lukács in Italia e straordinario interprete di Benjamin, rimproverandolo di non considerare che

la fine del mandato sociale degli intellettuali [...] si è mutato attraverso immense sciagure nel cominciamento di *un altro* mandato sociale che gli intellettuali-massa del presente possono (ossia debbono) conferire a se medesimi nei confronti di quel «sud» del mondo (e di ogni società) senza del quale non si esce dalla oscillazione fra ribellismo e conformismo. Era necessario che la "classe dei colti", nella quale siamo cresciuti, fosse affatto stritolata e svuotata dalla industria culturale o sopravvivesse solo come separatezza e clericatura, perché (e in suo rozzo modo proprio il Sessantotto, che aveva voluto spiantare i ruoli a favore della ricerca di una cultura "altra", l'aveva prefigurata) potesse tornare a proporsi una missione pedagogica generalizzata a partire di "nuovi colti" o semicolti.²⁷

Partendo da queste premesse, la conferenza del 1978 ha il tipico passo dialettico di una disamina delle opposizioni concettuali e metodologiche in gioco. Alla più tradizionale fra queste – che coinvolge testo e contesto – Fortini preferisce, ma solo transitoriamente, quella meno immediata di *forma* e *informe*, non prima di aver esplicitato che

il tentativo di «innesto dell'esistenzialismo sul marxismo»: «Mai la "totalità" diviene così evidente e perentoria come quando la realtà appare spezzata in uno specchio spezzato» (*Deus absconditus* [1956], in *Verifica...* cit., p. 233). Sul nesso Fortini-Goldmann, cfr. G. Fichera, *Per una totalità "nascosta". Fortini, il presente, la figura*, «L'ospite ingrato» 10, luglio-dicembre 2021, pp. 35-55.

²⁷ F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990, p. 36.

tale antinomia vada collocata nell'ambito *specifico* della «realtà» testuale. Quest'ultima è la potenziale sede della «convivenza di più di una delle funzioni jakobsoniane del linguaggio», entro i cui elementi costitutivi è «possibile scorgere un rapporto di natura strutturale». Dal momento che la relazione tra di essi implica una gerarchia, è necessario segnalare quale funzione abbia carattere di egemonia e quale no. Supponendo – continua Fortini utilizzando il lessico di Jakobson – che la funzione poetica, quella che pone in risalto la costruzione del messaggio, sia «*dominante*», è semplice individuare il carattere subordinato delle restanti (da quella espressiva a quella conativa, per fare un esempio); meno agevole è segnalare il peso dell'«*altra*», per così dire più distante, «sub-struttura», quella referenziale, riferita al contesto e dunque tesa verso una certa “esternità”, che «potrà apparire persino come non-struttura ossia come contesto *informe*».²⁸ In che termini sia possibile assegnare alla sottostruttura denotativa un valore extra-locale (per evocare non casualmente Bachtin),²⁹ è presto detto:

Organizzazione e struttura della funzione linguistica referenziale si faranno pressoché invisibili proprio perché l'attenzione è mirata al messaggio come forma e nesso di segni e non già al contesto, non cioè a quel che il testo indica ma che gli è irriducibile, ossia all'insieme delle condizioni socio-storiche dalle quali viene e alle quali va. Queste appartengono ad un'altra organizzazione, ad un'altra giurisdizione; e appaiono così, a chi consuma il testo in quanto «poetico», come alcunché, appunto, di *informe*.³⁰

La nostra attenzione deve anzitutto essere rivolta all'uso dell'aggettivo *invisibile*, a stretto filo legato alla nozione di *informe*. Invisibile è quella non-forma che, condizionando la forma in qualità di inaggi-

²⁸ Id., *I confini...* cit., p. 27.

²⁹ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* [1979], a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 2000², p. 13 sgg., per quanto attiene alla nozione di “extralocalità”. La riflessione sui confini del testo (cfr. *ibid.*, in part. pp. 181-187) contiene spunti notevoli per una valorizzazione delle riflessioni di Fortini (per il quale Bachtin, menzionato poche volte nell'opera saggistica, non pare essere, tuttavia, un autore di riferimento). Sul punto rimando ai suggerimenti di F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 44.

³⁰ Fortini, *I confini...* cit., p. 27.

rabile presupposto, penetra al suo interno e resta potenzialmente inatingibile. La sua resistenza alla vista è legata alla sua effettiva presenza nascosta e alla costituzione formale di una gerarchia interna che può sfuggire. La “dominanza” di una funzione – il termine è forse desunto (e contestualmente deformato) da *Marxism and Literature* di Raymond Williams,³¹ ma l’interlocuzione reale, non nuova, è probabilmente con il Cesare Segre de *I segni e la critica*³² – trova, certo, la sua ovvia conferma nel valore sotto-strutturale delle altre, ma anche una stringente necessità, per quanto meno apparente, nel legame sotterraneo con l’invisibile referenzialità del testo.

Di “invisibilità” (e di caratteri “dominanti”) Fortini tornerà a parlare in una conferenza più tarda, datata 1987, riferendosi ad ambiti extra-testuali quasi impensabili.³³ Vi ritorneremo, in chiusura, perché si

³¹ Il libro di Williams, *Marxism and Literature* è del 1977 ed esce in traduzione italiana nel 1979 (Roma-Bari, Laterza: da qui noi citeremo). Fortini cita, invece, dall’edizione inglese. Nella composita architettura teorica dell’intellettuale gallese, in cui si prova a concettualizzare la totalità organica di Lukács dinamizzandola attraverso peculiari innesti gramsciani (la nozione di “egemonia”, anzitutto), “dominante” in una cultura (e, quindi, non soltanto in un testo) è quell’insieme di elementi preponderanti che si oppone a un complesso di elementi indicati come “residuali” o come “emergenti”: una dialettica triadica che trova sfogo o espressione nella pratica testuale e nel costituirsi di strutture culturali di riferimento o “sentimento”. D’altra parte, secondo un assunto fondamentale di Williams, sarebbe «impossibile separare la teoria della letteratura dalla teoria della cultura» (p. 189).

³² Nel contributo in cui scopertamente propone l’incontro di strutturalismo e semiologia, col proposito di uscire dalle secche del “testualismo” radicale, Segre non a caso rimette in circolo i motivi del formalismo meno ristretto (i ragionamenti di Tynjanov, per esempio, volti, fra l’altro, a garantire dinamicità allo sviluppo testuale) e apre al tema del contrasto, anche particolarmente disarmonico, tra i diversi piani del testo, il cui rapporto appare regolato dalla categoria della “dominanza”: «L’opera d’arte si esprime spesso, proprio attraverso contrasti o contraddizioni; i suoi livelli possono richiamarsi ed echeggiarsi, ma anche realizzare una tensione, suggerire una crisi. Oppure possono subordinarsi e sovordinarsi secondo una gerarchia in cui una componente si pone come “dominante”, orienta verso di sé le altre senza necessariamente assimilarle». E, tuttavia, Segre è pronto a ribadire la «preminenza del testo», per evitare il «pericolo che, con la scusa di indagare significati e simboli, ci si sottragga alla preliminare, difficile analisi strutturale del testo» (C. Segre, *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969, p. 85). Il giudizio di Fortini su queste e altre considerazioni del libro di Segre – a cui riconosce il merito di non poche aperture, ma al quale guarda con le perplessità proprie di chi incarna la visione, assai distante, di un anti-specialismo convinto – è affidato a una tempestiva recensione che delinea, per contrasto, il compito del critico e della critica letteraria di ispirazione materialista: F. Fortini, *Critica letteraria e scienza della letteratura* [1970], in *Saggi...* cit., pp. 771-779.

³³ Cfr. F. Fortini, *Opus servile* [1989], in *Saggi...* cit., p. 1643.

tratta del necessario “secondo tempo” del ragionamento sui confini della poesia che stiamo commentando. Non può adesso sfuggire che “invisibile” è, per Walter Benjamin, in un saggio fondamentale per la teoria letteraria del Novecento, il «contenuto di verità» dell’opera d’arte, l’ultima meta della critica, che occorre distinguere dal «contenuto reale», il cui studio analitico è affidato invece al commento. È in virtù della relazione dialettica tra l’uno e l’altro contenuto che si realizza, per Benjamin, quella «legge fondamentale della letteratura per cui, quanto più significativo è il contenuto di verità di un’opera, e tanto più strettamente e *invisibilmente* esso è legato al suo contenuto reale». Rispetto a quest’ultimo, il primo sembra destinato a «restare nascosto», pressoché inaccessibile.³⁴ L’opera d’arte si presenta, pertanto, come un organismo dinamico nel quale è dato rilevare l’esteriorità di taluni elementi e l’interiorità di talaltri: uno spazio processuale che pone in evidenza una serie di aspetti “reali”, ma che presuppone un territorio sottano e occultato, una zona d’ombra che va schiarita. Quest’ultima – lo ha sottolineato Adorno nelle prime battute del suo saggio su Gustav Mahler – non va illuminata come fosse la rivelazione di un principio, ma va rilevata come presenza di un «residuo che non può essere interpretato né in base a un procedimento né in base a una *Stimmung*», perché è «intrinseco» alle ragioni gestuali, formali, poetiche dell’oggetto culturale.³⁵

Il dinamismo dell’opera d’arte assume, pertanto, priorità analitica. Ma l’attenzione non può rivolgersi semplicemente al costituirsi di un testo e al suo punto d’arrivo linguistico-formale, dal momento che in gioco, piuttosto, è la «tensione (senza dubbio umanistico-hegeliana) fra l’esistente come incontrollato e un suo possibile controllo umano», tra l’universo informale del “contesto” e l’ordine estetico che gli si vuol dare. È, insomma, il percorso problematico (e mai scontato) dei «rapporti (dialettici) fra senso e non-senso, fra ordine e disordine, fra

³⁴ W. Benjamin, *Le affinità elettive*, in *Angelus...* cit., p. 163. Corsivo nostro (ma anche l’avverbio “strettamente” è significativo).

³⁵ Th.W. Adorno, *Mahler. Una fisiognomica musicale* [1960], a cura di E. Napolitano, Torino, Einaudi, 2005⁴, pp. 3-4.

senso/ordine come presente teso fra passato e futuro e non-senso/disordine come regno della continuità cronologica e della entropia irrimediabile», o, potremmo sinteticamente aggiungere, tra verticalità della scelta e orizzontalità del flusso storico, a rappresentare la ragione dell'indagine critica.³⁶ In tal senso è da intendere la duplice occorrenza, nel passo più significativo del ragionamento fortiniano, di un termine di ascendenza sartriana come “progetto”: la costituzione «di qualsiasi forma, linguistica o letteraria, comporta caratteri severi di sforzo e progetto» – postula cioè, da parte di un soggetto agente, l'esperienza del limite o dell'argine – ed «è l'esito di una operazione che si strappa al presente e prende aspetto di passato per poter affrontare il proprio progetto».³⁷ La verticalità della scelta, insomma, innesca quella dialettica di tempi storici differenti che troviamo meno consapevolmente esposta già nel giovane poeta di *Foglio di via* (1946)³⁸ e che qui sembra percorrere soprattutto il suo versante teologico-profetico. La produzione di passato – tale è il ricovero entro la forma – è funzionale a un'accresciuta proiezione verso il futuro, verso ciò cui il “progetto” tende; e, per riprendere il giro logico di un testo persino programmatico come *Poetica in nuce*, la preferenza accordata alle «forme morte, purché ben morte», garantisce l'anticipata raffigurazione del futuro meglio di qualsiasi altra innovazione, dal momento che l'organizzazione rigida delle scelte «implica finalismo».³⁹ Si deduce che «il valore di ogni forma è anche etico-politico», perché comporta una volontà consapevole di «selezione» (nonché di «ascesi»)⁴⁰.

Siamo giunti al primo risultato di questa indagine. Esso definisce l'edificazione formale come la capacità di strappare dalla continuità cronologica dell'informe una verità che può simbolicamente svilup-

³⁶ Fortini, *I confini...* cit., p. 27.

³⁷ *Ibid.*, p. 29.

³⁸ Cfr. B. De Luca, *Introduzione* a F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, edizione critica e commentata a cura di B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 25-28.

³⁹ F. Fortini, *Poetica in nuce. 1962*, in *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici* [1966], ora in *Saggi...* cit., pp. 963 e 962.

⁴⁰ *Id.*, *I confini...* cit., p. 29.

parsi solo al prezzo della sua “catarsi”.⁴¹ Lo sviluppo del progetto formale corrisponde, pertanto, a una pratica di mediazione. Il suo presupposto risiede nella consapevolezza che la forma non semplicemente *raffreddi* la materia incandescente della realtà, ma la trasponga a un livello di significazione diverso e ulteriore. Se la formalizzazione si fermasse al primo stadio, metterebbe in evidenza il mero carattere confermativo e adesivo della sua proposta; l’accesso a quell’oltranza specifica – ciò che traduce il momento conoscitivo e critico del rispecchiamento estetico – implica invece uno straniamento politico: quella realtà, trascinata nello spazio artistico, può diventare altro da sé e quindi mostrare i limiti della sua condizione. Nello schierarsi dalla parte di Lukács, difendendolo dalle accese critiche di Adorno, Fortini non manca di sottolineare che «l’opera d’arte non critica *la* realtà bensì *una* realtà, che essa evoca, concilia in sé formalmente e, ad un tempo, contesta». ⁴² Conciliazione e contestazione sono momenti dialettici di quel realismo critico che il filosofo ungherese oppone al nichilismo delle scritture d’avanguardia; ma sono, per Fortini, gli esiti, sempre dialettici, di un percorso formale concepito come costruzione di limiti, adozione di argini, mediazione di opposti. Il carattere marmoreo della forma contiene, non solo *in nuce*, istanze di contestazione e aperture utopistiche più marcate di qualsivoglia documento smaccatamente po-

⁴¹ Il termine – nostro – non è innocente. Un’importante sezione dell’*Estetica* di Lukács ha come titolo *La catarsi come categoria generale dell’estetica*. Nel tentativo di estendere l’origine aristotelica della nozione (legata alla tragedia) all’interezza dell’universo estetico, Lukács scrive: «Come tutte le categorie estetiche importanti, essa non ha avuto origine nell’arte per passare successivamente nella vita, ma è venuta all’arte dalla vita. Poiché la catarsi ha rappresentato e rappresenta un momento costante e significativo della vita sociale, non solo il suo rispecchiamento deve essere un motivo continuamente ricorrente della rappresentazione artistica, ma essa figura anche tra le forze formatrici della riproduzione estetica della realtà» (G. Lukács, *Estetica* [1963], I, Torino, Einaudi, 1970, p. 771). Ma il termine ha una rilevanza specifica anche in Gramsci, indicando «il passaggio dal momento meramente economico (o egoistico-passionale) al momento etico-politico, cioè l’elaborazione superiore della struttura in superstruttura nella coscienza degli uomini» (A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, 2, a cura di V. Gerratana, 1975, Q. 10, § 6, p. 1244). Vedi la voce “catarsi”, redatta da C. N. Coutinho, in G. Liguori e P. Voza (a cura di), *Dizionario gramsciano. 1926-1937*, Roma, Carocci, 2009, pp. 105-107.

⁴² F. Fortini *Lukács in Italia* [1959], in *Verifica...* cit., p. 258.

litico o rivoluzionario. L'intransigenza previene l'accoglimento delle facilitazioni: diversamente, non si darebbe una mediazione critica con la realtà, ma si offrirebbe di quest'ultima un'immagine superficiale. Ecco per quale motivo, aggiunge Fortini, «tutto questo si oppone alla proliferazione “produttiva” dell'inutile». Sicché si tratta «di opporre il *rigor mortis* della maschera, della scelta (e anche della *Entsagung*, della Rinunzia, nell'accezione goethiana) alla *dissolutio vitae* della produzione capitalistica e della sua fabbrica di spettri». ⁴³

In questa prospettiva, la forma non è soltanto «contenuto sedimentato», per usare la celebre definizione del tardo Adorno, che suona, per via dell'aggettivo, troppo mortifera. ⁴⁴ È catarsi produttiva: dal congelamento si apre, infine, una direzione percorribile, fosse anche semplicemente evocata. Per Fortini la dialettica negativa non si esaurisce nello scopercchiamento, pur necessario, dell'abisso: bensì travalica nella figura proiettiva, di per sé allegorica, della ricostruzione. Quest'ultima, se si realizza, passa attraverso un disciplinamento che costringe la soggettività artistica a liberarsi del desiderio egoistico – per Lukács e Fortini, proprio delle avanguardie – di non mediarsi. Persino nei realisti più grandi, la mediazione formale costituisce «la correzione delle errate tendenze ideologiche» personali, in fin dei conti «operata dal processo di rappresentazione della realtà, dal suo rispecchiamento perseguito con passione, e quindi in ultima analisi dalla realtà stessa»: «In nessun altro luogo – scrive l'autore dei *Saggi sul realismo* – il legittimismo utopistico di Balzac e il sogno cristiano-plebeo dell'affratellamento con i contadini di Tolstoj sono stati confutati in modo più convincente che nel *Gabinetto delle antichità* e in *Resurrezione*». ⁴⁵ Ma il punto è che tale confutazione non coincide con la reifi-

⁴³ Id., *I confini...* cit., p. 29.

⁴⁴ Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009, p. 8.

⁴⁵ Lukács, *Alla ricerca...* cit., p. 738. Nella lunga recensione a *Mimesis* di Auerbach che troviamo in *Verifica dei poteri*, Fortini radicalizza, peraltro criticandola, la visione lukácsiana, dichiarando di non accettare che si sottovalutino «le strutture ideologiche intenzionali [...] quali componenti essenziali dell'unità artistica». Il punto di partenza, pur uscendo modificato dalla formalizzazione, resta pur sempre un presupposto inaggrabile, a testimo-

cazione della realtà rappresentata entro un campo estetico autonomo o entro i confini di una «vita *sui generis*»,⁴⁶ quella delle opere d'arte: la forma non implica una scissione irrevocabile, ma si pone come riedificazione di un'esistente possibilmente diverso o semplicemente più vero.

Se insistiamo sul momento catartico della formalizzazione, possiamo intendere il senso di un assunto che Fortini deposita in uno dei saggi più incisivi di *Verifica dei poteri* e nel quale dobbiamo scorgere, oltrepassata di poco la fase di resistenza lukacsiana alla fine del realismo, la presa di coscienza di una realtà culturale sempre più schiava della mistificazione di massa e di un'industria della letteratura ormai completamente integrata nel sistema capitalistico.⁴⁷ Quando Fortini, con l'uso segnaletico del corsivo, enuncia la tesi per cui «*la poesia appartiene necessariamente ad un ordine di valori analogo a quello cui l'ordinamento capitalistico fa sistematico, organizzato e inevitabile impedimento*», non fa altro che delineare i contorni della dimensione non-conciliata che, potenzialmente sottraendosi all'assimilazione, ha facoltà di agire come controcanto del dominio. E se «minimo è diventato il grado di traducibilità dell'opera dall'ordine suo proprio a

nianza di quel rapporto dialettico con l'extra-estetico che Fortini ritiene indispensabile per comprendere il potenziale rifrattivo dell'opera d'arte. Egli ribadisce: «Per noi le concezioni religiose ed imperiali di Dante come le idee zariste e slavofile di Dostoevskij sono vere (e non soltanto, quindi, mera negatività regressiva di fronte a più avanzate ideologie del loro tempo) per il livello a cui son vissute ed espresse; e il cristianesimo dell'Alighieri o di Dostoevskij è incommensurabile al cristianesimo corrente ai tempi loro almeno quanto la loro poesia è incommensurabile a quella di un Jacopo Alighieri o di un altro qualsiasi slavofilo o mistico russo degli anni Settanta» (*Mimesis* [1956], in *Verifica...* cit., p. 222).

⁴⁶ Adorno, *Teoria...* cit., p. 8. Le prime pagine di questo estremo libro adornano esprimono, del resto, una posizione nettamente antilukacsiana, mirando a legittimare il carattere sociale e politico dell'opera d'arte proprio a partire dalla sua conquistata e costituita autonomia. Sono così da intendersi affermazioni come la seguente: «L'arte è l'antitesi sociale della società, non va dedotta immediatamente da questa» (*ibid.*, p. 12).

⁴⁷ È utile menzionare per esteso il passo che precede l'assunto in questione: «Il rapporto fra espressione letteraria e movimento della rivoluzione è un rapporto del genere di quello che Marx ha indicato chiamando il proletariato erede della filosofia classica tedesca: *la classe rivoluzionaria, in quanto matrice della società avvenire, porta la verità poetica ma proprio per questo quella verità non può non restarle relativamente preclusa oggi*. D'altronde, la poesia non scherza: essa consente realmente di consumare l'avvenire in effigie, l'iddio *sub specie*, il grano in erba; al limite, di negare l'avvenire stesso, di trasformarlo in "eterno"» (Fortini, *Mandato degli scrittori...* cit., p. 171).

quello di conoscenza per-la-prassi», ciò si deve al fatto – reale e concreto, al quale l’elaborazione formale risponde – che «sempre più larga è diventata la zona di attiva mistificazione sociale e sempre più difficile un uso tendenzialmente universale della verità poetica». Allo stesso modo, se l’ordine a cui il capitalismo appartiene è quello del privatismo e dell’implicita disumanizzazione, non sarà certo sufficiente, per Fortini, una reazione uguale e contraria: pena la caduta in un umanesimo a dir poco idealistico (nel cui novero l’espressività della voce singola può essere facilmente risucchiata dall’alfabeto dell’industria culturale). È in una mediazione più sottile che va cercata la legittimità di una controproposta non illusoria: «non c’è nulla di più repulsivo – egli aggiunge – delle dottrine della incomunicabilità e della imper-suadibilità quando si vogliono anche “atee” o negatrici di finalità della storia; perché sotto apparenza di tragico e virile stoicismo, dettano una gerarchia di casta sostenuta da una sorta di snobismo dello spirito». ⁴⁸

Come garantire, pertanto, la mossa dialettica che tiene avvinte non-conciliazione e riedificazione? Dovremo convertire questa domanda in un’altra, a breve. Non prima di aver specificato che per Fortini l’elaborazione di un progetto è una declinazione della «prassi-coscienza che è il fine della “storia” marxista», la cui specificità consiste, come abbiamo già detto, nell’anticipazione di quel che verrà dopo la conciliazione (o dopo il momento dialettico, appunto transitorio, e pericolosamente gratificante, dell’identità), nel «“sogno di una cosa” che gli uomini avrebbero sempre avuto», o, per meglio dire, nell’utopia. La prassi della poesia è, insomma, «*la facoltà formatrice sulla vita, quell’ordinarla a partire dalla meta, che è appunto il proprio delle opere d’arte*»; cosicché la «“formalizzazione” della vita è la vittoria sull’impiego solamente praxico della medesima, cui siamo sottoposti nel lavoro alienato», nel tempo del capitalismo generalizzato. ⁴⁹ È in tal senso che Fortini – accordando alla forma un potenziale parimenti ideologico e utopico, cioè un attivismo che la strappa dalla mera iden-

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 172 e 176.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 177.

tificazione col reale, altrove trascinandola – può neutralizzare il carattere reazionario del formalismo (o di quel realismo di matrice naturalista – per Lukács espressione di decadenza,⁵⁰ ciò che lo distingue, per Fortini, da Auerbach⁵¹ – che ambisce a una rappresentazione scientifica e non dialettica), sia nella sua declinazione metodologica (tra strutturalismo e scienza del testo), sia in quella pratico-artistica (tra sperimentalismo e avanguardia):

La nozione formalista della poesia – che cioè essa sia l'organizzazione d'una ambigua menzogna per dire una verità ambigua – trova una legittimità storica nella esasperata pietrificazione dell'uomo; solo che i suoi settatori ne fanno un uso conservatore, situando la poesia quale «sensazione» di un universo tutto composto di «forme». Mentre si tratta invece di prendere alla lettera le metodologie formaliste e di restituire alla poesia la sua delimitata e perciò tragica dignità: quella che – per chi, ovviamente, presupponga un fine alla storia – ne fa il punto di intersezione del tempo degli orologi e di quello storico (il religioso direbbe: dell'ordine profano e di quello sacro). La poesia, come i frammenti di ferro meteoritico che pur sempre ferro sono e stanno sulla terra ma «significano» una diversa origine, si manifesta come frazioni di «tempo orientato».⁵²

La «consapevole separatezza»⁵³ della poesia non è dunque assimilabile alla più tradizionale autonomia estetica; essa consiste nella rottura sancita dalla necessità di un ordine diverso, instaurato appunto dal lavoro formale. Nella misura in cui quest'ultimo riconosce in sé la negazione della continuità uniforme del tempo ordinario e la riedificazione di un nuovo universo valoriale, che appunto decreta l'inesco di un tempo rivoluzionario (perché capace di inscenare lo scontro tra temporalità diverse), allo stesso modo si oppone alle lusinghe della rendizione o dell'isolamento o del *ludus*, certificando una contraddizione in atto, che riguarda sé medesimo (in quanto espressione di una ferita che può essere sanata) e la sua appartenenza all'ordine di realtà

⁵⁰ Cfr. Lukács, *Narrare o descrivere?*... cit., in part. p. 319, ma *passim*.

⁵¹ Fortini, *Mimesis*... cit., p. 218: «la convergenza fra il sociologismo progressista di Auerbach e il marxismo [è] solo apparente. Dalla prospettiva di Auerbach esula infatti la nozione di decadenza».

⁵² Fortini, *Mandato degli scrittori*... cit., p. 179.

⁵³ R. Luperini, *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2007, p. 25.

che vorrebbe contestare. Come ha scritto Romano Luperini, «la poesia si autocontesta [...] non già assottigliandosi e negandosi, ma ponendosi al quadrato, non già attenuando la contraddizione, ma esasperandola»,⁵⁴ appunto esibendo l'«amputazione subita»;⁵⁵ manifestandosi, quasi manieristicamente, come diversità radicale.

Tale forma, scrive Fortini nell'appena evocato saggio del 1977 su *Poesia e antagonismo*, da cui conviene passare per comprendere meglio i termini della questione (anche perché “gemello” della conferenza tenuta l'anno dopo),⁵⁶ «esiste»,⁵⁷ certamente, in quanto autenticità opposta all'inautenticità della vita capitalistica (come Adorno vorrebbe, fermandosi al momento della negazione),⁵⁸ ma anche e soprattutto nella misura in cui «si pone entro un altro da sé, un informe, ossia una realtà convenzionale, quella *oggettiva* e necessariamente *mistificata*»,⁵⁹ di cui fa parte. La poesia, di fatto, coincide con ciò che più le provoca ripugnanza (il valore-poesia che la società capitalistica le ri-

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ F. Fortini, *Poesia e antagonismo* [1977], in *Questioni di frontiera...* cit., p. 150, n. 8.

⁵⁶ I due testi seguono lo stesso ordine di ragionamento; i riferimenti teorici e polemici sono pressoché identici. Basti considerare quanto Fortini afferma in merito alla nozione di “contesto” (proprio a partire da Jakobson, attraverso *Per una poetica generativa* di T.A. van Dijk): «*Il contesto nel quale “si costituisce il carattere letterario di testi” non è dunque “l’insieme delle condizioni, azioni e funzioni psicologiche, sociologiche storiche e antropologiche dei testi letterari”, bensì una pluralità e una conflittualità di condizioni.* La forma-testo non si rileva su di un contesto, perché il contesto stesso ossia la struttura socioculturale, è divisa secondo una divisione di cui è specchio e simbolo la doppia lettura possibile di ogni testo: come *prestazione* e come *piacere*. [...] Il testo è doppio; esso è attraversato da tutte le contraddizioni antagonistiche della società che lo produce e che lo consuma. C'è una sua lettura signorile ed una sua lettura servile» (*ibid.*, p. 145).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁸ Adorno è, a tutti gli effetti, il bersaglio di *Poesia e antagonismo* (a dirlo, fra l'altro, è l'attacco incipitario). Poco oltre si legge: «È insufficiente attribuire, come Adorno fa, alla “forma” della poesia (lirica) una autenticità e una innovazione che sarebbero eversive nei confronti del linguaggio logorato e della vita autentica. Questa tesi (che, anche contro sua voglia, ha legittimato tutte le sciocchezze delle eterne avanguardie sulla infrazione verbale come strumento rivoluzionario) rimane prigioniera della antitesi fra la reificazione capitalista e lo *Schrei*, il grido, dell'arte. Al di là della sfera della poeticità corrotta e del linguaggio artistico logorato, la “forma letteraria” ha a che fare con un universo ideologico e storico, una parte del quale ne legittima l'esistenza formale mentre un'altra parte gliela nega, chiedendo messaggi e non forme» (*ibidem*).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 149

conosce, ad esempio), e in questa presa d'atto consiste la sua avventurata formale. Se non altro perché «la negazione di questa realtà convenzionale, fittizia e pseudoggettiva non avviene davvero [...] solo ad opera della “forma astante” letterario-artistica», ma anzitutto «nell'azione politica, nella vita intellettuale e morale, nella decostruzione e ricostruzione delle istituzioni affettive e dei rapporti interumani». ⁶⁰ Inoltre, il disagio da cui nasce il desiderio di separarsi e isolarsi – una consolazione che implica aderenza e passività – non basta a fare di un'opera la testimonianza del negativo. Al contrario, per Fortini, quella negazione sarebbe fin troppo confermativa del ruolo amministrato cui la letteratura è costretta e che la riconosce come tale, come autonoma sfera dell'estetico: sarebbe cioè una quietistica conferma identitaria. E, difatti, la «grandezza di un'opera di poesia e d'arte», egli conclude, «consiste nella sua capacità di scartare con un gesto gli “amici della poesia”, di puntare ai suoi “nemici” ossia di accettare di mostrarsi nella propria dimensione non-letteraria e non-poetica», ⁶¹ cioè di riflettere il magma concreto che sostanzia il suo percorso formale e identitario.

Giungiamo a comprendere a che altezza si situi la concezione fortiniana della forma solo se accettiamo di intenderla alla luce di una dialettica tra la sua appartenenza al contesto reificante del capitalismo e la sua capacità di sottrarsi all'ordine imposto, di riformularlo e riedificarlo in direzione diversa. Non è difficile scorgervi un modulo teorico di matrice hegel-marxista (dietro cui vedere anche la presenza di Gramsci). Come ha spiegato Roberto Finelli, la forma per Fortini è autodisciplinamento del soggetto, passaggio a un grado ulteriore di consapevolezza e di coscienza, capacità di sottrarsi alle falsificazioni identitarie che lo costringono a non maturare. ⁶² In tal senso, la formalizzazione poetica è un'allegoria del comunismo come «*uso formale della vita*». ⁶³ La via rivoluzionaria si percorre ricercando un equilibrio

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibid.*, p. 147.

⁶² R. Finelli, *Il comunismo laico di Franco Fortini*, in “*Uomini usciti di pianto in ragione*”. *Saggi su Franco Fortini*, Roma, manifestolibri, 1996, in part. pp. 66 e 67.

⁶³ In *Verifica dei poteri* si legge: «*l'uso letterario della lingua è omologo a quell'uso for-*

e un ordine capaci «di fare diversa *questa* realtà» e «non di farne un'altra», cioè di concretizzare, passo dopo passo, la trasformazione e non di perseguire la rottura attraverso un gesto ribellistico di isolamento. Il che si traduce, per Fortini, in un nuovo corsivo di sintesi: «*la forma letteraria che lascia trasparire al massimo gli elementi extratestuali e quindi riduce al minimo il proprio indice di rifrazione è anche quella che più potentemente ed economicamente li estrania*». ⁶⁴ Vale a dire, quella poesia che, ponendosi quale polo dialettico dell'extralitterario, accorda a quest'ultimo un dato di realtà oggettiva solo e soltanto nella misura in cui lo rifrange esternamente in quanto suo contrario: nell'esibirlo lo neutralizza come costitutivo altro da sé e, in pari tempo, ne avvia la contestazione.

Bisogna ritornare ancora a *Verifica dei poteri* per cogliere i presupposti della visione fortiniana sui confini della poesia che trova svolgimento sul finire degli anni Settanta e che si concretizza nei saggi di *Questioni di frontiera* e nella conferenza di Brighton. La domanda che poc'anzi ritenevamo utile formulare percorre non casualmente le pagine di *Mandato degli intellettuali e fine dell'antifascismo*, il saggio che più di altri ragiona sui nessi categoriali di cui stiamo parlando. «In che senso – si chiede l'autore – l'opera di poesia è metafora profetica della formalizzazione della vita?»: ⁶⁵ quali omologie possono essere rintracciate tra le due? È bene riportare per intero la risposta a questo interrogativo:

Si tratta di affermare che l'ultima manifestazione delle tensioni interne all'opera d'arte è la sua formalità e che questo è bensì esperibile nell'opera come tale ma non è imitabile o riproducibile nella vita reale del singolo ma solo nel contesto di una società umana e nel suo cospirare; e che quindi, pur essendo insuperabile il divario tra la formalità poetica e quella reale, pur bastando alla fruizione di quest'ultima la normale, impoverita ed imperfetta attività formatrice delle nostre esistenze, l'arte e la poesia ripetono sempre la loro proposta di «imitazio-

male della vita che è il fine e la fine del comunismo» (Fortini, *Mandato degli scrittori...* cit., p. 184).

⁶⁴ Fortini, *Poesia e antagonismo...* cit., p. 149.

⁶⁵ Id., *Mandato degli scrittori...* cit., p. 178.

ne» finale di se stesse, che scavalca le nostre capacità formative attuali e che solo per questo, cioè silenziosamente indicando una assenza, annuncia l'esigenza del loro accrescimento, anzi del loro salto qualitativo.⁶⁶

È un luogo teorico poderoso e complesso. Nell'ambito del rapporto tra arte e vita, la possibile omologia tra i due poli deve, per necessità, confrontarsi con la loro inevitabile distanza, per la quale non si può pensare di trasfondere con le leggi dell'imitazione l'una nell'altra, senza considerarne lo specifico che le definisce. Ma questo divario non sancisce, per Fortini, una resa e non autorizza a concepire l'arte come una particolarità scissa da tutto il resto. Piuttosto, il legame tra arte e vita, esteso a quello tra arte e società (nel quale meglio si verifica la dialettica in atto), suggerisce una lettura secondo altri termini: l'opera d'arte – al pari della vita – è l'unione dinamica e processuale di *specificità* (ciò che la distingue irrevocabilmente dall'extraestetico o dall'informe e che si collega al carattere elaborativo del suo progetto) e di *eteronomia* (ciò che designa la sua relatività e il necessario completamento da parte di quel mondo praxico che può riflettere o rinfrangere e che ne costituisce il presupposto). Ragionando criticamente su *Mimesis* di Auerbach, Fortini enuncia con chiarezza questo principio: «quel che *distingue* il discorso artistico da un altro è la sua tendenziale coerenza semantica (altra faccia della sua autosufficienza formale) ma quel che *ne fonda* il valore giace fuori esso». E, d'altra parte, l'opera d'arte «debole o fallita è quella che non tende a superarsi, che è paga di se stessa, che non si misura col tempo e con la corruzione e proprio per questo più rapidamente si degrada e ammutolisce».⁶⁷

Distinzione specifica e superamento di tale distinzione per ragioni di costitutiva eteronomia che ritroviamo, non a caso, nei due fondamentali riferimenti della critica letteraria marxista del Secondo dopoguerra, Gramsci⁶⁸ e Lukács. Sul piano della comprensione, del resto,

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Id., *Mimesis*, cit., p. 223.

⁶⁸ Ho cercato di dimostrare che la dialettica tra specificità ed eteronomia sia fondativa della proposta gramsciana in materia di critica letteraria e di critica della letteratura in *Nonostante Gramsci. Marxismo e critica letteraria nell'Italia del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2016, cui rimando.

lo strumentario analitico delle metodologie formaliste o strutturaliste si giustifica in virtù della specificità estetica dell'elaborazione formale, che appunto richiede un approfondimento tecnico di massimo grado: tuttavia, esso non può esaurire la complessità scatenata dalla natura eteronoma dell'opera d'arte. Quest'ultima, oggetto di un'interpretazione materialistica,⁶⁹ appare come evidente nelle opere che Lukács incasellerebbe nella tradizione del realismo e che Fortini invece intende capaci di metaforizzare il legame tra uso della forma e uso della vita. Quando, nei termini di un suggerimento di poetica, egli invita (in fondo, anche se stesso) a «formare nell'opera letteraria o poetica una struttura stilistica che nelle sue tensioni interne sia metafora delle tensioni e della struttura tendenziale di un "corpo" sociale umano che per via rivoluzionaria muova verso una propria "forma"»,⁷⁰ non fa altro che ribadire che le scelte stilistico-formali supportano, perché ne sono condizione, un'ambizione progettuale anzitutto politica, cioè tesa a superare i garantiti confini della specificità estetica.

A quest'altezza interviene la necessità di chiarire che le categorie di *specificità* ed *eteronomia* rappresentano, con terminologia solo apparentemente diversa, quelle di *limite* e *totalità* ereditate dalla tradizione allegorica di Benjamin e da quella hegel-marxista di Lukács. Né è trascurabile il dato che tale «intreccio» debba essere letto alla luce della «concezione figurale ripresa, approfondita e proposta da For-

⁶⁹ Anche e soprattutto da Fortini, d'altra parte, discende la proposta, formulata da Romano Luperini sul finire degli anni Novanta (e in piena "crisi della critica"), di un'ermeneutica materialistica del testo letterario fondata sul legame tra momento filologico-commentariale (via Benjamin, ciò che studia il contenuto di fatto o la lettera materiale) e momento ermeneutico (che, trascinando l'opera sul piano della storicità, ne propone un'attualizzazione politica). Gli strumenti analitici della filologia sono concepiti come ancillari al successivo, e più complessivo, passaggio all'interpretazione storico-materialistica, nel quale vengono, potremmo dire, tolti e conservati. Cfr. R. Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, in part. pp. 5-49. Un passo fortiniano – tolto dalle pagine su Segre che abbiamo più volte considerato – sembra particolarmente prossimo alla proposta di Luperini: «Il filologo-scienziato della letteratura e il critico di cui parlo [il mediatore tra il pubblico e le specializzazioni] possono convivere, è certo, nella stessa persona. Ma il momento del critico dovrà spogliare l'abito di quel tipo di autorità che la scienza ha conferito al suo momento filologico-scientifico; un altro vestire, d'altra autorità; potrà parlare solo in nome proprio (come il lettore e il poeta, d'altronde) e appellarsi a leggi non scritte, probabilmente inverificabili» (Fortini, *Critica letteraria... cit.*, p. 777).

⁷⁰ Fortini, *Mandato degli scrittori... cit.*, p. 184.

tini, sulla base dei suggerimenti auerbachiani»,⁷¹ che pare entrare, non certo episodicamente, in dialogo e in conflitto, cioè in mediazione, con gli altri due modelli teorici. In effetti, la dialettica dell'allegoria e della figura – due termini che giocano a confondersi – appare in Fortini come tutta improntata alla *figurazione dialettica* di un inestricabile e necessario nesso tra limite e totalità. Sicché, sul piano della storicità, la scelta verticale e specifica di un progetto elaborativo, formale ed estetico – che può risolversi in un procedimento retorico valido sul piano più generale della conoscenza, come nel caso dell'allegoria – assume senza dubbio una funzione di rottura dell'ordine temporale, ma in virtù del suo carattere per costituzione eteronomo (l'eternità che ne fonda il valore) non può che mediarsi con quello stesso ordine, quindi riattualizzarlo fornendone una chiave d'accesso potenzialmente diversa. Il momento della scissione è, dunque, recuperato, per il fatto che tra differenza e identità – tra l'essere qualcosa che è e l'essere figura anche di altro, di qualcosa che, nella fattispecie, sarà – si pone mediazione dialettica, non mera distanza.⁷² Per dirla con Francesco Diaco, la dialettica figurale «permette sia di ritrarre l'alienazione e la sconfitta, di dipingere lo iato, sia di alludere alla meta, di indicare un dove che riorienta il donde».⁷³ Nello stesso tempo, essa non tollera che vi sia un apriorismo delle mete, una risoluzione già insita nel momento tetico della rappresentazione – una prospettiva di per sé salvifica o una norma, come può essere rimproverato al Lukács, poniamo, di *Storia e coscienza di classe*.⁷⁴ Al contrario, il rimando a un adempimento posteriore, per il quale la dialettica storica è recuperata nella sua unità di passato-presente-futuro, implica che vi sia una *costruzione permanente della norma per mezzo della forma*, ossia, al di là del suggestivo gioco di parole, una mediazione continua e costante tra limite e totalità

⁷¹ F. Menci, *Dialettica e concezione figurale in Fortini*, «L'ospite ingrato», III: *Globalizzazione e identità*, 2000, p. 160.

⁷² Cfr. *ibid.*, in part. pp. 173-174.

⁷³ Diaco, *Dialettica e speranza...* cit., p. 75, che qui riprende opportunamente i termini della rilettura fortiniana di Lukács (cfr. Fortini, *Lukács in Italia...* cit., p. 262).

⁷⁴ Cfr. su questo punto G. Fichera, *Le asine di Saul. Saggismo e invenzione da Manzoni a Pasolini*, Leonforte, Euno, 2016, p. 129.

che pone in evidenza anzitutto i nessi decomposti e ricomposti nel processo di totalizzazione.

Tornando alla conferenza del 1978, l'uso formale della vita, di cui la poesia è figura, si mostra politicamente avvertito quando valorizza il suo carattere intenzionale e progettuale e quando si dispone alla ricerca, priva di garanzie, del fine. Come la coscienza hegeliana si libera, nel suo sviluppo, delle falsificazioni identitarie imposte, la soggettività formatrice che Fortini pone in essere segue un percorso analogo di demistificazione. La traslazione di un simile processo nel contesto della classe sociale sembra qui riprodurre il ragionamento che Gramsci formula a proposito del passaggio dal conformismo passivo alla coscienza critica – dal senso comune al buon senso, dalla superstizione alla critica, dal disordine alla coerenza – innescato dall'emancipazione politico-filosofica delle masse subalterne.⁷⁵ In termini fortiniani, bisogna considerare, del resto, che «le classi oppresse e sfruttate, alienate e espropriate sono anche le classi “informali”»,⁷⁶ a cui cioè è negata la possibilità di una formalizzazione dell'esistenza, che solo una società non capitalistica potrebbe, in assoluto, garantire. Non solo: le classi subalterne, proprio in ragione del loro amministrato “informalismo” (cui l'industria culturale garantisce ossigeno) –, sottolinea Fortini, con un lessico quasi demartiniano – risultano «esposte alla storia come labilità e come carenza di legittimazione; e per questo tendono a porre al primo posto le funzioni referenziali del linguaggio, i contenuti emotivi e ottativi».⁷⁷

In una situazione di subalternità generalizzata alle logiche semplificanti del capitalismo e in un momento di epocale estetizzazione della vita quotidiana – tanto più oggi, si potrebbe aggiungere –, il carattere sovversivo e testimoniale dell'opera poetica, accanto all'insistenza sulla sua capacità di riflettere la miseria dei tempi, rischia di rivelarsi, ancora ai danni di Adorno e a favore di Lukács, in tutta la sua falli-

⁷⁵ È il tema del Quaderno 11 e degli *Appunti per una introduzione e un avviamento allo studio della filosofia e della storia della cultura*: vedi Gramsci, *Quaderni del carcere...* cit., 2, Q. 11, § 12, pp. 1375 sgg.

⁷⁶ Fortini, *I confini...* cit., p. 31.

⁷⁷ *Ibidem*.

mentare parzialità. La sua missione di «meridiana della filosofia della storia»⁷⁸ incontra i termini di una liquidazione di quel conflitto tra soggetto e storia che, per il massimo pensatore della Scuola di Francoforte, la lirica, per sua natura, lascia emergere. Ma la frattura è ora divenuta, suggerisce Fortini, alfabeto comune, in un tempo che all'atomizzazione sociale fa rispondere una copertura simbolico-culturale sempre più pervasiva. «L'esaltazione di caratteri formali dell'arte e della letteratura e l'accentuazione del ruolo delle strutture – egli chiosa – non è che l'altra faccia della loro liquidazione in nome della immediatezza, della vitalità»,⁷⁹ dell'impressionismo enfatico che caratterizza il tempo postmoderno. Come ribadire, pertanto, la necessaria dialettica tra estetico ed extraestetico, tra forma e vita, quando l'assolutizzazione della testualità – il mondo che si è fatto linguaggio – copre l'esistenza del conflitto tra formale e informale, tra testo e non testo, e via dicendo? D'altro canto, è proprio questa la sfida a cui la dialettica materialistica deve oggi rispondere – un quesito di fronte al quale Fortini si trovò nei suoi ultimi anni di attività. In che modo opporsi all'egemonia di una formalizzazione passiva e aderente, cioè alla paradossale autoproduzione della propria servitù e subalternità al sistema capitalistico?

È un testo tardo ed estremo che dobbiamo interrogare, se non altro per ribadire quella che potrebbe apparire come una semplice “insistenza” (per usare un termine caro a Fortini).⁸⁰ *Opus servile* uscì sulla rivista «Allegoria» nel 1989, ma fu letto a Harvard nel novembre del 1987. Principia, come la conferenza di nove anni prima da cui siamo partiti, con un riferimento alle estetiche della ricezione e all'idea, del resto accolta dalle teorie neomarxiste (e, in tal caso, il nome da fare è quello di Fredric Jameson),⁸¹ di una possibile alterabilità dei livelli del

⁷⁸ Th.W. Adorno, *Discorso su lirica e società* [1957], in *Note per la letteratura...* cit., p. 57.

⁷⁹ Fortini, *I confini...* cit., p. 37.

⁸⁰ Non si può non notare che i tre testi che stiamo cercando di congiungere – l'asse costituito da *Poesia e antagonismo*, *I confini della poesia* e *Opus servile* – risultino legati dagli stessi, espliciti riferimenti. I giri logici sono speculari. L'impressione che se ne ricava è quella di un unico grande ragionamento teorico.

⁸¹ Fortini aveva scritto, nel 1975, una lunga prefazione all'edizione italiana del ponderoso

testo, «da quello fonemático a quello ideologico-culturale», dovuta al suo rapporto con «*ciò che testo non è*, ossia quel che chiamiamo realtà, purché si creda che il mondo non è un discorso e la cosa non è una parola»⁸² (avvertenza necessaria e non priva di interesse, perché polemica, a quest'altezza, non solo con i retaggi dello strutturalismo, ma anche con le correnti decostruzioniste, allora capaci di riscuotere successo anche in Italia).⁸³

Rispetto alla categoria di “contesto”, Fortini ribadisce che debba essere riferita a quell'insieme complesso di condizioni che entra in rapporto col testo letterario. Procedo col distinguere due momenti – secondo un moto di azione e reazione che ricorda il luogo classico, marx-engelsiano, della relazione dialettica tra struttura e sovrastruttura –, a loro volta segnaletici di un andirivieni specifico tra il *fuori* e il *dentro*: da un lato, «l'insieme delle pressioni, delle forze, degli indici, dei vettori che dall'esterno, ossia dal *contesto*, muovono nel tempo e nel lavoro dell'autore determinando il suo testo»; dall'altro, «l'insieme delle pressioni, delle forze, degli indici e dei vettori che dal testo partono per agire verso l'esterno ossia *verso il contesto*, costituito dai cosiddetti fruitori, dai lettori e ascoltatori di oggi e domani; e dalle loro attese». Separare queste due vie significherebbe cedere alla pericolosa assolutizzazione ideologica dell'una o dell'altra. Così pure, distinguere tra un contesto socio-culturale e un contesto autoriale significherebbe cedere a una visione ristretta di tipo oggettivo o di tipo soggettivo:

Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo [1971], Napoli, Liguori, 1975, pp. V-XVIII. Negli anni Novanta il nome di Jameson ritorna in più luoghi come teorico del postmoderno (in *Extrema ratio*, ad esempio). A *The Political Unconscious* – il libro più teoricamente agguerrito di Jameson, uscito nel 1981 e tradotto in italiano solo nel 1990 con il titolo *L'inconscio politico* – Fortini dedicherà, nell'ambito del suo corso di Storia della critica letteraria presso l'Università di Siena, per l'anno accademico 1985/1986, un seminario di approfondimento (cfr. C. Trebaiocchi, «*Nei bui chiostrì / delle dolci università*». *La riflessione di Fortini sull'insegnamento universitario*, «L'ospite ingrato» 9, gennaio-giugno 2021, p. 175).

⁸² F. Fortini, *Opus servile* [1989], in *Saggi...* cit., p. 1641.

⁸³ Non casualmente *Opus servile* polemizza, sin dall'inizio, con Stanley Fish, il cui *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento* usciva in traduzione italiana, seppure parziale, proprio nei primi mesi del 1987 (Torino, Einaudi; la prima edizione, in inglese, era uscita nel 1980). La conferenza di Fortini è dell'11 novembre 1987.

nel primo caso, concependo il *fuori* come mera dimensione dell'esistenza umana collettiva, si dissolverebbe «il testo in una totalità meccanicamente oggettiva», come nel caso del materialismo volgare; nel secondo, sarebbe una totalità «meccanicamente soggettiva» a inglobarlo, dal momento che il contesto è qui «l'insieme dei rapporti sociali che in modo più determinante presiede alla nascita della letteratura e alla sua ricezione, un settore che coincide con la individualità o personalità dell'autore». Nel seguire, al contrario, una direzione di reciprocità dialettica – e insistendo sul fatto che esistano contesti diversi (autoriali, esistenziali, sociali, culturali, antropologici e via dicendo) –, Fortini può enunciare la sua posizione: «*in ogni vera poesia e in ogni grande narrazione sono contenuti elementi che a partire dalla forma verbale del testo mirano a toccare o implicare ambiti extratestuali diversi da quelli che hanno concorso alla sua nascita*». ⁸⁴

L'aggettivo “diversi”, che segna l'apice di questo momento teorico, vale quanto l'aggettivo “invisibile” che abbiamo incontrato nei *Confini della poesia*. Perché 1) si tratta di un ampliamento della tradizionale categoria di contesto che pone sotto accusa una riduttiva lettura sociologica del testo letterario, 2) postula vi sia una dimensione “altra” del testo che oltrepassa di gran lunga la semplice referenzialità extratestuale. Non a caso Fortini specifica subito che quella “diversità” degli ambiti extraestetici toccati è un «venire da un'area più lontana e meno *visibile* e anche un andar più lontano ossia verso qualcosa di *non ancora visibile*». ⁸⁵ *L'inconscio politico* di Jameson diventa, in questa occasione, una sponda importante. È nelle pagine più originali di questo libro – conosciute, come già detto, di prima mano da Fortini – che il teorico americano, ambendo a leggere i «testi letterari o culturali come atti simbolici», vale a dire come «risoluzioni» sul piano immaginario «di determinate contraddizioni» materiali (secondo una nota definizione di Lévi-Strauss), formula l'ipotesi di una pluralità di orizzonti semantici o di livelli interpretativi entro cui cogliere quel movimento di azione e reazione di cui si diceva. A patto di ritenere, egli

⁸⁴ Fortini, *Opus servile...* cit., pp. 1642 e 1643.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 1643. Corsivi nostri.

scrive, «del tutto inaccettabile la comune sociologia della letteratura o della cultura, che si limita semplicemente all'identificazione di motivi o valori di classe in un certo testo, e pensa di aver terminato la sua opera quando ha mostrato in che modo un certo artefatto "rifletta" il suo sfondo sociale». ⁸⁶ Pertanto, rispetto al problema del "contesto", Jameson, non senza strizzare l'occhio ad alcune categorie lacaniane, intende la comprensione critica come

[...] riscrittura del testo letterario in modo tale che questo possa essere visto come la riscrittura o ristrutturazione di un anteriore *sottotesto* storico o ideologico; a questo riguardo si deve intendere sempre che il «sottotesto» non è presente immediatamente in quanto tale, non è una qualche realtà esterna del senso comune, e neppure le narrazioni convenzionali dei manuali di storia, ma piuttosto dev'essere sempre (ri)costruito a posteriori. L'atto letterario o estetico intrattiene perciò sempre un rapporto attivo col Reale; eppure, a questo scopo, non può semplicemente permettere alla «realtà» di perseverare nell'inerzia del suo essere, fuori del testo e a distanza. Esso deve piuttosto attrarre in sé il Reale, come proprio sottotesto intrinseco e immanente. ⁸⁷

Probabilmente Fortini non avrebbe gradito la nozione di "sottotesto", né avrebbe parlato di "riscrittura" – vedendovi, come vi vediamo noi dopo quarant'anni, un sottile cedimento al post-strutturalismo e al tema del *bricolage* testuale –, ma l'assonanza generata dall'idea di un insieme di condizioni ante-testuali non immediatamente riferibili, quindi non visibili o non visibili ancora, si presenta come indubbia. Più della constatazione di un valore attivo del testo (per Jameson integralmente legato all'operazione di riscrittura), è la convinzione che l'atto simbolico inizi «generando e producendo il proprio contesto nello stesso momento di emergenza in cui se ne ritrae» ⁸⁸ a costituire un possibile punto d'arrivo comune. Perché produrre il proprio contesto non significa certificarne l'inesistenza, bensì confermare la distanza da esso – distanza raggiunta attraverso una profonda implicazione e com-

⁸⁶ F. Jameson, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* [1981], Milano, Garzanti, 1990, p. 88.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 88-89.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 89.

penetrazione, che restituisce al contesto stesso un grado non secondario di resistenza. In tal senso, il testo, articolando «espressamente la propria situazione» e appunto testualizzandola, perpetua «l'illusione che la situazione stessa non esistesse prima di esso, che non ci sia altro che un testo, che non ci sia mai stata alcuna realtà extratestuale o contestuale». ⁸⁹ È la produzione di questa illusione – che corrisponde alla chiusura ideologica del testo, ossia alle sue strategie di contenimento del rapporto con l'extratesto – l'oggetto della critica materialistica. ⁹⁰

A questo punto risulta chiaro in che misura l'opera d'arte sia sempre la sede di una contraddizione. O, seguendo Jameson, almeno di due contraddizioni: quella che produce l'artificio dell'autonomia; quella che occulta gli invisibili e diversi ambiti extratestuali di cui parla Fortini. I confini della poesia sono parte di questa intima lacerazione. La quale, tuttavia, non è solo e soltanto, e adornianamente, ⁹¹ il sin-

⁸⁹ *Ibidem*. L'idea di un dualismo inaccettabile (la via oggettivista e la via soggettivista indicate da Fortini) non a caso risuona in queste pagine jamesoniane: «insistere su una delle due dimensioni inseparabili, e nondimeno incommensurabili, dell'atto simbolico senza l'altra: sottolineare in misura eccessiva il modo attivo in cui il testo riorganizza il suo sottotesto (per poter raggiungere, presumibilmente, la conclusione trionfante che il "referente" non esiste); o d'altra parte enfatizzare lo status immaginario dell'atto simbolico in modo così pieno da reificarne il terreno sociale, ora non più inteso come sottotesto, ma semplicemente come un dato inerte che il testo "riflette" passivamente o fantasmaticamente: insistere in misura eccessiva su una di queste funzioni dell'atto simbolico a spese dell'altra significa sicuramente produrre una mera ideologia, tanto che essa sia, come nel primo polo dell'alternativa, l'ideologia dello strutturalismo, quanto che sia, come nel secondo, quella del materialismo volgare» (*ibid.*, pp. 89-90).

⁹⁰ Si può notare, solo di passaggio, che questa idea trovi asilo già in *Dieci inverni*. In *Per una critica come servizio*, scritto nel 1951, Fortini, a proposito dell'opera d'arte, insiste sulla «potenza della espressione involontaria» e sulla «storicità dei punti di partenza, cioè degli strumenti espressivi», ambedue a sottolineare in che modo essa contenga anche ciò che non controlla (la sua datità materiale, ad esempio). L'opera non parte mai da zero, per usare una sua espressione. Cfr. *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista* [1957, 1974²], a cura di S. Peluso, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 79.

⁹¹ In *Opus servile* la distanza da Adorno trova la sua esplicitazione più netta: «Noi che [...] abbiamo vissuto, ben oltre quanto Adorno avesse potuto già vedere, l'enorme sviluppo dell'industria culturale come forma suprema dell'odierno dominio schiavistico, siamo portati piuttosto a credere che l'unica, sebbene esile, via onorevole della poesia ai nostri anni non consista davvero nella sua resistenza alla "conciliazione" né in una fuga in avanti per salvare la propria capacità di diniego. A differenza di Adorno, abbiamo scorto nello spirito delle avanguardie più recenti (ma, in una certa misura, anche in quelle di tutto il nostro secolo) una obbiettiva complicità con la oppressione, quale sanno sviluppare solo gli schiavi

tomo della frattura, quanto il segno di una dialettica continua di dissolvimento e ricostruzione delle ragioni testuali e contestuali. Dialettica che per Fortini si spiega – qui, con forza, lukacsianamente – per il carattere mimetico dell’arte stessa: «“imitando” natura e storia», quest’ultima «tende anche ad imitarne l’illimitata ambiguità e plurisignificanza e quindi a proporsi [...] con una ricchezza di significati contraddittori; come intorno a noi e in noi fanno, appunto, natura e storia». ⁹² E allora, per chiudere, la «stratificazione e l’irrigidimento culturali che preesistono e presiedono a quel che diciamo “testo” si sono prodotti per accumulazione e selezione attraverso lunghi e lunghissimi cicli nel modo di produrre e riprodurre la vita». ⁹³ Essi costituiscono il «*depositum historiae*» nascosto e invisibile del testo – per molti aspetti, il suo contenuto di verità storico-materiale – e designano una «condizione – scrive Fortini – che, per la sua relativa insondabilità, ha molte delle caratteristiche che Jameson ha chiamate col nome di “inconscio politico”». ⁹⁴

L’invisibile testuale è, allora, storia di rapporti umani, figura della «materialità delle cose dette spirituali». ⁹⁵ Lo specifico letterario o estetico non è pensabile senza la costitutiva tensione verso ciò che non è quello stesso specifico, ma segno della sua irrevocabile apertura: in sintesi, della sua eteronomia.

arruolati per reprimere le rivolte di altri schiavi. A fornire negazioni a basso prezzo ci pensano ormai industria della cultura e nichilismo di massa» (Fortini, *Opus servile...* cit., pp. 1649-1650).

⁹² *Ibid.*, p. 1650.

⁹³ *Ibidem*. In tal caso le assonanze jamesoniane sembrano moltiplicarsi. Nell’ultimo dei livelli ermeneutici, quello della storia umana collettiva, entro cui comprendere le ragioni del testo, l’atto simbolico diventa un «campo di forza» in cui coesistono le risultanti segniche e materiali dei «modi di produzione culturali precedenti», presenti e futuri (*L’inconscio politico...* cit., pp. 108 e 109).

⁹⁴ Fortini, *Opus servile...* cit., p. 1651.

⁹⁵ Se l’opera d’arte può essere prefigurazione di un ordine diverso, la sua stessa identità, colta dalla critica, somiglia a quella del comunismo, che per il tardo Fortini «è il processo materiale che vuol rendere sensibile e intellettuale la materialità delle cose dette spirituali. Fino al punto di sapere leggere nel libro del nostro medesimo corpo tutto quel che gli uomini fecero e furono sotto la sovranità del tempo; e interpretarvi le tracce del passaggio della specie umana sopra una terra che non lascerà traccia» (F. Fortini, *Che cos’è il comunismo* [1989], in *Saggi...* cit., p. 1656).

Abstract

Through a reconstruction of the line of thought about the relation between text and context, the article explores a series of theoretical results and analytical proposals. Furthermore, it inserts Fortini in a debate with great thinkers as György Lukács e Theodor W. Adorno and evaluates his cultural position. Fortini emerges as a theorist of unconscious and invisible dimension of text, conceived in its specificity and also in its heteronomy.

Marco Gatto
marco.gatto@unical.it

Carmela Laudani

Presenze classiche e motivi poetici in Edgar Allan Poe

A thing of beauty is a joy for ever
(J. Keats, *Endymion* 1, 1)

Il titolo di questo contributo intende porre in evidenza due aspetti della produzione in versi di E. A. Poe, forse meno conosciuta di quella in prosa, ma ad essa strettamente correlata.¹ Il primo consiste nell'ardua ricerca di ciò che è nascosto dietro l'apparenza, il non accontentarsi della superficie delle cose; a tale esigenza riconducono principalmente i tre più importanti (e conosciuti) saggi dedicati alla poesia, in cui da prospettive diverse Poe si è interrogato sulla sua essenza, sulla tecnica versificatoria, sulla concezione ed elaborazione di un testo poetico,² ma anche numerosi altri scritti.³ L'altro aspetto consiste nel

¹ Ne è prova l'inserimento di poesie in alcuni racconti, come *To one in Paradise* («A una in paradiso»), del 1834, in *The Visionary* («Il visionario», in seguito intitolato *The Assignment*, «L'appuntamento») e *The Haunted Palace* («Il palazzo maledetto») del 1839, incluso in *The Fall of the House of Usher* («La rovina della casa degli Usher»). Traggio la traduzione dei titoli citati nella presente nota e nella successiva da Edgar Allan Poe, *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Milano, Mondadori, 1977. Quando non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

² *The Rationale of Verse* («Analisi del verso») del 1843 (ampliato nel 1848); *The Philosophy of Composition* («Filosofia della composizione») del 1846; *The Poetic Principle* («Il principio poetico»), scritto tra il 1848 e il 1849.

³ Ricordo i saggi raccolti in Edgar Allan Poe, *Essays and Reviews*, ed. G. R. Thompson, New York, The Library of America, 1984, cui si fa riferimento per le citazioni in lingua

rilievo che la bellezza assume nella ricerca di ciò che suscita «nel poeta stesso un vero sentimento poetico». ⁴ Queste due componenti trovano una felice sintesi in diverse liriche, anche alla luce di una peculiare appropriazione della cultura classica.

La riflessione di Poe, che si considerava innanzitutto un poeta, ⁵ appare largamente debitrice nei confronti di Samuel Coleridge, e, attraverso di lui, di August Wilhelm von Schlegel, risalendo fino alla *Critica del giudizio* di Immanuel Kant. ⁶ In *Filosofia della composizione*, Poe scrive che «la Bellezza è l'unico spazio legittimo della poesia» e che il piacere più elevato e più puro si ha nella contemplazione del bello. ⁷ Come ben spiega Luciano Anceschi, la poesia è quindi «elevazione e eccitamento dell'anima...attraverso il senso musicale dell'infinito e attraverso quella tristezza e melanconia, che è il simbolo della nostra ansia di Bellezza sempre più alta e che è il tono fondamentale della poesia nella sua più alta manifestazione, verso quell'“atmosfera di assoluto”, per mezzo della quale la poesia, attraverso il suo incanto, per cui essa è tutto ciò che vi è di più «aereo» e “magico” e “leggiadro” al mondo, ci dà il senso dell'immortalità, dell'eternità». ⁸

originale. Per una silloge più recente, anche se meno completa, si veda Edgar Allan Poe, *Critical Theory. The Major Documents*, Edited with Introduction, Notes, and Textual Variants by S. Levine and Susan F. Levine, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2009.

⁴ Cito da *Il principio poetico*, in Edgar Allan Poe, *Opere scelte*, p. 1287 (trad. E. Chinol; per il passo in originale, si veda Poe, *Essays...* cit., p. 93). Nella *Prefazione*, Manganelli osserva (*ibid.*, p. XV): «Poiché nel discorso di Poe la poesia è non genere ma grado estremo della condizione propria della letteratura, essa rappresenta nel modo più puro ed insolente la problematica letteraria nella sua interezza».

⁵ Si legga, al riguardo, quanto osserva R. Wilbur (Edgar Allan Poe, *Poems and poetics*, R. Wilbur editor, New York, The Library of America, 2003, p. XV).

⁶ Cfr. R. Wellek, *Storia della critica moderna. III. L'età di transizione*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 199 s. F. Stovall, *Poe's Debt to Coleridge*, «Studies in English» 10, 1930, in particolare le pp. 81 s., sostiene persuasivamente, sulla base degli studi pubblicati fino alla morte di Poe, che egli conobbe le teorie estetiche di A. W. Schlegel e di F. Schelling attraverso gli scritti di S. Coleridge, primo fra tutti la *Biographia Literaria*. Una messa a punto più recente è in A. Schlutz, *Purloined Voices: Edgar Allan Poe Reading Samuel Taylor Coleridge*, «Studies in Romanticism» XLVII (2), Summer 2008, pp. 195-224.

⁷ Cfr. *Filosofia della composizione*, trad. E. Chinol, in Poe, *Opere scelte* cit., p. 1311; Poe, *Essays...* cit., p. 16.

⁸ L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Firenze, Vallecchi, 1959, p. 114. Anceschi isola efficacemente il concetto di poesia elaborato da Poe come «continua approssimazione» ad «una visione della vita sub specie aeternitatis».

Nel *Principio poetico* Poe parla di «un'aspirazione della farfalla notturna alle stelle», di «uno sforzo selvaggio per raggiungere la Bellezza celeste». ⁹ Poe connette questa «sete inestinguibile» con la rivendicazione dell'autonomia dell'opera d'arte: la poesia ha valore in sé, senza condizionamenti di carattere morale o didattico. ¹⁰ «Io definirei la Poesia di parole come l'*Armonica Creazione della Bellezza*. Il suo unico giudice è il Gusto, poiché con l'Intelletto e la Coscienza essa ha soltanto rapporti collaterali e nessun rapporto affatto, se non incidentalmente, con il Dovere e la Verità». ¹¹ È ancora in questo saggio, esattamente al suo esordio, che Poe esplicita la necessità che una composizione poetica sia breve: la poesia «eccita, elevando l'anima»; ¹² ma ogni eccitamento è di breve durata, per cui non può essere sollecitato da una composizione troppo lunga. Lo scopo è di salvaguardare quello che Poe ritiene essere «il vitale requisito di ogni opera d'arte», l'unità, che si presenta come «la totalità dell'effetto o dell'impressione». ¹³

Queste riflessioni sono contenute nei due saggi di poetica della maturità di Poe; ma l'autore mostra di avere le idee chiare già in scritti precedenti. *Letter to B-*, apparso per la prima volta come prefazione all'edizione dei *Poems* del 1831, viene ripubblicato sul «Southern Literary Messenger» del luglio 1836. In questo contributo sono presenti alcuni motivi fondamentali: l'autonomia dell'arte, l'antitesi tra poesia e lavoro scientifico, la contrapposizione tra poesia e romanzo. Quest'ul-

⁹ Edgar Allan Poe, *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Milano, Mondadori, 1977p. 1268 s.; Poe, *Essays...* cit., p. 77.

¹⁰ Idea, d'altra parte, non nuova: «a Coleridge ...egli deve l'idea fondamentale della sua estetica, e, cioè, che lo scopo della poesia è quello di procurare un *diletto per se stesso*» (Aneschi, *Autonomia...* cit., p. 103).

¹¹ Poe, *Opere scelte* cit., p. 1270; Poe, *Essays...* cit., p. 78.

¹² Poe, *Opere scelte* cit., p. 1261; Poe, *Essays...* cit., p. 71. M. Praz ricorda che Poe deve a Coleridge l'affermazione «sulla brevità d'una poesia che aspiri ad una validità assoluta» (E. A. Poe, *Il corvo*, introd. e trad. di M. Praz, con 27 illustrazioni di G. Doré, Milano, Rizzoli, 1974, p. 15).

¹³ Poe, *Opere scelte* cit., p. 1262; Poe, *Essays...* cit., p. 71. Per questi concetti, Stovall (*Poe's Debt...* cit., pp. 91-95) documenta, ricordando anche altri contributi critici di Poe, il suo debito nei confronti del grande poeta e critico inglese. Orazio, autore latino tra i più amati dal giovane Poe, nell'*Ars poetica* enuncia questo principio con nettezza: *denique sit quidvis, simplex dumtaxat et unum* («sia insomma (l'opera d'arte) quel che si vuole, purché semplice e unitaria», *ars* 23); l'intera sezione costituita dai vv.1-41 è dedicata all'unità dell'opera d'arte.

tima è di particolare importanza, in quanto la narrazione in prosa ha come immediato fine un piacere definito, mentre la poesia offre sensazioni indefinite, per le quali è essenziale la musica. Infatti, la comprensione di un suono dolce è presentata come la nostra *conception* («concezione», «idea») più indeterminata.¹⁴ L'altro scritto che desidero menzionare è una recensione¹⁵ a *Alciphron, a Poem* di Thomas Moore, in cui Poe prende le distanze, pur essendone debitore, dal discrimine che Coleridge opera tra *fancy*, «fantasia», e *imagination*, «immaginazione». ¹⁶ Per Coleridge, «the fancy combines, the imagination creates»; ¹⁷ Poe invece rivendica che a nessuna delle due qualità si può attribuire la capacità di creare, perché «la mente umana non può immaginare nulla che non sia realmente esistito». ¹⁸

Poe si oppone alla differenziazione tra fantasia come attività della combinazione non creativa e immaginazione come facoltà puramente creativa, in quanto tutto ciò che può essere contrassegnato come nuovo non è altro che frutto di una combinazione inusuale. Allo scopo, presenta l'esempio del grifone, che non esiste, ma le cui parti sono riconducibili a esseri reali; questa figura mitologica diventa l'emblema di tutto ciò che appare nuovo ma è in realtà frutto di un accostamento ben riuscito. Il rischio, per chi non sa andare al di là del *fanciful*, ovvero del semplice «fantasioso», è di realizzare «a mere compound of incongruous natural objects, inartificially put together, and unaccompa-

¹⁴ Per il testo di *Letter to B-* in lingua originale, si veda Poe, *Essays...* cit., pp. 5-12. Traduco *romance* con «romanzo», *conception* con «idea», *definitiveness* con «determinatezza». Prima ancora di questo passo, Poe azzarda: «Cos'è Poesia? Poesia!». Si tratta di una vera e propria espressione tautologica, «quell'idea proteiforme, con tanti appellativi quanti Corcira dalle nove intitolazioni». E, a proposito della musica, Poe conclude: «La musica, quando è in combinazione con un'idea piacevole, è poesia; la musica senza l'idea è semplicemente musica; l'idea senza la musica è prosa a causa della sua autentica determinatezza».

¹⁵ Apparsa sul «Burton's Gentleman's Magazine» del gennaio 1840 (pp. 53-56). Per il testo in lingua originale, cito anche in questo caso da Poe, *Essays...* cit., pp. 333-341.

¹⁶ I due termini sono stati talvolta resi in italiano con una traduzione apparentemente contraddittoria, *fancy* con «immaginazione» e *imagination* con «fantasia»; un esempio è in Poe, *Opere scelte* cit., p. 1278, da confrontare con il passaggio originale in Poe, *Essays...* cit., p. 85.

¹⁷ «La fantasia combina, l'immaginazione crea». Tale distinzione è proposta nel tredicesimo capitolo della *Biographia Literaria*.

¹⁸ Anceschi, *Autonomia...* cit., p. 110.

nied by any moral sentiment».¹⁹ La distinzione tra *fancy* e *imagination* è quindi solo di gradazione (*degree*), perché l'*imagination* è *loftily employed*, impiegata in modo nobile, elevato. L'esempio che Poe trae dal poema *Queen Mab* di Shelley²⁰ è esemplificazione di un'idea che sgorga – apparentemente – in modo immediato²¹ dal cervello del poeta, avvolto in sentimenti morali di grazia, di colore, di movimento, del bello, del *mystical*, in breve, di quello che lui chiama *ideal*, “ideale”. Ciò che dunque distingue *fancy* e *imagination* è il *mystic*, nel senso, dichiara Poe, datogli da Schlegel:²² questo termine si applica a quel tipo di componimento nel quale, ad una corrente superficiale trasparente di significato, ne soggiace un'altra, definita evocativa (*suggestive*); quello che Poe chiama *the moral of any sentiment* (e che potremmo riassumere con la formula di «sentimento morale»), ne rappresenta l'espressione *mystic*, o secondaria; essa possiede l'immensa forza di un accompagnamento in musica. In questo modo l'idea fantastica (*fanciful*) viene spiritualizzata e sollevata fino all'ideale (*ideal*).²³ Come esempi di poesie, o parti di esse definite comunemente *imaginative*, «immaginifiche», Poe cita quelle che a suo vedere contengono il carattere *suggestive* («allusivo, ispiratore») e che sono fortemente *my-*

¹⁹ Poe, *Essays...* cit., p. 336; «una banale mescolanza di oggetti naturali incongrui, messi insieme senz'arte, senza l'accompagnamento di alcun sentimento morale». Questa immagine sembra richiamare ancora una volta Orazio: *Humano capiti cervicem pictor equinam/iungere si velit, et varias inducere plumas/ undique collatis membris, ut turpiter atrum/ desinat in piscem mulier formosa superne,/ spectatum admissi risum teneatis, amici?* («Se un pittore volesse unire a una testa umana un collo di cavallo e applicare piume di vario colore a membra prese da ogni parte, così che una donna bella nella parte superiore finisca indecorosamente in un brutto pesce, una volta invitati a guardare, amici, riuscireste a trattenerne il riso?»), Hor. *ars* 1-5).

²⁰ Si tratta della descrizione di una fata (P. B. Shelley, *Queen Mab* 85-104).

²¹ Di ascendenza oraziana è anche l'impressione di naturalezza destata dalla poesia veramente riuscita (Hor. *epist.* 2, 2, 124 s. *ludentis speciem dabit et torquebitur, ut qui/ nunc Satyrum, nunc agrestem Cyclopa movetur*, «darà l'impressione di comporre per divertimento e si tormenterà, come chi riproduce ora le movenze di un Satiro, ora quelle del rozzo Ciclope»).

²² Rinvio allo studio di A. J. Lubell, *Poe and A. W. Schlegel*, «The Journal of English and Germanic Philology», LII (1), 1953, pp. 1-12. Su «principio mistico» e unità organica, J. H. Baron, A. W. Schlegel's *Mystic Principle and the Music of Beethoven*, «The Journal of Aesthetic and Art Criticism» XXXI (4), 1979, pp. 531-537.

²³ Poe, *Essays...* cit., p. 337.

stic, nel vero senso della parola.²⁴ In questi testi, secondo Poe, si avverte un'eco *ghostly* («spettrale», «spirituale»), non sempre distinta, ma eccelsa, che esalta l'anima: «in ogni apparizione della bellezza che viene presentata, avvertiamo, attraverso prospettive lunghe e selvagge, visioni oscure e sconcertanti di una bellezza di gran lunga più eterea che è lontana, remota» (*dim bewildering visions of a far more ethereal beauty beyond*).²⁵ Nei testi, dice Poe, che hanno la sola caratteristica del *fancy*, non vi è alcuna voce di Naiade che richiama gli uomini dalle profondità (*no Naiad voice addresses them from below*);²⁶ «le note dell'aria del canto non vibrano con i toni in accordo dell'accompagnamento».

Nell'autentica poesia, resta sempre, dunque, qualcosa di indicibile, che trova un'efficace esemplificazione nell'immagine della farfalla notturna che anela alle stelle, contenuta nel *Principio Poetico*.²⁷ In questo saggio, Poe analizza alcune poesie che definisce «poesie minori»,²⁸ intendendo, per «minori», «brevi»;²⁹ la sua è una selezione del tutto libera, capricciosa potremmo dire, il cui unico e supremo filo

²⁴ «We will here only call to reader's mind, the *Prometheus Vincit* of Æschylus; the *Inferno* of Dante; the *Destruction of Numantia* by Cervantes; the *Comus* of Milton; the *Auncient Mariner*, the *Christabel*, and the *Kubla Khan*, of Coleridge; the *Nightingale* of Keats; and, most especially, the *Sensitive Plant* of Shelley, and the *Undine* of De La Motte Fouqué. These two latter poems (for we call them both such) are the finest possible examples of the purely *ideal*» (*ibidem*). L'elenco culmina con due opere, *Sensitive Plant* e *Undine*, che per Poe rappresentano esempi paradigmatici di ciò che è puramente ideale, immaginifico.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibid.*, p. 338.

²⁷ Per Anceschi (*Autonomia...* cit., p. 117), l'estetica di Poe «tende a fondere l'elemento razionale e l'elemento irrazionale della poesia: se così si può dire, il momento classico e il momento romantico». Wellek, *Storia della critica moderna* cit., pp. 204 s., sostiene che Poe non fu in realtà seguace di Coleridge o di Schlegel, pur avendo tratto vantaggio dalle loro idee, in quanto «riflutò il credo romantico dialettico e simbolistico e rimase un razionalista del Settecento con inclinazioni occultistiche».

²⁸ Poe, *Opere scelte* cit., p. 1261: «Discutendo, senza un ordine preciso, l'essenza di ciò che chiamiamo Poesia, è mia principale intenzione proporre ad esame alcune di quelle poesie minori, inglesi o americane, che meglio rispondono al mio gusto, o che hanno lasciato nella mia fantasia l'impressione più definita». Poe, *Essays...* cit., p. 71.

²⁹ Il concetto di brevità è legato in Poe alla tensione cui la poesia porta l'anima, «tale che non può esser protratta per un tempo troppo lungo: di qui la relativa brevità di ogni composizione poetica, brevità, che nasce dalla necessità dell'unità dell'espressione, dalla necessità di sentire l'espressione, *come un tutto*» (Anceschi, *Autonomia...* cit., p. 116). Avverto che le poesie che ho scelto di commentare non presentano il medesimo livello di tensione intellettuale, quella «illuminazione» espressione del genio di cui parla Anceschi.

conduttore è il gusto personale. A mia volta, presento una lettura di alcune poesie tra le meno estese di Poe, in cui i riferimenti alla morte e alla dissoluzione corporea che caratterizzano molte delle sue liriche sono assenti o attenuati.³⁰ La scelta che qui si propone privilegia testi in cui prevalgono alternativamente intonazione giocosa, incanto, galanteria, amore, ma anche sfida al lettore. Alcuni di questi componimenti, poco più che giochi letterari, hanno un elemento in comune sia con i racconti che hanno come protagonista Auguste Dupin e le sue capacità deduttive sia con *Lo scarabeo d'oro*, in cui un evento misterioso viene chiarito grazie alla soluzione di un messaggio cifrato.³¹ Mi riferisco alla redazione di acrostici in versi, che si accompagna all'omaggio a figure femminili. Lo scrittore americano può essere accostato a Giovanni Boccaccio, che apre la sua *Amorosa visione* con tre sonetti ricavati dai capoversi di ogni terzina dell'opera, e a Matteo Maria Boiardo, che dedica un sonetto acrostico ad Antonia Caprara;³² per non parlare dei ventisei virtuosistici *Hymnes of Astraea* che J. Davies dedica a Elisabetta I nel 1599.³³

³⁰ C. Baudelaire, a cui si deve la 'scoperta' e la diffusione dell'opera di Poe in Europa, ne apprezzava soprattutto i racconti (non così Mallarmé, che ha curato la traduzione francese, in prosa, di venti poesie: cfr. *Les Poèmes d'Edgar Poe*, Traduction de Stéphane Mallarmé, avec portrait et fleuron par Edouard Manet, Bruxelles, Deman, 1888); citava tuttavia alcuni testi poetici, *Le campane*, *Il corvo*, *Il paese dei sogni*, *Ulalume* e *Annabel Lee*, dove il senso della morte dilaga e la parola è quasi sopraffatta (specie in *Le campane* e *Ulalume*) dalla sua stessa musicalità (C. Baudelaire, *Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages*, ed. by W. T. Bandy, Toronto and Buffalo, University of Toronto Press, 1973 [1852¹], p. 26).

³¹ Rispecchia questa passione dell'autore l'articolo *A Few Words on Secret Writing* (pubblicato sul «Graham's Magazine» nel luglio 1841), da poco tradotto in italiano, col titolo *Qualche parola sulla scrittura segreta*, a cura di D. Del Grande (in Edgar Allan Poe, *La scrittura segreta*, trad. di G. A. Sartini e D. Del Grande, Roma, Elliott, 2020, pp. 55-79; in esso, l'autore parla, tra l'altro, della sua collaborazione con l'«Alexander Weekly Messenger», durante la quale aveva intrattenuto una corrispondenza con i lettori, proponendo e risolvendo crittografie.

³² M. M. Boiardo, *Amorum libri* 1, 14.

³³ È stato ipotizzato che Poe, a sua volta, abbia influenzato Giovanni Pascoli, di cui ci restano alcuni acrostici dedicati alle sorelle Maria e Ida; trovo questa proposta in una tesi magistrale discussa presso l'Università di Padova nel 2017 (F. Scaglione, *Poe e Heine nell'opera poetica pascoliana*, relatore L. Zuliani, disponibile on line). Ma ritengo più persuasiva l'idea che il poeta delle *Myricae* sia pervenuto all'uso dell'acrostico attraverso le vie della classicità. L'attitudine di Pascoli a giocare con le parole (acrostici compresi) è al centro di un articolo di G. Capovilla, *Il linguaggio della Sfinxe. Enigmistica pascoliana*, «Rivista pascoliana» I, 1989, pp. 183-190.

Partirei proprio dalla lettura di un testo scritto da Poe in età giovanile, *An Acrostic* («*Elizabeth, it is in vain*»)³⁴ il cui titolo rivela molto del contenuto. La poesia, ritrovata e pubblicata da J. H. Whitty nella sua edizione dei *Poems* di Poe col titolo *From an Album*,³⁵ era stata composta per Elizabeth Rebecca Herring (1815-1889) di Baltimora, cugina dell'autore. Lo schema metrico-ritmico prescelto è quello dell'acrostico, secondo il quale le lettere iniziali dei versi, lette in successione, formano una parola o una frase: le prime lettere dei nove versi compongono il nome di Elizabeth. Questa poesia, trascritta sull'album della giovane cugina, era preceduta da un'altra, recante appunto il titolo *Elizabeth*, anch'essa pubblicata nell'edizione di Whitty, pure in acrostici; la lettura di seguito dei capoversi dà i nomi «Elizabeth Rebecca».³⁶ Entrambi i testi sono del 1829, quando Poe aveva appena vent'anni. Il metro adottato è il pentametro giambico, il verso classico della poesia inglese. Le prime tre coppie rimano tra loro; la rima accomuna i tre versi conclusivi.

Elizabeth it is in vain you say
 «Love not» – thou sayest it in so sweet a way:
 In vain those words from thee or L. E. L.
 Zantippe's talents had enforced so well:
 Ah! if that language from thy hearth arise,
 Breathe it less gently forth – and veil thine eyes.
 Endymion, recollect, when Luna tried
 To cure his love – was cured of all beside –
 His folly – pride – and passion – for he died.³⁷

³⁴ Per i titoli e il testo in lingua originale delle poesie citate nel presente contributo, faccio riferimento a Edgar Allan Poe, *Complete Poems*, edited by T. O. Mabbott, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000 (ristampa dell'edizione 1969, che costituisce il primo volume della raccolta *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, 1969 e 1978).

³⁵ *The Complete Poems of Edgar Allan Poe*, ed. by J. H. Whitty, Boston and New York, Houghton Mifflin Company, 1911, p. 141.

³⁶ Il genere dell'acrostico, con le sue tante varianti, ha attraversato i secoli, a partire dall'antichità, praticamente fino ad oggi (ancora imprescindibile il contributo di E. Graf, ἀκροστιχίς, *RE I* 1, 1893, 1200-1207).

³⁷ «Elizabeth, è invano che tu dica «non amare», se lo dici in modo così dolce; invano quelle parole che provengono da te o da L.E.L. hanno rafforzato così bene i talenti di San-

L'antichità classica resta una costante, sotto forma di allusioni e riferimenti diretti, nell'intera produzione poetica di Poe. Essa si rivela in *An Acrostic* con tre personaggi, uno attestato storicamente, gli altri due appartenenti al mito: si comincia con Santippe, l'irosa moglie di Socrate, e si prosegue con Endimione, accanto al quale è citata, nel medesimo verso, la Luna. Il giovane poeta non esita ad apportare modifiche, per assecondare proprie esigenze, ad un tratto pertinente a ciascuno dei personaggi. Al nome della donna, che in inglese viene trascritto solitamente con la X- iniziale che corrisponde al suono della lettera greca Ξ, questa lettera viene disinvoltamente cambiata, perché nell'acrostico risulti inclusa la Z- presente nel nome «Elizabeth». Edgar immagina di controbattere all'invito della cugina a non amare (lei?), contestandone il modo con cui ella lo propone, poco persuasivo perché delicato e gentile. Il rifiuto dell'amore esige un atteggiamento scontroso, accompagnato da uno sguardo che non si possa decifrare; da qui il riferimento a Santippe, che le testimonianze antiche³⁸ sono concordi nel ritenere sgarbata e *morosa*. Il vano tentativo da parte di Elizabeth di tenere lontano l'amore è sottolineato dall'iterazione di *in vain* ai vv. 1 e 3. Fanno parte di lei la dolcezza (v. 1) e la gentilezza nell'eloquio (6). Nel testo originale, il verbo «(to) breathe forth», letteralmente «esalare», viene scelto, è vero, per la consonante iniziale, ma al contempo sottolinea ulteriormente la pacatezza del tono di voce della giovane; nel medesimo verso, l'invito a velare gli occhi, *and veil thine eyes*, è esortazione a mascherare e a dissimulare i sentimenti. Nei tre versi successivi, il poeta risponde a Elizabeth scegliendo come esempio, per di più modificandolo, il mito di Endimione. Il giovane pastore del mito greco era solito condurre le proprie greggi sul monte

tippe; ah! se quel parlare sgorga dal tuo cuore, esprimilo con minore gentilezza – e vela i tuoi occhi. Endimione, ricorda, quando la Luna provò a curare il suo amore – venne curato del tutto – dalla sua follia – dall'orgoglio – e dalla passione – fu per questo che morì».

³⁸ Si possono citare a mo' di esempio Sen. *dial.* 2, 18, 5 e Gell. 1, 17, 1 *Xanthippe, Socratis philosophi uxor, morosa admodum fuisse fertur et iurgiosa irarumque et molestiarum muliebrium per diem perque noctem scatebat* («Si racconta che Santippe, moglie del filosofo Socrate, fosse piuttosto bisbetica e litigiosa e traboccasse giorno e notte di scatti d'ira e di molestie tipiche delle donne»). Una fonte greca è Diogene Laerzio (2, 5, 34).

Latmo, nella Caria; per la sua avvenenza fece innamorare di sé la Luna,³⁹ che lo immerse in un sonno profondo e duraturo al fine di potersi recare da lui in qualsiasi momento. Nella breve poesia di Poe, la Luna vuole invece «curare» l'amore di Endimione, liberandolo dai sentimenti di follia, orgoglio, passione; ma, così facendo, ne provoca la morte. Poe stravolge il mito, in primo luogo attribuendo il sentimento amoroso al giovane pastore anziché alla Luna, poi presentando quest'ultima come una guaritrice improvvida (che prova a curarne l'amore, *Luna tried*), infine facendo morire l'amato.

Perché scegliere proprio Endimione? Una prima motivazione è l'iniziale del nome, E- come quello di Elizabeth, che fa di *Endymion* un termine opportuno come parola incipitaria di verso per comporre l'acrostico. In ogni caso, il personaggio del mito indicava già in antico per antonomasia un giovane bello e desiderabile, come si legge in Giovenale e in Apuleio.⁴⁰ Anche Elizabeth è giovane; si sa che era anche molto bella.⁴¹ Determinante è poi il suo rifiuto dell'amore, che sembra trovare motivazione nel fatto di temere le componenti che sfuggono al controllo della volontà: la follia, l'orgoglio e la passione. Ma senza di essi non può darsi amore, nella visione di Poe; in ultima analisi, non può darsi vita. Già a partire da Omero il sonno era stato

³⁹ Quasi tutte le fonti concordano sul fatto che è la luna ad amare Endimione (Cic. *Tusc.* 1, 92; Ov. *ars* 1, 75, ma non è l'unico passo; Mela 1, 86); una voce in disaccordo è quella di Servio (*Serv. georg.* 3, 391, 1): nel chiarire che Virgilio modifica il mito, nominando Pan al posto di Endimione, scrive che era quest'ultimo ad essersi innamorato della Luna. Anche Properzio (2, 15, 15 s.) propende per un'attiva partecipazione di Adone alla 'conquista' della Luna: *nudus Endymion Phoebi cepisse sororem/ dicitur, et nudae concubuisse deae*, «si dice che Endimione nudo conquistasse la sorella di Febo e giacesse con la dea nuda». Sulla fortuna del mito di Endimione nel pensiero, nella letteratura e nell'arte del Rinascimento si sofferma N. Agapiou, *Endymion au carrefour: la fortune littéraire et artistique du mythe d'Endymion à l'aube de l'ère moderne*, Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa 4, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2005 (non senza una retrospettiva sulle fonti antiche).

⁴⁰ Iuv. 10, 318 *sed tuus Endymion dilectae fiet adulter/ matronae*, «ma il tuo Endimione diverrà amante di una matrona che avrà cara»; Apul. *met.* 1, 12, 4 *infit illa cum gladio: «hic est, soror Panthia, carus Endymion, hic Catamitus meus, qui diebus ac noctibus inlusit aetatulum meam...»*, «quella con la spada prende a dire: "è questo, sorella Pantia, il caro Endimione, questo il mio Ganimede, che per giorni e notti si è preso gioco della mia tenera età..."».

⁴¹ Poe, *Complete Poems* cit., p. 147 s.

accostato alla morte;⁴² questa analogia doveva essere ben presente al giovane poeta. Da qui potrebbe derivare l'espressione conclusiva della poesia, perché il sonno, la condizione in cui Endimione è tradizionalmente raffigurato nel mito, lo sottrae a ciò che dell'amore lo avrebbe tormentato, ma che nello stesso tempo lo avrebbe fatto sentire vivo. Poe ricorre a qualche tratto lessicale arcaico: *sayest, thee, thy, thine*, ponendosi nel solco di una lunga tradizione letteraria; questi termini contribuiscono a creare, e con sempre maggiore evidenza nelle prove successive, un'atmosfera ora ideale, ora mistica, suggerendo in qualche caso una distanza temporale.

Nel testo ricorre due volte il verbo *to cure*, nel senso di «fornire una cura». Non mi azzardo ad affermare che Poe abbia tenuto presenti le *Tusculanae*,⁴³ ma in questo testo ciceroniano vi è un passo in cui si parla di Endimione; in esso è adoperato per due volte il verbo *curo*, «mi preoccupo di qualcosa, faccio caso a qualcosa». Il maestro, principale interlocutore del dialogo, si diffonde sul disprezzo della morte, e, a proposito della somiglianza tra questa e il sonno, dice al suo giovane allievo: *Endymion vero, si fabulas audire volumus, ut nescio quando in Latmo obdormivit, qui est mons Cariae, nondum, opinor, est experrectus. Num igitur eum curare censes, cum Luna laboret, a qua consopitus putatur ut eum dormientem oscularetur? Quid curet autem, qui ne sentit quidem? Habes somnum imaginem mortis eamque cotidie induis: et dubitas quin sensus in morte nullus sit, cum in eius simulacro videas esse nullum sensum?*⁴⁴ Cicerone dice che a Endi-

⁴² Plutarco nella *Consolatio ad Apollonium* (107d-107e) ricorda il pensiero di Socrate su questo argomento, che poteva ricavare da Platone (*Apol.* 40c-40d); inoltre, cita testualmente tre passaggi omerici che illustrano tale analogia, *Il.* 14, 231 (Sonno fratello di Morte); *ibid.* 16, 672 e 682 (Sonno e Morte gemelli); *Od.* 13, 79 s. (un dolce sonno profondo, del tutto simile alla morte).

⁴³ Cicerone è tra gli autori previsti dall'insegnamento scolastico letti certamente da Poe; del 1822 è la richiesta di pagamento al padre adottivo, John Allan, per una copia delle odi oraziane e del *De officiis* ciceroniano (si veda, a questo proposito, G. Hays, *Ancient Classics*, in *Edgar Allan Poe in Context*, edited by K. J. Hayes, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 222).

⁴⁴ Cic. *Tusc.* 1, 92, «Endimione poi, se vogliamo dare ascolto ai miti, una volta che si addormentò, non so quando, sul Latmo, che è un monte della Caria, non si è ancora ridestato,

mione, immerso nel sonno, non importa delle eclissi di luna; una persona privata della sensibilità non può preoccuparsi di niente; il sonno, che sperimentiamo ogni giorno, è prova dell'assenza di sensibilità provocata dalla morte. Più probabile è tuttavia il ricordo da parte di Poe di un poema di John Keats del 1819,⁴⁵ intitolato appunto *Endymion*.⁴⁶

Accanto a Elizabeth, a Santippe, alla Luna, nella poesia fa capolino un altro personaggio femminile, celato nel suo acronimo, *L.E.L.*: si tratta probabilmente della poetessa inglese contemporanea di Poe, Letitia Elizabeth Landon (un'altra Elizabeth!), che era solita firmare così le sue poesie. L'acronimo era stato scelto da lei stessa a partire dalla pubblicazione del libro *The Fate of Adelaide* sul «The Literary Gazette».⁴⁷ Il rifiuto dell'amore accomunerebbe così le due giovani donne, oltre che un delicato sentire e un gentile modo di porgersi. Se di gioco si tratta da parte di Poe, esso è di certo già intriso di letteratura e di idee che ritorneranno nella produzione successiva. Le figure femminili popolano l'intera produzione poetica di Poe;⁴⁸ loro punto di forza è

credo. Ritieni perciò che egli faccia caso a quando si eclissa la Luna, che si crede lo abbia addormentato per baciarlo durante il sonno? Ma di che cosa dovrebbe preoccuparsi chi non ha nemmeno sensibilità? Nel sonno hai un'immagine della morte e la sperimenti quotidianamente: e dubiti che nella morte non vi sia nessuna sensibilità, vedendo che non ve n'è nessuna nel suo simulacro?». Nel paragrafo precedente e nella prima parte di questo stesso paragrafo Cicerone afferma che la natura ha disposto per tutte le cose un inizio e una fine; la morte non riguarda né i vivi né i morti, e in questo non può esservi nulla di male.

⁴⁵ Cfr. D. B. Sova, *Critical Companion to Edgar Allan Poe: A Literary Reference to his Life and Work*, New York, Facts On File, 2007, p. 17.

⁴⁶ Nel testo di Keats, il personaggio di Endimione diventa protagonista di una storia inedita. È lui che si innamora di Diana; questo sentimento lo induce a tentare di spogliarsi della natura mortale. Nelle sue peregrinazioni, intreccia una relazione amorosa con una giovane donna, che alla fine si rivela essere un'incarnazione della stessa dea.

⁴⁷ Di recente è stata pubblicata una sua biografia, *L.E.L.: The Lost Life and Scandalous Death of Letitia Elizabeth Landon, the Celebrated «Female Byron»* di L. Miller, London, Jonathan Cape, 2019. La morte della poetessa, trovata esanime a soli 36 anni con una boccetta di acido prussico in mano (suicidio? omicidio ad opera della prima moglie del suo attuale marito? morte accidentale?), non è mai stata chiarita. Una sua poesia si intitola *Erinna*, come la poetessa greca del IV secolo a. C. originaria di Telo, la cui composizione più nota è la *Conocchia*, in 300 esametri.

⁴⁸ Si veda E. C. Morisi, *The Female Figure of Poe's Poetry: A Rehabilitation*, ««Poe's Studies/Dark Romanticism» XXXVIII, 2005, pp. 17-28.

una attraente giovinezza, cui si sommano i tratti di una personalità dolce e pensosa.⁴⁹

Endimione lascia una traccia ulteriore nella produzione di Poe. Il personaggio ritorna in una poesia molto suggestiva, *Serenade*, pubblicata sul «Baltimore Saturday Visiter» del 20 aprile 1833, dunque a quattro anni di distanza da *An Acrostic*; non più ripresa dall'autore per la pubblicazione, è stata riscoperta e riedita solo nel 1918 da J. C. French.⁵⁰ Il testo consta di 25 tetrametri giambici a rima baciata che descrivono un incantato paesaggio notturno; la rima è tra due versi alla volta, tranne che per i tre vv. 11-13, al centro del testo, che pure rimano tra loro.

So sweet the hour – so calm the time,
 I feel it more than half a crime
 When Nature sleeps and stars are mute,
 To mar the silence ev'n with lute.
 At rest on ocean's brilliant dies⁵¹
 An image of Elysium lies:
 Seven Pleiades entranced in Heaven,
 Form in the deep another seven:⁵²
 Endymion nodding from above

⁴⁹ Nei racconti, le protagoniste (come Eleonora, Berenice, Morella) mostrano assai spesso di possedere, oltre alle doti ricordate, anche una forza soprannaturale, che permette loro di superare le barriere della morte (K. Weekes, *Poe's feminine ideal, The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, ed. by K. J. Hayes, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 148-162).

⁵⁰ Che la pubblica per due volte; la prima è sulla rivista «The Dial» del 31 gennaio 1918 (vol. LXIV, p. 121).

⁵¹ Grafia antiquata per «dyes». Letteralmente *dye* significa «tintura». Non è l'unico caso di dizione arcaica nel testo; si vedano anche i pronomi *thee, thine, thy*.

⁵² Mabbott (Poe, *Complete Poems* cit., p. 223 n. 7) nota la precisione di Poe nel constatare che le Pleiadi sono tutte e sette visibili, e invita al confronto con *Israfel*, 13 s., in cui si legge: *With the rapid Pleiads, even,/ Which were seven* («insieme alle rapide Pleiadi, che erano sette»). Il v. 15 di *Israfel* (soggetto è *The enamored moon* di v. 10) recita così: *Pauses in Heaven*, da porre a paragone con il v. 7 di *Serenade: Seven Pleiades entranced in Heaven*. A questa attenzione non è estraneo il fatto che Poe, finché visse presso la famiglia adottiva degli Allan a Richmond, avesse a sua disposizione un telescopio, posizionato sul balcone di fronte alla sua stanza (K. A. Case and C. P. Semtner on behalf of the Poe Museum, *Edgar Allan Poe in Richmond*, Charleston SC, Chicago IL, San Francisco CA, Arcadia Publishing, 2009, p. 25).

Sees in the sea a second love:
 Within the valleys dim and brown,
 And on the spectral mountain's crown⁵³
 The wearied light is lying down:
 And earth, and stars, and sea, and sky
 Are redolent of sleep, as I
 Am redolent of thee and thine
 Enthralling love, my Adeline.
 But list, O list! – so soft and low
 Thy lover's voice tonight shall flow
 that, scarce awake, thy soul shall deem
 My words the music of a dream.
 Thus, while no single sound too rude,
 Upon thy slumber shall intrude,
 Our thoughts, our souls – O God above!
 In every deed shall mingle, love.⁵⁴

Il paesaggio ricorda esplicitamente quello, famoso, di Alcmane,⁵⁵

⁵³ Mabbott (Poe, *Complete Poems* cit., p. 223 n. 12) ricorda i versi di altre due poesie in cui è presente questa stessa reminiscenza: *Tamerlane* 139 s. (nelle versioni del 1829 e del 1845) *We walk'd together on the crown/ Of a high mountain which look'd down* («noi camminavamo insieme sulla cresta di un'alta montagna che guardava in giù»); *Fairy-Land* 16 s. (1829-1845) *...on the crown/ Of a mountain's eminence* («...sulla cresta della sommità di una montagna»).

⁵⁴ «Tanto dolce l'ora – tanto calmo il momento, sento che sarebbe un vero delitto, quando la Natura dorme e le stelle tacciono, sciupare il silenzio anche con un liuto. In pace, sui brillanti colori dell'oceano, sta adagiata un'immagine di Elisis: le sette Pleiadi incantate nel cielo ne formano nelle profondità altre sette: Endimione, col capo chino, vede dall'alto, nel mare, un secondo amore: nelle valli opache e brune, e sulla spettrale cresta del monte, giace stanca la luce: e terra, e stelle, e mare, e cielo profumano di sonno, come io profumo di te e del tuo ammaliante amore, mia Adeline. Ma ascolta, O ascolta!, la voce del tuo innamorato fluirà stanotte, tanto sommessa e fievole, che al risveglio la tua anima crederà che le mie parole siano la musica di un sogno. Così, mentre nessun suono troppo brusco si insinuerà nel tuo sonno, i nostri pensieri, le nostre anime – O Dio lassù!, si confonderanno in ogni atto, amore».

⁵⁵ Alc. fr. 49 Garzya. Poe si ricorderà ancora di Alcmane, premettendo alla seconda versione (nel 1840) di un suo racconto, *Silence. A Fable*, i primi due versi (il secondo incompleto) del medesimo frammento, εἴδοσι δ' ὄρεων κορυφαί τε καὶ φάραγγες / πρόνές τε χαράδρα («Dormono le cime dei monti e le convalli e le alture e le voragini», Alcmane, *I frammenti*, a cura di A. Garzya, Napoli, Silvio Viti, 1954, pp. 126 s.) e traducendoli piuttosto liberamente: *The mountain pinnacles slumber; valleys, crags and caves are silent* («Dormono le cime delle montagne/ E le valli, le rupi, le caverne sono mute», Poe, *Opere scelte* cit., p. 204., trad. E. Vittorini). È stata persuasivamente avanzata l'ipotesi secondo la

con una nota tutta personale: il silenzio accompagna il sonno della Natura, le stelle sono mute, perfino il suono di un liuto violerebbe tale calma. Si evoca l'Elisio per introdurre due immagini: le Pleiadi si rispecchiano nel profondo delle acque, dando forma ad altre sette stelle, mentre Endimione vede dall'alto, sul mare, un secondo amore, *Endymion nodding from above/ sees in the sea a second love*, una seconda luna.⁵⁶ Sono proprio i tre versi centrali, che rimano tra loro, a riprendere le suggestioni paesaggistiche presenti nel testo greco (11-13): *Within the valleys dim and brown,/ and on the spectral mountain's crown/ the wearied light is lying down*; la luce lunare, stanca, si posa sugli anfratti misteriosi e sulla spettrale vetta della montagna. Tutto profuma di sonno, dice l'io lirico, che a sua volta profuma della donna amata e del suo amore che incanta. Il sonno, condizione solitamente attribuita a Endimione, è lo stato in cui si trova immersa Adeline:⁵⁷ durante questo suo fluttuare, i pensieri e le anime, della donna e dell'io lirico, si mescoleranno *in every deed*, in ogni atto. Il risveglio di Adeline è presentato prima del suo stato di sopore: quando la donna si sarà ridestata, la sua anima penserà alle parole dell'io lirico come alla musica di un sogno.

In questa poesia è presente una parola-chiave, *dim*, che torna più volte nei testi di Poe.⁵⁸ Tale aggettivo, che si potrebbe rendere in italiano con «opaco», «oscuro», «smorzato», indica la qualità di ciò che

quale Poe avesse letto la traduzione che del testo greco aveva pubblicato il poeta scozzese T. Campbell, dove appare il medesimo verbo *are silent* che non trova riscontro nell'originale (E. A. Poe, *Thirty-two Stories*, edited, with introductions and notes by S. Levine and S. F. Levine, Indianapolis, Cambridge, Hackett Publishing Company, 2000, p. 50, n. 2).

⁵⁶ Ateneo (13, 17) riporta una tradizione, risalente a Licimnio di Chio, secondo la quale Endimione dormiva ad occhi aperti; lo ricorda Mabbott in Poe, *Complete Poems* cit., p. 223 n. 17. Tuttavia, Licimnio attribuisce al Sonno, non alla Luna, il fatto di essersi invaghito di Endimione; non mi sembra probabile che in *Serenade* vi sia un riferimento a questa ulteriore, rara versione del mito.

⁵⁷ Un nome incantato, questo di Adeline, con cui si evoca la donna amata, scelto per la sua musicalità. Mabbott (Poe, *Complete Poems* cit., p. 223 n. 17) ricorda che Adeline (di origine tedesca) significa «di nobile nascita».

⁵⁸ Cfr. N. Gardini, *Poesia fantastica: la scrittura in versi di Edgar Allan Poe*, in *Fantastico Poe*, a cura di R. Cagliero, ombre corte, Verona 2004, pp. 88 s., che definisce l'aggettivo «il più tipico di Poe poeta». Si vedano, ad esempio, *Tamerlane* e *The Lake-To-*, ma anche la ricorrenza dell'aggettivo nella ricordata recensione ad *Alciphron, a Poem* di T. Moore.

rimane indistinto e chiuso allo sguardo. In *Serenade, dim* evoca esemplarmente, insieme all'altro aggettivo *brown*, il mistero insondabile della natura, dove si nasconde una realtà sospesa, che si rivela all'uomo solo in rarissime e fortunate circostanze. Il ritmo prescelto⁵⁹ conferma l'impressione di un invito al sonno e ai sogni, in cui cullare l'anima. I versi 3-4 e il quartultimo incorniciano la sezione centrale del testo tra due riferimenti all'importanza del silenzio: nessun suono, nemmeno quello di un liuto, può turbare la serenità della notte; nessun suono che non sia l'uniforme e musicale flusso di una voce umana, quella di un amante, potrà insinuarsi nel sonno dell'amata. I ricordi mitologici si incarnano nelle stelle delle Pleiadi, che si specchiano nel profondo delle acque, e in Endimione, che guarda la luna riflessa nel mare; un effetto di 'doppio' che si ritrova anche in altre poesie, come nella più recente delle due che recano il titolo *To Helen* (composta nel 1848), nella quale gli occhi della donna cui l'io lirico si rivolge costituiscono *two Venuses*. L'immagine finale riproduce a sua volta l'effetto che le Pleiadi creano specchiandosi nell'acqua e quello della duplice visione estatica che Endimione ha della luna: i pensieri dell'io lirico e dell'amata si confondono, e così le loro anime, in una identificazione conclusiva quasi totale. Il cuore della poesia, segnalato dalla rima che unisce i tre versi centrali, è tuttavia in quello sfondo oscuro fatto di alture, valli e montagne che, a differenza dell'elemento acqueo, non riflettono la luce; questa allora si adagia stancamente sulle superfici. È lì che si annida il ricordo di Alcmane, «dormon le cime dei monti...», che da descrizione altissima di natura immersa nel sonno si presta ad evocare una visione di tenebra.

Ritroviamo la struttura dell'acrostico, ma ulteriormente perfezionata e complicata, in *A Valentine*. Come spiega il titolo, si tratta di una «valentina», un testo scritto in occasione della ricorrenza di S. Valentino, nel 1846; Poe l'aveva inviata in forma anonima ad Anne Lynch, organizzatrice a New York di una festa privata,⁶⁰ perché venisse letta

⁵⁹ Tetrametri giambici a rima baciata.

⁶⁰ A quella festa partecipava Frances Sargent Osgood, cui la poesia era dedicata. Su questo episodio si veda, tra le tante biografie dedicate a Poe, K. J. Hayes, *Edgar Allan Poe*, London, Reaktion Books, 2009, pp. 150 s.

insieme ad altre sul medesimo tema. La base dei versi, sia pure con più di una libertà, in particolare nel verso finale, è quella del pentametro giambico, a rime alternate. Questa poesia, come scrive S. Bartzzaghi,⁶¹ allude a se stessa, in quanto fa continuamente riferimento alla ricerca del nome della dedicataria. Se ne propone qui la seconda versione.

For her this rhyme is penned, whose luminous eyes,
 Brightly expressive as the twins of Læda,⁶²
 Shall find her own sweet name, that, nestling lies
 Upon the page, enwrapped from every reader.
 Search narrowly the lines! – they hold a treasure
 Divine – a talisman – an amulet
 That must be worn *at hearth*. Search well the measure –
 The words – the syllables! Do not forget
 The triviallest point, or you may lose your labor!
 And yet there is in this no Gordian knot
 Which one might not undo without a sabre,
 If one could merely comprehend the plot.
 Enwritten upon the leaf where now are peering
 Eyes scintillanting soul, there lie *perdus*
 Three eloquent words oft uttered in the hearing
 Of poets, by poets – as the name is a poet's, too.
 Its letters, although naturally lying
 Like the knight Pinto – Mendez Ferdinando –
 Still form a synonym for Truth – Cease trying!
 You will not read the riddle, though you do the best you *can* do.⁶³

⁶¹ «Lessico e Nuvole», rubrica del quotidiano «La Repubblica» del giorno 8 febbraio 2008.

⁶² Il riferimento è a Castore e Polluce, che una tradizione del mito greco riconosce come i gemelli nati dall'uovo generato da Leda dopo i suoi amori con Zeus; si veda Hor. *carm.* 1, 12, 25 *Dicam et Alciden puerosque Lædæ*, «canterò l'Alcide e i figli di Leda». Secondo Igino (*astr.* 2, 22) i due fratelli sarebbero stati mutati da Zeus nella costellazione dei Gemelli. Nella prima versione della poesia, il v. 2 appariva così: *Bright and expressive as the stars of Leda* («luminosi ed espressivi come gli astri di Leda»).

Mabbott (Poe, *Complete Poems* cit., p. 390 n. 2) ricorda che anche nel racconto *Ligeia* gli occhi della protagonista vengono paragonati alle stelle gemelle di Leda, *twin stars of Leda*.

⁶³ «È scritta, questa poesia, per colei i cui occhi luminosi, vivacemente espressivi come i gemelli di Leda, troveranno il suo dolce nome, che giace annidato sulla pagina, al riparo da

L'autore invita a cercare con attenzione tra i versi (v. 5), anche se, ironicamente, conclude che si tratta di una sfida impossibile, persino per chi facesse del proprio meglio per vincerla. Questo testo, come tanti altri di Poe, è stato pubblicato in redazioni diverse. Nella prima versione, apparsa sul quotidiano di New York «Evening Mirror» del 21 febbraio 1846 col titolo *To Her Whose Name is Written Below*, il testo recava un verso in più; in quella definitiva, pubblicata tre anni dopo su un'altra rivista, «The Flag Of Our Union»,⁶⁴ e successivamente nella prima edizione, postuma, delle opere di Poe,⁶⁵ vi sono differenze di non poco conto rispetto al dettato originario. In calce al testo pubblicato nel 1850 viene fornita un'indicazione che permette di svelare l'enigma che vi è nascosto, piuttosto difficile da decifrare perché consiste in una lettura «in obliquo»:⁶⁶ vanno prese in considerazione, infatti, la prima lettera del primo verso, la seconda del secondo, la terza lettera del terzo, e così di seguito, fino a formare il nome completo di Frances Sargent Osgood, una nota poetessa che Poe stava frequentando nel 1846; la donna era tra i partecipanti alla festa di S. Valentino di quell'anno, durante la quale era stata letta anche la valentina di Poe.⁶⁷

ogni lettore. Scandaglia a fondo i versi! Essi trattengono un tesoro divino – un talismano – un amuleto che deve essere indossato *sul cuore*. Cerca con attenzione il metro – le parole – le sillabe! Non dimenticare il più piccolo dettaglio, o potresti sprecare il tuoi sforzi! Eppure in questa poesia non vi è alcun nodo di Gordio che non si potrebbe sciogliere senza una sciabola, se semplicemente se ne potesse comprendere l'intreccio. Scritto sul foglio dove ora stanno sbirciando occhi da cui traluce l'anima, li stanno, *nascoste*, tre eloquenti parole spesso pronunciate all'orecchio dei poeti, da poeti, poiché il nome è pure di un poeta. Le sue lettere, sebbene naturalmente ingannevoli come il cavalier Pinto – Mendez Ferdinando – nondimeno costituiscono un sinonimo di Verità – smetti di tentare! Non scioglierai l'enigma, sebbene tu faccia tutto quanto *ti è possibile fare*».

⁶⁴ Il numero è quello del 3 Marzo 1849; su quello successivo, del 10 Marzo, viene fornita la chiave per decifrare il nome nascosto nella valentina.

⁶⁵ *The works of the late Edgar Allan Poe: with notices of his life and genius*, by N. P. Willis, J. R. Lowell, and R. W. Griswold, in two volumes, II, *Poems and miscellanies*, New York, J. S. Redfield, 1850, p. 14.

⁶⁶ Trovo la definizione di questo tipo di acrostico come «obliquo» in F. Nasi, «*Per lei, il cui nome è scritto qui sotto*». *Sulla traduzione di un acrostico obliquo di Edgar Allan Poe*, «Griseldaonline» XVII, 2018, ISSN 1721-4777, pp. 1-19; a p. 5 Nasi parla, per questo e per altri simili testi di Poe (come *Elizabeth* e *An Acrostic*), di «poesie bidirezionali». Barzozzagli lo definisce «deviante» («Lessico e Nuvole» cit.).

⁶⁷ Si veda M. De Jong, *Read Here Thy Name Concealed: Frances Osgood's Poems on Parting with Edgar Allan Poe*, «Poe Studies» XXXIV (1-2), 1999, pp. 27 s., cui dobbiamo anche

La motivazione più immediata della doppia redazione è relativa ad un errore nel computo delle lettere del nome della donna: il cognome di nascita era stato interpretato erroneamente da Poe come Sergeant, con la conseguente presenza di un verso di troppo e di due vocali sbagliate inserite nell'acrostico; ma il testo è stato rivisto quasi ad ogni verso.⁶⁸ La struttura dei vv. 13-15 appare profondamente ripensata.⁶⁹ Nella nuova versione, a v. 13 il termine generico *page* viene sostituito da *leaf*, semanticamente più ricco (significa sia «foglia» che «foglio») e fonicamente più rispondente alla preferenza di Poe per consonanti dolci;⁷⁰ *Upon* viene sostituito con *Enwritten upon*, che marca con più evidenza l'uso della scrittura; gli occhi non sono genericamente «dolci», ma da essi trapela l'anima, e il «nome musicale» cede il posto a «tre parole eloquenti». Nella parte finale si concentrano i cambiamenti più vistosi: cade un verso, i penultimi due versi sono stravolti, e così avviene per la seconda metà dell'ultimo. Spunta infatti la figura di un viaggiatore del Cinquecento, Fernando Mendes Pinto, autore di un memoriale pubblicato postumo col titolo di *Peregrinação*; le esperienze lì narrate di venti anni di viaggi per il mondo (tra cui l'essere sbarcato per primo in Giappone, terra ancora sconosciuta) erano ritenute poco credibili.⁷¹ L'ultimo verso,⁷² *You will not read the riddle, though*

la prima pubblicazione di un «sonnet» scritto dalla Osgood, considerato come una risposta alla valentina di Poe: si tratta di un complesso acrostico che cela il nome «Edgar Allan Poe».

⁶⁸ Tra i ripensamenti, l'originario *...the stars of Leda* di v. 2 trova una riformulazione in *...the twins of Leda*, l'espressione *...the letters themselves* di v. 8 si trasforma in *...the syllables!*; *The smallest point* di v. 9 diventa *The trivialest point*, con un mutamento che secondo Poe non doveva influire sulla prosodia, in base alle idee sulla metrica che trovano illustrazione nel trattato *The Rationale of Verse*. Su questo, cfr. quanto osserva Mabbott in Poe, *Complete Poems* cit., p. 390, n. 9.

⁶⁹ Nel 1846 si leggeva, ai vv. 13-15, *Upon the open page on which are peering/ such sweet eyes now, there lies, I say, perdu,/ A musical name oft uttered in the hearing*, «sulla pagina aperta, che ora stanno scrutando occhi tanto dolci, in cui giace, dico, nascosto, un nome musicale».

⁷⁰ Cfr. W. L. Werner, *Poe's Theories and Practice in Poetic Technique*, «American Literature» II (2), 1930, pp. 158-160.

⁷¹ La prima pubblicazione è del 1614. In traduzione inglese, il titolo è *The Travels of Mendes Pinto*. Mabbott, nel suo commento alla poesia di Poe (Poe, *Complete Poems* cit., p. 391), spiega che i vv. 17-19 della poesia riprendono un gioco di parole riguardante il viaggiatore portoghese: «Mendez Ferdinando? Minto» («tu menti, Ferdinando? sì, io mento»);

you do the best you can do, si segnala per una struttura prosodica aduce, cui si si aggiunge il cumulo di allitterazioni in *read the riddle*, espressione con la quale l'intera poesia può essere riassunta.⁷³ Proprio i due versi centrali della poesia contengono una reminiscenza classica, la seconda dopo la menzione dei figli gemelli di Leda a v. 2:⁷⁴ resta incerto se la leggenda del nodo di Gordio⁷⁵ abbia ricevuto il posto d'onore nel testo come testimonianza di un antico mito o, come scrive persuasivamente Mabbott nel suo commento,⁷⁶ in seguito a una reminiscenza di John Milton. Ancora una volta, come per *An Acrostic*, il gusto per il gioco di parole si coniuga, e in maniera più complessa e ragionata, con l'omaggio ad una donna.

Un destino curioso lega Frances Sargent Osgood a Elizabeth Rebecca Herring, la cugina di Baltimora di Poe dedicataria del già ricordato *An Acrostic*. Poe scrive, probabilmente nel 1833, una breve poesia proprio per questa sua cugina, col titolo *To Elizabeth* (e l'esordio: «Would'st thou be loved?»), con l'ordine delle prime due parole che sarà invertito nella versione «definitiva»); la pubblica nel 1835 sul

ma ritiene che l'opera di Pinto non meritasse la noemea di cui era comunemente tacciata. Un giudizio condiviso dall'autrice di un informato resoconto delle peripezie di autore e libro (Fernão Mendes Pinto, *The Travels of Mendes Pinto*, edited and translated by R. D. Catz, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1989, *Introduction*, in particolare le pp. XXIII-XXVIII).

⁷² Per il v. 20 della prima versione, *Were you not something, of a dunce, my dear*, si veda più avanti. L'ultimo verso della prima redazione, il ventunesimo, *And now I leave these riddles to their seer*, «ed ora io lascio questi enigmi ai loro interpreti», è conclusione più musicale e rispettosa della metrica rispetto alla chiusa rivisitata, dove invece è maggiormente messa in rilievo la sfida a chi legge la poesia.

⁷³ Insistenza ancora più vistosa su ripetuti suoni e parole a v. 16, *Of poets, by poets – as the name is a poet's, too*.

⁷⁴ Questi versi centrali sono gli unici due rimasti invariati nelle successive redazioni del testo; perfino il v. 2 (quello dei gemelli di Leda) e il 6, apparentemente identici, hanno subito sia pur impercettibili cambiamenti di ortografia e punteggiatura.

⁷⁵ Nodo che nella città di Gordio teneva legato il giogo al timone del carro sacro a Zeus; secondo l'oracolo, chi lo avesse sciolto si sarebbe impadronito dell'Asia; Alessandro Magno lo troncò di netto con la spada.

⁷⁶ Poe, *Complete Poems* cit., p. 391; Poe annotò i vv. 89 s. di *At a vacation exercise* di J. Milton: *What power, what force, what mighty spell, if not/ Your learned hands, can loose this Gordian knot?* («quale potere, quale forza, quale potente incantesimo, se non le tue mani sapienti, possono sciogliere questo nodo di Gordio?»).

«Southern Literary Messenger» con alcuni mutamenti⁷⁷ e col titolo *Lines written in an Album*, ma dedicandola a Eliza White, la figlia del proprietario del giornale, T. W. White; ripubblica la poesia nel 1839, ancora con varianti nel testo, intitolandola *To — —* sul «Burton's Gentlemen's Magazine», e nel 1845, con l'estroso titolo *To F—s S. O—d*, che si giustifica in quanto con dedica alla Osgood, nella raccolta *The Raven and Other Poems*; questo fa pensare che il breve testo gli sembrasse particolarmente riuscito. Si tratta di un esempio davvero sorprendente, anche se non l'unico, di come Poe rielaborasse le sue opere, cambiandone il titolo, il testo, la dedica.⁷⁸

La poesia è molto breve, quasi un epigramma, adattabile a dedichatarie e a circostanze differenti. Come recita il penultimo verso, può costituire «un argomento di elogio senza fine»: l'amore è irresistibilmente attratto, e doverosamente indotto, dalle doti di gentilezza, grazia, avvenenza. Non si può non amare (*Thou wouldst be loved?*) chi ha tutte le carte in regola per essere amato; d'altra parte, è bene che questo essere così amabile rimanga sempre uguale a se stesso. Un gioco di parole, apparentemente (specie nel meccanismo di ripetizione che si attiva tra parole e suoni ai vv. 2-4), ma in fondo un omaggio a un ideale di donna che trova ripetuta conferma nei testi in versi di Poe che hanno come protagoniste figure femminili,⁷⁹ nonché una dichiarazione di poetica. Dal punto di vista metrico, la disposizione grafica dei versi è strutturata in distici, composti, nella prima strofe, da due tetrametri giambici, e nelle tre successive da un tetrametro giambico seguito da un secondo verso più breve di una sillaba. Le prime due e le ultime due strofe sono legate tra loro dalla rima alternata.

Thou wouldst be loved? – then let thy heart
 From its present pathway part not!
 Being everything which now you art,

⁷⁷ Mabbott (Poe, *Complete Poems* cit., pp. 233-236) rende conto delle numerose trascrizioni (una anche per mano della moglie Virginia), revisioni, dediche, pubblicazioni (anche come riempitivo, in forma completa o parziale) che questo breve testo ha conosciuto nel tempo.

⁷⁸ Cfr. Nasi, «Per lei»... cit., p. 7 n. 26, che parla di «uso e riuso della poesia».

⁷⁹ Si veda, ad esempio, *Annabel Lee*, la sua ultima poesia.

Be nothing which thou art not.
 So with the world thy gentle ways,
 Thy grace, thy more than beauty,
 Shall be an endless theme of praise,
 And love – a simple duty.⁸⁰

Quest'ultima versione ha un elemento che la distingue dalle precedenti.⁸¹ Nelle altre forme del testo si leggeva al terzultimo verso⁸² la coppia aggettivo-sostantivo *unassuming beauty*, «modesta beltà»; in quella del 1845 subentra *grace*, la grazia.⁸³ Sarei tentata di credere che Poe abbia rimpiazzato un aggettivo 'senza pretese'⁸⁴ con quel sostantivo per segnalare una caratteristica peculiare della Osgood, riguardante non solo il suo aspetto o il portamento. Lo fa pensare quanto Poe scrive un anno dopo in *The Literati of New York City*,⁸⁵ nelle pagine a lei dedicate, dove in due passaggi richiama quella che ritiene «la parola chiave per svelare il crittogramma della forza della sua poesia, e dell'effetto che la sua poesia produce»: «Non riesco a parlare delle poesie della signora Osgood senza avvertire una forte propensione a cantare su tutti i toni intorno alla parola – piuttosto indefinita – “grazia” e derivati»; Poe prosegue il suo ragionamento sforzandosi di trovare una definizione soddisfacente del termine, «che si applica, per disperazione, a quel genere di bellezza che non si presta all'analisi né alla comprensione. È proprio in questo fascino non scomponibile – in *grazia*, appunto – che la signora Osgood supera qualsiasi poetessa del

⁸⁰ «Vorresti essere amata? Allora fa' che il tuo cuore non si allontani dal suo attuale percorso. Essendo tutto ciò che ora sei, non essere niente che tu non sia. Così, con l'universo delle tue maniere gentili, la tua grazia, la tua più che beltà, saranno argomento di elogio senza fine, e l'amore – un semplice dovere».

⁸¹ I versi che presentano il maggior numero di rimaneggiamenti sono il primo, cambiato più volte negli anni fino ad assumere la configurazione che qui leggiamo, e il terzultimo.

⁸² La parola iniziale del verso si presentava nelle differenti versioni come *and* o *thy*.

⁸³ Anticipata, in verità, dalla versione trascritta e firmata dalla giovanissima moglie di Poe, Virginia, sull'album di Mary Estelle Herring (sorellastra di Elizabeth Herring, cugina del poeta) intorno al 1841, nella quale il verso si presenta così: *Thy virtue, grace, and beauty*.

⁸⁴ Questo è uno dei possibili significati di *unassuming* usato nelle precedenti versioni della poesia.

⁸⁵ Sono ritratti di letterati contemporanei di Poe, originariamente pubblicati sotto forma di articoli sul «Godey's Lady's Book» nel 1846.

suo paese, anzi di ogni paese sulla faccia della terra». ⁸⁶ Nel breve epigramma, Poe riesce a far confluire, dunque, anche un frammento della sua concezione della poesia più ampiamente discussa nei saggi.

Ancora un acrostico, ancora una donna: *An Enigma*. Questa poesia viene pubblicata nel marzo 1848, un anno prima della morte di Poe, sull' «Union Magazine of Literature and Art» di J. Sartain, col titolo *Sonnet*. Anche in questo caso vi è un acrostico, obliquo come in *A Valentine*; la dedicataria è Sarah Anna Blanche Robinson Lewis, ⁸⁷ che l'aveva ricevuta per lettera dall'autore nel novembre del 1847. Nel donarle la poesia, Poe la definisce «too light in tone», «di intonazione assai leggera», rivelando che in essa è racchiuso un enigma, «a riddle». La Lewis, originaria di Baltimora, è sposata a un avvocato di New York, Sylvanus D. Lewis, anch'egli ammiratore di Poe; ⁸⁸ quando il poeta rimane vedovo della giovanissima moglie Virginia, la donna lo aiuta nella vita di tutti i giorni, anche ospitandolo per qualche tempo a casa sua, a Brooklin, insieme alla suocera; in cambio, lui promuove la sua attività di poetessa. ⁸⁹ Formalmente, *An Enigma* è un sonetto, in cui si sottopone a critica il sonetto stesso come tipologia compositiva; anche questa poesia parla dunque di se stessa, come *A Valentine*, di cui replica il gioco della doppia lettura, in orizzontale e in diversa direzione. Rispetto all'acrostico precedente, questo rappresenta un tentativo ancora più raffinato, perché inserito in una forma chiusa.

«Seldom we find», says Salomon Don Dunce,
 «Half an idea in the profoundest sonnet.
 Through all the flimsy things we see at once
 As easily as through a Naples bonnet –

⁸⁶ Cito da E. A. Poe, *I Letterati di New York City*, a cura di G. Puglisi e G. Micciché, trad. di A. Geraci, Milano, Bompiani, 2013, p. 118; l'altro riferimento alla *grazia* (entrambe le ricorrenze in corsivo, come nell'originale in inglese) è a p. 121. Per il testo originale, si veda Poe, *Essays...* cit., pp. 1192 e 1195.

⁸⁷ Poetessa, scrittrice e traduttrice, amava firmare i suoi versi col nome di Estelle o Stella.

⁸⁸ Il suo ricordo del poeta è stato raccolto in *Edgar Allan Poe: A Memorial Volume*, ed. S. S. Rice, Baltimore, Turnbull Brothers, 1877, pp. 86 s.

⁸⁹ Sarah Anna Lewis pubblicò due raccolte di poesie, dal titolo *Records of the Hearth* (1844) e *Child of the Sea and Other Poems* (1848).

Trash of all trash!⁹⁰ – how *can* a lady don it?
 Yet heavier far than your Petrarchan stuff –
 Owl-downy nonsense that the faintest puff
 Twirls into trunk-paper the while you con it).
 And, veritably, Sol is right enough.
 The general tuckermanities are arrant
 Bubbles – ephemeral and *so* transparent –
 But *this* is, now, – you may depend upon it –
 Stable, opaque, immortal – all by dint
 Of the dear names that lie concealed within 't.⁹¹

L'io lirico dice, attribuendo il giudizio ad un personaggio dal nome musicale e ossimorico, Solomon Don Dunce («Salomone lo sciocco»), che in questo tipo di componimento è difficile trovare un'idea sensata: si tratta di «apparenze – effimere e così trasparenti», come la rete di un copricapo femminile di foggia particolare;⁹² il proprio sonetto è, al contrario, «duraturo, opaco, immortale», perché in esso si trovano na-

⁹⁰ Mabbott (Poe, *Complete Poems* cit., p. 426 n. 5) ricorda l'espressione «trash of trash» presente nel racconto *The Literary Life of Thingum Bob, Esq.*

⁹¹ «“Di rado troviamo”, dice Salomone lo Sciocco, “una mezza idea nel più profondo sonetto. Attraverso tutti i suoi fronzoli noi vediamo immediatamente, con la stessa facilità con cui si vede attraverso un copricapo di Napoli - robaccia! - come può portarlo una signora? eppure è molto più pesante della vostra stoffa petrarchesca – piumose sciocchezze che il soffio più lieve fa mulinare riducendole in carta da involto mentre le studiate”. E, a dire il vero, Sol è proprio nel giusto. I comuni versi di Tuckerman sono ben note apparenze – effimere e *così* trasparenti – ma *questo* è, ora, - puoi contarci – duraturo, opaco, immortale – tutto in virtù dei cari nomi che in esso giacciono nascosti».

⁹² Mabbott (Poe, *Complete Poems* cit., p. 426 n. 4) lo descrive come «net à la Napolitaine», che fermava i capelli nella parte posteriore del capo ed era fatto di fili di perle adorni di frange e nappe, di cui sono stati trovati riferimenti datati tra il 1855 e il 1860 presso il *Museum of Fine Arts* di Boston. L'ispirazione per questo copricapo è riconducibile alla foggia di talune acconciature nel Rinascimento italiano (da qui probabilmente il nome «Naples bonnet») e, andando più indietro nel tempo, alla *mitra* o *mitella* di provenienza orientale (*Copa 1 Copa Surisca, caput Graeca redimita mitella*, «l'ostessa siriana, con il capo cinto da un turbante alla greca»; *Serv. Aen.* 4, 216 *utebantur et Phryges et Lydi mitra, hoc est incurvo pilleo, de quo pendebat etiam buccarum tegimen*, «sia i Frigi sia i Lidi facevano uso della mitra, ovvero di un berretto ricurvo, dal quale inoltre pendeva una protezione per le guance»; *ibid.* 9, 613 *pillea virorum sunt, -ae feminarum, quas calauticae dicunt*, «i pilei sono degli uomini, le mitre, che chiamano “calauticae”, delle donne»; *Gloss.* V 311, 7 *mitra graecae cinctium vel ligatura capitis*, «mitra in greco un pezzo di stoffa o fasciatura per il capo»). Così scrive Matilde Serao (*Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, in *Leggende napoletane*, Roma, Edoardo Perino, 1895, p. 115) a proposito di Donna Regina: «bruni e lunghi i capelli nella reticella di fil d'argento».

scosti «cari nomi». Come scrive Mabbott, nella sua edizione,⁹³ il personaggio di Solomon Don Dunce corrisponde ad una proiezione dello stesso poeta, che, pur detestando il sonetto, si sente così poco savio da scriverne uno.⁹⁴ Il termine *dunce*, «sciocco», «somaro», è presente anche nella prima stesura dell'altro acrostico obliquo di Poe, *A Valentine*, al penultimo verso: *Were you not something, of a dunce, my dear*,⁹⁵ «a meno che tu, caro mio, non sia un somaro», con un atteggiamento di aperta sfida nei confronti del lettore; a quanto pare, il termine venne in mente al poeta, in prima battuta, in riferimento alla creazione di un indovinello particolarmente difficile da risolvere.

In *An Enigma* viene sollecitato nel lettore il senso, reale e metaforico, della vista: attraverso un sonetto si vede solo la superficie del mondo, così come si può intravedere la chioma di una donna attraverso la rete adorna di perle e di altri elementi decorativi.⁹⁶ Individuerei nell'aggettivo *opaque*, «opaco», «non trasparente», la parola chiave del componimento; tale aggettivo è affine a *dim*, che abbiamo trovato in *Serenade*, termine centrale nella poetica del nostro autore. *Opaque* si contrappone a *transparent*, *stable*, «duraturo», a *flimsy*, «inconsistente», *immortal* a *ephemeral*. La leggerezza, la trasparenza sono considerati vizi imperdonabili; i valori che invece l'io lirico attribuisce alla poesia sono quelli della stabilità, dell'opacità e dell'immortalità, conferiti dai nomi che giacciono, *lie*, nascosti nella sua struttura così

⁹³ Poe, *Complete Poems* cit., pp. 425 s.

⁹⁴ Mabbott ricorda pure che nel 1839 Poe aveva recensito un libro dal titolo *Solomon Seesaw*. Si tratta di un romanzo umoristico di J. P. Robertson, che riceve un giudizio molto positivo («Burton's Gentleman's Magazine» V [3], September 1839, pp. 169 s.). Dieci anni più tardi, in *Eureka*, Poe sostiene che qualunque argomento, anche il più complesso, risulta facilmente comprensibile se presentato con la giusta gradualità; solo se si omettono i necessari passaggi, prosegue, il Calcolo Differenziale non parrà semplice quanto un sonetto di Solomon Seesaw (il termine inglese *see-saw* designa l'altalena).

⁹⁵ Il verso precedente, anch'esso cambiato, recitava: *Ah, this you'd have no trouble in decrying*, «non dovresti avere difficoltà a decifrare l'enigma».

⁹⁶ L'aggettivo *Petrarchan* di v. 6 era richiamato nella prima versione da *Petrarchanities* di v. 10; l'audace sostantivo venne poi sostituito dall'altrettanto originale *Tuckermanities*, dal nome del poeta Henry Theodore Tuckerman, autore di sonetti che Poe detestava (la seconda versione di *An Enigma* comparve a stampa dopo la morte di Poe; Mabbott la adotta in quanto presume che Griswold, l'editore di cui segue il testo, l'abbia letta nel manoscritto recante la poesia inviato da Poe alla Lewis).

come il segreto nascosto, *concealed*, nella poesia si sovrappone al significato letterale.⁹⁷

Anche in questo piccolo e giocoso componimento affiora un lacerato della concezione poetica di Poe più ampiamente illustrata nei suoi scritti di critica, come il rifiuto della semplicità, la ricerca di un effetto profondo e duraturo in chi ascolta o legge e la considerazione che una poesia troppo «breve» non potrà mai garantirlo. Nel *Principio poetico*, composto nel 1848, lo stesso anno di *An Enigma*, Poe cita Pierre-Jean de Béranger, un suo contemporaneo francese autore di canzoni popolari, che definisce «troppo leggere per incidersi profondamente nella mente del pubblico; e così, come tante piume della fantasia, esse sono state soffiate in alto solo per perdersi nel vento».⁹⁸ Ebbene, in *An Enigma* Poe bolla il sonetto come *Owl-downy nonsense that the faintest puff/ twirls into trunk-paper the while you con it*, «piumose sciocchezze che il soffio più lieve fa mulinare riducendole in carta da involto mentre le studiate». Il poeta si rispecchia perfettamente nel critico.

Vorrei concludere questa breve rassegna con la prima⁹⁹ di due liriche intitolate *To Helen*, che ebbe da subito molti apprezzamenti presso la critica.¹⁰⁰ Inizialmente, essa era stata ispirata da Jane Stith Stanard,

⁹⁷ Similmente, in *A Valentine*, Poe scriveva: *Eyes scintillanting soul, there lie perdue/ Three eloquent words*.

⁹⁸ Poe, *Opere scelte* cit., p. 1264; Poe, *Essays...* cit., p. 73.

⁹⁹ In ordine cronologico di composizione. Poe indirizzò sia la prima sia la seconda *To Helen* (1848-1849) alla poetessa Sarah Helen Power Whitman, residente a Providence (città principale del Rhode Island), dove animava la vita intellettuale (K. Silverman, *Edgar A. Poe. Mournful and Never-Ending Remembrance*, New York, Harper Perennial, 1992, pp. 347 s.). Si veda anche Hayes, *Edgar Allan Poe* cit., pp. 156 ss.). La Whitman conosceva i lavori di Poe pur non avendolo mai visto personalmente; inviò una valentina a lui dedicata per la festa di s. Valentino organizzata dalla già ricordata Anne Lynch nel 1848, suscitando l'interesse di Poe e dando inizio a una fitta corrispondenza, di cui fecero parte anche loro poesie. Poe le spedì, in forma anonima, la prima *To Helen* (che aveva già pubblicato in volume e su riviste), strappando il foglio che la conteneva da una sua copia della raccolta *The Raven and other Poems*; successivamente le fece recapitare una nuova poesia dal medesimo titolo, composta appositamente per lei, in cui immaginava di averla incontrata tre anni prima, in occasione di una sua visita a Providence.

¹⁰⁰ Lusinghiere, ad esempio, le opinioni riportate nel *Supplement* al «Southern Literary Messenger» di aprile 1836 (II [5], p. 342); e di J. R. Lowell nel «Graham's Magazine» del febbraio 1845 (XXVII, pp. 50-51; riferimenti per queste e altre recensioni si possono trovare in Edgar Allan Poe, *The Critical Heritage*, ed. by I. M. Walker, London and New York,

la madre di un compagno di scuola, morta a 31 anni nel 1824,¹⁰¹ di cui il giovanissimo Poe si era invaghito.¹⁰² L'assidua rielaborazione del testo avvenne in un lasso di tempo di oltre un decennio.¹⁰³ Poe pubblicò questa lirica per la prima volta nella raccolta *Poems*, del 1831; la versione qui proposta è quella presente in *The Raven and Other Poems*, del 1843. La maggior parte dei versi sono tetrametri giambici,¹⁰⁴ ma l'ultimo verso consta di soli due giambi; si fanno inoltre apprezzare alcune particolarità ritmiche.

Helen, thy beauty is to me
 Like those Nicéan barks of yore,
 That gently, o'er a perfumed sea,
 The weary, way-worn wanderer bore
 To his own native shore.

Routledge & Kegan Paul, 1986, 76, 87, p. 161). Si veda anche K. Campbell, *The Poems of Edgar Allan Poe*, Boston, Ginn and Company, 1917, p. 200.

¹⁰¹ Cfr. P. F. Baum, *Poe's 'To Helen'*, «Modern Language Notes» LXIV (5), 1949, pp. 289-297, specie le pp. 295 ss., per l'identificazione della Stith Stanard come ispiratrice della poesia. A questo ricordo si sarebbe sovrapposto quello della madre adottiva di Poe e, in ultima istanza, di Sarah Helen Whitman, come egli scrive in una lettera del 1 ottobre 1848 indirizzata alla donna. Il nome *Helen* ritorna in altre due poesie di Poe. Il suo inserimento nella seconda versione di *A Pæan* è stato pure spiegato come allusione alla Stith Stanard (Poe, *Complete Poems* cit., pp. 204-207 e n. 34). L'altra poesia è *The Valley of Unrest*, le cui due prime versioni (1831; 1836) recano un titolo differente da quello definitivo, *The Valley Nis*, e un verso, posizionato in maniera differente tra prima e seconda versione (e con una variante testuale), dove si menziona una *Helen* (1831, v. 29 *Helen, like thy human eye*; 1836, v. 41 *And Helen, like thy human eye*, («ed Elena, come il tuo occhio umano»).

¹⁰² In una lettera dell'1 ottobre 1848, Poe scrive alla Whitman definendo la poesia «versi che ho scritto, nella mia appassionata giovinezza, al primo, puramente ideale amore della mia anima, -alla Helen Stannard di cui ti ho parlato», riferendosi a Jane Stith Stanard, cui (con una disinvoltura che gli era usuale) attribuisce un nome diverso, per lui più evocativo (*Life and Letters of Edgar Allan Poe*, by J. A. Harrison, Volume II, New York, T. Y. Crowell, 1903, p. 294).

¹⁰³ K. J. Hayes, *Edgar Allan Poe*, in *The Cambridge Companion to American Poets*, ed. by M. Richardson, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 81, ricorda che solo nel 1843 i magnifici versi dedicati alla Grecia e a Roma assunsero la loro forma definitiva.

¹⁰⁴ Secondo la denominazione della metrica inglese. Anche in *Endymion* Poe aveva adoperato questo metro, e in *To F-s S. O-d*, in combinazione con un verso più breve. In *To Helen* vi è una libertà ancora maggiore nella composizione e nel concatenamento delle entità metriche. G. W. Allen, *American Prosody*, New York, Octagon Books, 1966, 68, parla di «octosyllabic basis».

On desperate seas long wont to roam,
 Thy hyacinth hair, thy classic face,
 Thy Naiad airs have brought me home
 To the glory that was Greece,
 And the grandeur that was Rome.

Lo! in yon brilliant window-niche
 How statue-like I see thee stand,
 The agate lamp within your hand!
 Ah, Psyche, from the regions which
 Are Holy-Land!¹⁰⁵

La prosodia e la metrica, cui Poe conferisce grande rilievo, anche a livello teorico,¹⁰⁶ con significative ricadute nella prassi di lettura,¹⁰⁷ sono un mezzo espressivo al pari delle parole prescelte e della loro collocazione. Alla base vi è il ritmo giambico, con poche, studiate eccezioni. A v. 1, *Helen*, l'unico trocheo,¹⁰⁸ dà inizio alla poesia con un'allocuzione piena di energia; l'ultimo verso della prima strofa, che presenta un giambico in meno, segnala con evidenza il momento dell'arrivo del viandante nella sua patria. Nella strofa centrale vi è l'altro cambio di passo prosodico: al quarto e al quinto verso troviamo le pa-

¹⁰⁵ «Elena, la tua beltà è per me come quelle antiche imbarcazioni nicee, che dolcemente, su un mare odoroso, trasportavano il viandante affaticato, esausto per il lungo errare, alla sua riva natia. A lungo avvezzo a percorrere mari disperati, la tua chioma di giacinto, il tuo volto classico, il tuo sembiante di Naiade mi hanno condotto in patria, alla gloria che fu la Grecia, e alla grandiosità che fu Roma. Mira! Nella lucente nicchia della tua finestra io ti vedo sostare simile a una statua, la lampada di agata nella tua mano. Ah, Psiche, dalle regioni che son Terra Santa!».

¹⁰⁶ Centrale è la riflessione contenuta nel ricordato *The Rationale of Verse*. Werner, *Poe's Theories...* cit., pp. 161-164, prende in esame i metri, la scelta delle parole e la predilezione di Poe per le strofe irregolari. Importanti i rilievi di Mabbott in Poe, *Complete Poems* cit., p. 25 e nn. 2-3.

¹⁰⁷ H. Allen, *Israfele*, New York, George H. Doran Company, 1927, II, 763, riporta le impressioni suscitate in un'ascoltatrice durante una pubblica lettura, dedicata al suo *The Poetic Principle*, data da Poe il 10 luglio 1848: viene dato risalto alla sua voce baritonale, all'estrema attenzione al ritmo, all'insistenza sulla scansione metrica.

¹⁰⁸ In *The Rationale of Verse*, Poe cita un verso di A. Pope, *Whether thou choose Cervantes' serious air* (*The Dunciad* 1, 21), adducendo la «tesi generale che in tutti i ritmi i piedi prevalenti o distintivi possono essere variati a volontà, e quasi a caso, con l'occasionale introduzione di piedi equivalenti»: è il caso, spiega, del trocheo *whēthēr*, che equivale nella somma di sillabe a *thōu choōse* (Poe, *Opere scelte* cit., p. 1347; Poe, *Essays...* cit., p. 45).

role in cui sono contenuti gli anapesti iniziali¹⁰⁹ che rendono memorabile questa poesia, *To the glory e And the grandeur*.¹¹⁰ Il verso conclusivo, il più breve di tutti, conta solo due giambi, *Are Holy-Land!* Un rapido e inaspettato commiato. Non trascurabile è, infine, l'intreccio delle rime (talora imperfette): solo la stanza centrale è in rima alternata, mentre nella prima e nella terza le tipologie tradizionali si intersecano in maniera fluida. Comunque si interpreti la struttura prosodica di questa poesia, è innegabile che l'effetto sulla lettura sia quello di una grande libertà: l'uniformità prevista per l'organizzazione della strofa (o stanza) dalle regole prosodiche e metriche non è (qui e altrove nella poesia di Poe) una legge, ma può essere considerata come un punto di partenza, che resta soggetto all'espressione del significato.¹¹¹

Dalle varianti riportate nell'edizione di Mabbott si può constatare come Poe abbia a lungo lavorato di dettaglio per perfezionare progressivamente il testo. A conferire grande attrattiva è soprattutto la presenza ben calibrata di ricordi classici; in particolare, il nome *Helen* riconduce in maniera diretta a Elena di Troia e a un ideale di perfezione estetica femminile. Le prime due strofe trovano un legame forte nella presenza del mare, che assume differenti connotazioni, e che è in qualche modo richiamato in *Naiad airs* della seconda strofa, in cui ad Elena si attribuisce la grazia tipica delle Naiadi, le ninfe delle acque.¹¹² Il contrasto con la terza strofa, dove agli spazi aperti dominati dal mare, un mare ora «profumato», ora «disperato», si sostituisce un'immagine statica in un interno, non interrompe la coerenza poetica del testo. Helen viene raffigurata in una posa quasi ieratica, con la

¹⁰⁹ Sempre nel medesimo passo di *Analisi del verso* ricordato in precedenza, Poe raccomanda l'uso di piedi equivalenti «soltanto a rari intervalli, e in quei punti del loro argomento che sembrano accordarsi con il carattere *inaspettato* della variazione» (*ibidem*).

¹¹⁰ Si veda, a confronto, *The Coliseum* 8s. ...and so drink within/ My very soul, thy grandeur, gloom, and glory! («e così m'inebrio nell'anima della tua grandezza, tenebra e gloria!»).

¹¹¹ Allen, *American Prosody* cit., p. 68: «Despite the fact that *To Helen*, rated by many critics as Poe's best single poem, has an octosyllabic basis, the final effect of the stanza is practically "free stress"; *ibid.*, p. 69: «We must read this poem straight through, however, to get the full effect of its metrical freedom».

¹¹² In particolare delle acque dolci. Nella ricordata recensione al poema di T. Moore *Alciphron, a Poem*, Poe, a illustrazione della propria idea di vera poesia, parla della voce di Naiade che esercita da una dimensione remota, profonda, il proprio richiamo sugli uomini.

lampada in mano; nel penultimo verso si tramuta in Psyche, «anima». Anche per lei è menzionato il luogo d'origine, dopo il *native shore* verso cui è ricondotto il personaggio errante e dopo *home* in cui fa ritorno l'io lirico: quella da cui ella proviene è una 'Terra Santa', luogo che conclude con un improvviso crescendo il testo.¹¹³

Come in altre poesie di Poe – ricordo *Serenade* e *A Valentine* – è la parte centrale quella verso cui converge il significato più pregnante, destinato a rimanere impresso: in *Serenade*, i tre versi centrali (11-13), gli unici tre consecutivi in rima baciata,¹¹⁴ contengono la parafrasi di un famoso passo di Alcmane, che getta la sua luce dai tratti peculiari su quanto precede e quanto segue nel testo; in *A Valentine*, la menzione del nodo di Gordio allude all'enigma solo apparentemente inestricabile che la poesia nasconde e rappresenta. In *To Helen*, la stanza centrale riveste la medesima valenza centripeta, mettendo in risalto l'idea del ritorno alle origini, dove ci si sente a casa, *home* (termine posto esattamente nel verso centrale della poesia): questo motivo si rispecchia nella prima strofe, in cui il viandante stanco ritorna alla riva natia, e nell'ultima, dove si dichiara la provenienza di Helen/Psyche.

Molto si è discusso sull'ispirazione alla base della poesia, sull'epoca della prima composizione, sugli eventuali debiti di Poe nei confronti di poeti anche a lui contemporanei;¹¹⁵ ma sono soprattutto i vv. 2-4 a rimanere misteriosi. Cosa vorrà dire *Nicéan*? E a cosa si riferiscono le imbarcazioni (*barks*, al plurale), il mare profumato, e chi è il viandante stanco? A queste domande hanno provato in tanti a dare una risposta. Le sintesi più complete e accreditate rimangono quelle di Snyder e di Mabbott;¹¹⁶ né l'uno né l'altro studioso pretendono tuttavia di dire

¹¹³ A. H. Quinn, *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*, New York, London, D. Appleton-Century Company, 1941, p. 179: «Poe proved that this uniformity [quella introdotta dal *Middle English* a partire da fonti romanze] is not a *law* but only a *rule* which may be broken by a poet to whom the meaning always governs the expression». Allen, *American Prosody* cit., 69 indica la lettura scorrevole come quella migliore per apprezzare questa libertà, e aggiunge che ogni stanza è una metafora allargata, «Each stanza is an expanded metaphor».

¹¹⁴ Gli altri versi rimano a coppie.

¹¹⁵ Un'ampia panoramica è presentata da Campbell, *The Poems...* cit., pp. 201-203.

¹¹⁶ E. D. Snyder, *Poe's Nicéan Barks (a History of Attempts to Interpret the Cruces)*, «Classical Journal» XLVIII (5), 1953, pp. 159-169; per Mabbott, cfr. Poe, *Complete Poems* cit., pp. 167-169.

parole risolutive sul testo, che resta enigmatico. Snyder è dell'idea che il *wanderer* non vada identificato in un personaggio in particolare; inoltre il riferimento al luogo natio, volutamente vago, ha secondo lui l'effetto di generalizzare e reiterare l'azione del ritorno. Mabbott è d'accordo con chi ha formulato l'ipotesi che il personaggio stanco di errare sia Bacco; alla base delle sue argomentazioni vi sono reminiscenze classiche, ma soprattutto di poeti più vicini nel tempo a Poe, come John Milton e Albert Pike.¹¹⁷

Questa ipotesi, che cerco qui di riassumere, sembra a Mabbott l'unica capace di armonizzare i diversi elementi¹¹⁸ che attirano l'attenzione nella prima strofa. La migliore interpretazione di *Nicéan* è per lui quella di «vittorioso»; in alternativa, l'aggettivo potrebbe evocare il nome della città di Nicea in Bitinia (una delle tante con questo nome),¹¹⁹ che sarebbe stata fondata dal dio in onore di una ninfa da lui amata, come narrano Fozio e Nonno;¹²⁰ Mabbott giustamente nota che non è facile accertare se Poe fosse a conoscenza di questa versione del mito di Dion-

¹¹⁷ Ricordo, tra gli altri, W. M. Rossetti, *Edgar Poe's "Nicean Barks"*, «Notes and Queries» 6th series XI, 1885, pp. 323-324, il primo a pensare a Bacco come al misterioso viandante, e lo stesso Mabbott, in particolare il contributo del 1943, *Poe's to Helen*, «The Explicator» I (8), pp. 59-60; in esso lo studioso ricollega il testo di Poe a un componimento di A. Pike, *Hymn to Bacchus*, pubblicato nel 1830 sulla rivista «American Monthly Magazine» (II [8], p. 523), in special modo alla terza stanza (citata per intero da Snyder cit., p. 165).

¹¹⁸ Formula tale auspicio anche Snyder, *Poe's Nicéan Barks...* cit., p. 160.

¹¹⁹ Il *Classical Dictionary* di C. Anthon, che Poe ben conosceva nell'edizione in volume unico del 1825 (*A Classical Dictionary, containing a Copious Account of All the Proper Names mentioned in Ancient Authors...*, by J. Lemprière, corrected and improved by C. Anthon, New York, Duyckink, Long, Gilley, Collins & Co., and Collins & Hannay, 1825, p. 472), ha una voce *Nicaea* relativa a numerose città: si comincia con quella dell'India fondata da Alessandro Magno dopo aver sconfitto il re Poro, seguita da un semplice elenco di centri omonimi in Acaia, nell'Illirico, in Corsica, in Tracia, in Beozia, e da una sezione ben più lunga dedicata a Nicea di Bitinia; l'ultima città ad essere ricordata è l'attuale Nizza. Riguardo a Nicea in Bitinia non vi è alcun cenno alla fondazione mitica, ma vengono riassunte le vicende storiche fino al primo concilio ecumenico della Chiesa cristiana che ivi si tenne; si ricorda che fu dedicato a tre temi, la controversia ariana, la data della Pasqua, e lo scisma provocato dal vescovo Melezio in Egitto. Traggo la notizia secondo cui Poe avrebbe fatto ampio uso proprio di questa edizione, e non di successive, da *The Collecting Writings of Edgar Allan Poe*, V, *Writings in the Southern Literary Messenger: Nonfictional Prose*, ed. by B.R. Pollin and J.V. Ridgely, New York, The Gordian Press, 1997, p. 131. Si tratta di una delle note a un articolo intitolato *Palaestine* del febbraio 1836, ricavato quasi interamente da quell'enciclopedia.

¹²⁰ Phot. *Bibl.* 224-225 (FHG III p. 547 [cap. 41 di Memnone]); Nonn. *Dion.* 16, 403-405. Poe, *Complete Poems* cit., p. 167.

so. Un altro racconto classico che lo studioso prende in considerazione è il ritorno di Bacco dalla sua pacifica conquista dell'Oriente, durante il quale avrebbe reso il mare profumato col vino.¹²¹

Oltre alle reminiscenze classiche, sembrerebbero giocare un ruolo importante nell'individuazione del misterioso viandante anche opere di autori in lingua inglese certamente noti a Poe, in prima istanza il *Paradiso perduto* di Milton, che permetterebbe di identificare il *wanderer* con il dio.¹²² L'espressione *Nicéan barks* viene spiegata¹²³ ricorrendo a una delle versioni del mito riguardanti la nascita di Dioniso (riferita da Diodoro Siculo):¹²⁴ il dio, nato in una località presso i monti Cerauni¹²⁵ dal legame extraconiugale di Ammone (sposo di Rea), re libico, con la ninfa Amaltea, viene nascosto in un antro presso una città, Nisa, posta su un'isola circondata dal fiume Tritone;¹²⁶ le acque profumate sarebbero quelle che separano Nisa dal luogo di nascita di Dioniso. Nel poema di Milton si è colto anche un riferimento¹²⁷ alla 'chioma di giacinto' (in aggiunta a quello che si può

¹²¹ Mabbott, *Poe's to Helen* cit., idea non più ripresa nel successivo commento alla poesia. Trovo una conferma solo parziale a questa idea nell'inno omerico a Dioniso, dove si narra di un tentativo di rapimento del dio da parte dei pirati: il primo prodigio che rivela la sua identità sovranaturale è il miracoloso sgorgare di fiotti di vino sulla nave (Hom. *h. Bacch.* 35 s.).

¹²² La scoperta è di Rossetti, che individua il possibile ipotesto di Poe nei versi 275-279 del quarto libro del *Paradise Lost* di J. Milton. Riporto il passo nella versione del testo fornita da Rossetti, *Edgar Poe's "Nicean Barks"* cit., p. 323: *...That Nyseian isle/ Girt with the river Triton, where old Cham./ Whom Gentiles Ammon Call, and Libyan Jove,/ Hid Amalthea, and her florid son/ Young Bacchus, from his stepdame Rhea's eye,* «quell'isola Nisea circondata dal fiume Tritone, dove il vecchio Cam, che i Gentili chiamano Ammone, e Giove di Libia, sottrasse Amaltea, e il suo florido figlio, il giovane Bacco, alla vista della sua matrigna Rea».

¹²³ Rossetti si richiama a T. Keightley, *The Fairy Mythology*, in two volumes, London, Ainsworth, 1828. Mabbott (Poe, *Complete Poems* cit., p. 168) cita per questa interpretazione un'edizione del 1898 (la prima è del 1870) di un fortunato dizionario enciclopedico, una sorta di breviario contenente la spiegazione di miti, nomi ed espressioni ricorrenti nelle opere letterarie: *A Dictionary of Phrase and Fable*, di E. Cobham Brewer.

¹²⁴ Diod. S. 3, 68-70.

¹²⁵ In Epiro. Diodoro Siculo parla di una regione chiamata Ἐσπέρου κέρας (3, 68, 2), «corno d'Occidente», e, in seguito, dal nome di Amaltea, Ἀμαλθείας κέρας, «corno di Amaltea» (3, 68, 3).

¹²⁶ I *Nicéan barks*, spiega Brewer, sarebbero dunque provenienti da quell'isola paradisiaca, il cui mare circostante è perciò detto profumato.

¹²⁷ La probabile allusione (Milton, *Paradise Lost* 4, 301) è stata individuata da F. M. Durham (*A Possible Relation between Poe's To Helen and Milton's Paradise Lost, Bk IV, «American Literature»* XVI, 1945, p. 342). I *Hyacinthine Locks* di cui parla Milton in questo verso sono quelli di Adamo. «Lo stilema è anche in Sidney, in Pope, in Byron», si ricorda in *Il corvo e tutte le poesie*, cura e traduzione di T. Pisanti, Roma, edizione Amazon Print on demand (Newton Compton, 1992), p. 222.

considerare un topos, specie della dizione omerica)¹²⁸ di cui si parla nella seconda strofa della poesia di Poe (*Thy hyacinth hair*). A Mabbott dobbiamo l'individuazione dell'*Hymn to Bacchus* di Albert Pike, un autore a Poe contemporaneo, come possibile ipotesto della prima stanza di *To Helen*: nella poesia di Pike, Bacco, definito 'conquistatore',¹²⁹ sparge il vino sul mare, che per questo profuma; nell'inno si fa inoltre cenno alla stanchezza, che lo studioso considera un riferimento ai viaggi affrontati dal dio per ritornare nella sua isola.¹³⁰

Ad una versione ancora differente, e di certo più nota, dell'origine e delle peripezie di Bacco ci riportano le testimonianze di autori latini come Virgilio, Propertio, Ovidio, Silio Italico.

Ne troviamo una diffusa narrazione nelle *Metamorfosi* ovidiane,¹³¹ dove Bacco è frutto degli amori di Giove con Semele, figlia di Cadmo; ancora incinta, la giovane muore incenerita dalla visione dell'amante apparsole in tutto il suo fulgore divino. Giove riesce a salvare il bimbo mentre è ancora nel ventre materno e lo affida prima alla sorella di Semele, Ino, poi alle ninfe abitanti sul monte Nisa, in un luogo non ben identificato dell'India: *...inde datum nymphae Nyseides antris/ occultuere suis lactisque alimenta dedere*.¹³² È probabile che fosse presente in Pike e nei poeti

¹²⁸ Cfr. Snyder, *Poe's Nicéan Barks...* cit., p. 166. Si veda, ad esempio, Hom. *Od.* 6, 231. La descrizione dei capelli della protagonista di uno tra i più noti racconti di Poe, *Ligeia*, dimostra in modo eloquente da dove Poe dichiarasse di aver tratto ispirazione: «the raven-black, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses, setting forth the full force of the Homeric epithet, "hyacinthine"!» («la capigliatura di un nero corvino, lucida, lussureggiante, naturalmente ondulata, che dimostrava tutta la forza della espressione omerica: "capigliatura iacintea"!»), Poe, *Opere scelte* cit., p. 210, trad. D. Cinelli).

¹²⁹ Questo l'inizio della terza stanza di *Hymn to Bacchus*: *Where art thou, conqueror-before whom fell/ The jewelled kings of Ind*, «dove sei tu, conquistatore, davanti a cui sono caduti gli ingioiellati re dell'India»; inoltre ritroviamo il sostantivo *conqueror* a distanza di sette versi.

¹³⁰ Dalla terza stanza di A. Pike, *Hymn to Bacchus*, cito un passaggio particolarmente significativo: *Pouring a sparkling and a pleasant wine/ Into its waters – when the dashing brine/ Tossed up new odors, and a pleasant scent/ Upon its breath, and many who were spent/ With weary sickness, breathed of life anew,/ When wine-inspired breezes on them blew*, «versando un vino spumeggiante e gradevole nelle sue acque, quando il mare impetuoso sprigionò inediti odori, e un piacevole profumo sul suo respiro, e molti che erano consumati da un malessere sfiancavano respirarono di nuovo la vita, quando le brezze spiranti vino soffiavano su di loro». Infine, la connessione tra questo dio ed Elena consisterebbe per Mabbott nel fatto che entrambi sono figli di Zeus ed entrambi diventano divinità (Poe, *Complete Poems* cit., p. 168).

¹³¹ *Ov. met.* 3, 259-315.

¹³² *Ov. met.* 3, 314 s.: «quindi fu dato alle ninfe di Nisa che lo nascosero nei loro antri e gli diedero come nutrimento il latte»; *fast.* 3, 769.

suoi contemporanei il ricordo virgiliano di *Aen.* 6, 804 s. *nec qui pampineis victor iuga flectit habenis/ Liber, agens celso Nysae de vertice tigris*;¹³³ da qui il riferimento al dio come vincitore. Servio, nel commento al passo, spiega che si sta parlando del monte dove Bacco venne allevato, *Nysae de vertice: mons est Indiae, de quo loquitur. Ceterum est Nysa civitas, in qua Liber colitur, unde Nysaeus dictus est*.¹³⁴ In un altro luogo¹³⁵ Servio fa derivare il nome della città di Nisa da quello della ninfa che avrebbe allevato il dio. Uno degli appellativi di Dioniso era Νύσειος (in inglese *Nysean*), in latino *Nyseus*,¹³⁶ che secondo Filostrato¹³⁷ gli sarebbe stato attribuito dagli antichi Indiani; Curzio Rufo, Arriano e Gerolamo¹³⁸ parlano di una città chiamata Nisa, fondata dal dio presso il fiume Indo dopo la sottomissione della popolazione locale. A sua volta, Properzio, nella sua elegia dedicata a Bacco, ricorda quando a Nasso, l'isola dove il dio incontrò Arianna, sgorgarono fiumi di vino: *et tibi per mediam bene olentia flumina Naxon*:¹³⁹ da qui potrebbe venire un'altra probabile suggestione per spiegare il nesso 'mare profumato'. Vi è anche un passo dei *Punica*, opera conosciuta da Poe,¹⁴⁰ in cui Silio Italico evoca il ricordo dei viaggi del dio in India,¹⁴¹ *qualis odoratis descendens Liber ab Indis/ egit pampineos frenata tigride currus*.¹⁴² Nel passo siliano si allude anche all'India come a una terra ricca di piante da cui si ricavavano preziosi profumi.

¹³³ «Né colui che, vincitore, dirige con briglie pampinee un tiro a due, Libero, guidando le tigris dall'elevata vetta del Nisa».

¹³⁴ Serv. *Aen.* 6, 805.

¹³⁵ Serv. *ecl.* 6, 15: «Dalla vetta del Nisa: è un monte dell'India, di cui parla. Peraltro Nisa è una città in cui si venera Dioniso, onde è stato chiamato Niseo».

¹³⁶ Si veda ad es. *Ov. met.* 4, 13; *Prop.* 3, 17, 22. La più antica attestazione dell'aggettivo è in Omero, *Od.* 6, 132-133.

¹³⁷ Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana* 2, 2. A 2, 8 è descritto il tempio che secondo la tradizione Dioniso stesso avrebbe fondato in proprio onore.

¹³⁸ *Curt.* 8, 10, 8; 11-12. *Arr. An.* 5, 1-2. *Hier. chron. a. Abr.* 690 *Dionysus, qui et Liber pater, adversus Indos dimicans, Nysam urbem iuxta Indum flumen condidit*, «Dioniso, (chiamato) anche padre Libero, combattendo contro gli Indiani, fondò la città di Nisa presso il fiume Indo».

¹³⁹ *Prop.* 3, 17, 27, «e in tuo onore attraverso Nasso fiumi dal buon odore».

¹⁴⁰ Si veda E. C. Knowlton, Jr., *Poe's Debt to Father Bouhours*, «Poe Studies» IV (2), 1971, p. 28 e n. 15. Poe riporta nel suo saggio *The Rationale of Verse* esattamente i vv. 11, 342-346 dei *Punica* che Bouhours aveva tradotto nel suo trattato *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues*; questi versi erano già stati citati in *Pinakidia*, una raccolta di articoli pubblicati nel 1836.

¹⁴¹ Diodoro Siculo (2, 38, 3-6) si sofferma sulla missione civilizzatrice di Dioniso in India, cui assegna la durata di cinquantadue anni.

¹⁴² *Sil.* 17, 647 ss.: «come Libero che discendendo dagli Indiani profumati guida il carro pampineo con le tigris imbrigliate».

Ed ora qualche ulteriore riflessione. La trascrizione di Νύσιος / *Ny-seus* è in inglese *Nysean*,¹⁴³ ma nel testo si legge chiaramente *Nicéan*.¹⁴⁴ Nonostante gli innumerevoli ritocchi apportati al testo, questo aggettivo è rimasto pressoché invariato;¹⁴⁵ se poi *Nicéan* significasse semplicemente «vittoriose» (imbarcazioni), la maiuscola iniziale non sarebbe pienamente giustificata. La tentazione di pensare a Nicea di Bitinia è forte, anche se non nuova: ad esempio, Mabbott¹⁴⁶ elenca tra le possibili ipotesi quella secondo cui nella poesia si trovino legate tradizione cristiana e greca.¹⁴⁷ Appare poco probabile che Poe potesse conoscere il mito, ricordato in precedenza, della ninfa Nicea amata da Dioniso; resta l'ipotesi del riferimento al concilio del 325, che potrebbe essere avvalorata dalla menzione di «Holy-Land» dell'ultimo verso, da considerarsi dunque non più, o meglio non solo, evocazione del-

¹⁴³ Rossetti, *Edgar Poe's "Nicean Barks"* cit., p. 323 stampa *Nyseian*, ma solitamente nelle edizioni del *Paradise lost* si legge anche *Nysean*.

¹⁴⁴ Mabbott (Poe, *Complete Poems* cit., p. 167) definisce «Nicean», che possiamo considerare il termine più controverso del testo, «a good English adjective meaning "victorious"», in quanto derivato dal nome greco di Vittoria, *Nike*, la cui traslitterazione in *Nice* (in latino e inglese) ha avuto inizio nel diciottesimo secolo; la sua fonte è un articolo del 1959, in cui si citano le note apposte a una traduzione inglese di Plutarco (in particolare, la vita di Nicia. P. C. Holt, *Notes on Poe's To Science, To Helen, and Ulalume*, «Bulletin of the New York Public Library» LXIII, November 1959, pp. 568-570, individua il libro di riferimento per l'uso dell'aggettivo *Nicéan* da parte di Poe in *Plutarch's Lives, translated from the original Greek...* by J. and W. Langhorne, London, E. & C. Dilly, 1770): riguardo alla pace di Nicia, nelle note a quella traduzione è messo in evidenza, a proposito di una citazione che Plutarco fa di Timeo, che *Nice* significa vittoria («*Nice* signifies victory», *Ibid.*, p. 372; più avanti, si legge nella traduzione del testo plutarco che la pace stipulata tra Atene e Sparta dopo la tregua venne chiamata «the Nicean peace to this day», *Ibid.*, p. 385). Dunque i *Nicéan barks* sarebbero «vittoriose imbarcazioni». Ma sia Holt che Mabbott restano vaghi sull'uso di tale aggettivo in inglese in altri contesti; d'altra parte sui dizionari inglesi troviamo *Nicene* o *Nicaean* come le sole varianti del medesimo aggettivo riferito agli abitanti di Nicea, la già ricordata città della Bitinia.

¹⁴⁵ Unico cambiamento, nelle prime due redazioni, del 1831 e del 1836 non era presente l'accento. Per questo, credo che la traduzione «nicee» sia preferibile a «nicene».

¹⁴⁶ Poe, *Complete Poems* cit., p. 169: «A friend once questioned whether the poem linked Christian and Greek traditions».

¹⁴⁷ Mabbott pensa allora a sant'Atanasio, il cui nome significa «immortale», che ritorna vittorioso da Nicea dopo la formulazione del *Credo*; l'odore sarebbe quello della santità. Lo stesso studioso, tuttavia, non vede connessione tra questo personaggio ed Elena. Si potrebbe pensare (con un trapasso alquanto audace) che vi possa essere anche un'allusione ad Elena madre dell'imperatore Costantino, il promotore del Concilio.

la Grecia e di Richmond come «Terra Santa» rispettivamente dell'arte e del cuore;¹⁴⁸ qualche dubbio permane, tuttavia, in quanto l'espressione corrente in lingua inglese per il «Credo di Nicea» è *Nicene Creed*, con la variante *Nicaean* per l'aggettivo. In un suo articolo dedicato alla Palestina,¹⁴⁹ di fatto una trascrizione pressoché fedele di quanto si legge su alcune voci del *Classical Dictionary* di Charles Anthon nell'edizione del 1825, Poe ricorda innanzitutto la sua denominazione come «*The Holy Land*»; più avanti, a proposito della morfologia del territorio, parla di due catene montuose del Libano tra le quali giace una valle denominata da alcuni *a terrestrial Paradise*, che gode di una perenne primavera e di una rigogliosa vegetazione nonostante l'altitudine; conclude dicendo che il Libano¹⁵⁰ è rinomato per i suoi cedri. *Perfumed sea* potrebbe allora richiamare il mare antistante la Palestina, la «Terra Santa», in riferimento alla catena del Libano, ma anche alle navi che diverse popolazioni, a partire dai Fenici, costruivano utilizzando il legno resistente e odoroso di quell'albero.

Le prime due stanze della poesia sono accomunate dalla ricerca di un sicuro approdo, dove sentirsi a casa: il viandante e l'io lirico lo trovano grazie a una guida, *Helen*, che affascina e rassicura. Nella prima stanza, la salvezza appare essere quella promessa dal *Credo* di Nicea, che, sgombrando il campo della fede dall'eresia più pericolosa, permette al *wanderer*, stanco di errare nell'incertezza, di approdare ai lidi della vera fede; nella seconda, l'io lirico, a lungo vessato dalle tempeste della vita (*on desperate seas long wont to roam*), ritrova la sua patria nell'intramontabile, gloriosa grandezza delle civiltà greca e romana. Anche nella poesia *The Coliseum*, del 1833, ai ricordi della Roma antica¹⁵¹ vengono associati quelli di altre tradizioni, a partire da quella

¹⁴⁸ Così Mabbott in Poe, *Complete Poems* cit., p. 171. Lo studioso ricorda inoltre la connessione tra Bacco e la Palestina; il riferimento è alla città di Scitopoli (città posta all'incrocio tra la valle del Giordano e quella di Jezreel, dove il dio era venerato), il cui primo nome era, ancora una volta, Nisa (Plin. *nat.* 5, 74).

¹⁴⁹ *The Collecting Writings...* cit., p. 106.

¹⁵⁰ Con cui Poe intende la catena montuosa, seguendo quanto trovava scritto sul ricordato *Classical Dictionary...* cit., a p. 378.

¹⁵¹ Per Wilbur, in *To Helen* e *The Coliseum* trova espressione lo struggimento per la glo-

cristiano-giudaica, con una sovrapposizione ardita tra la figura di Salomone e quella di Cristo: *O spells more sure than e'er Judaeen king/ Taught in the gardens of Gethsemane!* La pronuncia di *Nicéan*, tuttavia, non dissimile da quella di *Nicaean*, lascia aperta la possibilità che con questa parola si possano riportare alla mente (istruita) di chi ascolta anche le non poche storie sul dio di Nisa (*Nysean*), allo stesso modo in cui un suono fondamentale genera suoni armonici. Credo che Pisanti¹⁵² non sia lontano dal vero quando scrive che nella poesia è presente «una “contaminatio” d’associazioni in chiave ritmico-evocativa»; questa caratteristica spiegherebbe anche altri possibili riferimenti, avanzati nel tempo dagli studiosi, a Ulisse,¹⁵³ o a Catullo di ritorno dalla Bitinia, o ad Alessandro il Grande,¹⁵⁴ o ancora al mito di Amore e Psiche riguardo alla terza stanza.¹⁵⁵

Se Elena è nelle prime due stanze quel ‘faro’ che permette al personaggio errante di ritrovare l’approdo desiderato, nella terza la vediamo, per così dire, in azione, con una lampada in mano. Poe ha più volte modificato anche quest’ultima sezione, passando dall’originario «rotolo ripiegato» del terzultimo verso, *folded scroll*, alla «lampada d’agata», *agate lamp*, nella redazione apprestata per la raccolta *The Raven and Other Poems* del 1843.¹⁵⁶ Il chiarore della fiamma filtra at-

riosa giovinezza della Terra (Poe, *Poems and poetics* cit., p. XXIII).

¹⁵² Poe, *Il corvo...* cit., p. 222. Già Quinn si era espresso sul puro piacere evocato dall’armonia nelle frasi, da cui trae origine quell’unità nella varietà caratteristica della grande arte (*Edgar Allan Poe. A Critical...* cit., p. 179).

¹⁵³ E alla tesi, che resta ingiustificata, avanzata da W. P. Trent (*The Raven, The Fall of the House of Usher, and Other Poems by Edgar Allan Poe*, ed. by W. P. Trent, Boston, Houghton Mifflin & Company, 1898, 24), secondo cui *Nicéan* starebbe per *Phaeacian*.

¹⁵⁴ Ipotesi riportata, come le precedenti, da Snyder, *Poe’s Nicéan Barks...* cit., nella sua accurata rassegna alle pp. 160-163. Più di recente, Hays, *Ancient Classics* cit., p. 225, ha elencato le seguenti congetture: mercanti provenienti da Nizza con il loro carico di olii e profumi, o Dioniso di ritorno dalla Grecia dopo avere vagato a Nisa, oppure Poe avrebbe inventato l’aggettivo *Nicéan* traendolo dalle sue letture classiche senza avere in mente nulla di preciso.

¹⁵⁵ La lampada in mano ad una trepida Psiche, che fa cadere inavvertitamente una goccia di olio caldo sulla spalla di Amore addormentato, è certamente una delle più note immagini evocate dalle *Metamorfosi* di Apuleio (5, 23, 4-6). Mabbott, *Poe’s to Helen* cit., pensa a questo mito come ad uno dei tre che Poe doveva avere in mente nel comporre *To Helen*.

¹⁵⁶ L’edizione qui sequita. Un successivo ripensamento, nel 1848, segna il ritorno, dopo

traverso una doppia cornice, quella della nicchia della finestra e quella dell'agata, di cui la lampada è costituita: si tratta di una varietà di quarzo che fa filtrare la luce solo parzialmente.¹⁵⁷ Viene da pensare alla predilezione di Poe per aggettivi come *dim* e *opaque*, e alla preferenza per lo sfumato e il chiaroscuro rispetto alla luce piena, riscontrata in *Serenade*. Inoltre, l'allocuzione, prima rivolta a *Helen*, nel penultimo verso è diretta a *Psyche*, al cui nome si accosta nel verso successivo il riferimento a una località, come (presumibilmente) avviene per *Helen*; a *Helen / Nicéan* in esordio rispondono *Psyche / Holy-Land* nella parte conclusiva.

In una delle ultime e più celebrate poesie di Poe, *Ulalume*,¹⁵⁸ un personaggio femminile con questo stesso nome (*Psyche, my soul*, «Psyche, la mia anima») accompagna l'io lirico lungo un paesaggio onirico e spettrale;¹⁵⁹ uno dei suoi gesti consiste nell'ammonire il protagonista a non farsi guidare dalla strana luce di Venere, accompagnando le parole con il gesto, *uplifting her finger*.¹⁶⁰ L'attenzione alla gestualità della mano e il legame con l'oscurità accomunano i personaggi omonimi delle due poesie, entrambi ipostasi di una presenza amica.

In *To Helen*, *Psyche* appare come una differente, statica, per certi versi enigmatica versione della *Helen* protagonista delle prime due strofe: la scelta finale della vista in un interno, della lampada di agata che diffonde un sommesso chiarore, riconduce la poesia ad un'am-

l'originario *folded scroll*, all'idea di un supporto scrittorio, *agate book*. La presenza dell'agata, tuttavia, permane.

¹⁵⁷ Cfr. Poe, *Complete Poems* cit., p. 171: Mabbott ricorda che un suo corrispondente, W. A. White, gli ha fatto notare questo dettaglio nel motivare la sua preferenza per la variante *that shadowy* – rispetto a *yon brilliant* del v. 11.

¹⁵⁸ Poe, *Complete Poems* cit., 409. Il nome *Psyche* ricorre solo in queste due poesie.

¹⁵⁹ *Psyche* è alata, ma fa ricadere le ali trascinandole nella polvere, come segno del suo essere in preda a sconforto e paura; mentre sono in cammino verso quella che l'io lirico individua come *crystalline light*, «la luce di cristallo», i due si vedono sbarrata la strada da una tomba (che si rivelerà come quella della donna da lui amata); è Psiche a leggergli il nome di *Ulalume*.

¹⁶⁰ «Sollevando il dito». *Psyche* teme l'astro di Venere (nella poesia chiamata *Astarte*), che invece il protagonista crede indichi la via verso il cielo (vv. 51-54): *But Psyche, uplifting her finger, / Saïd – «Sadly this star I mistrust - / Her pallor I strangely mistrust - / Ah, hasten! - all, let us not linger!»*.

bientazione intima e familiare;¹⁶¹ rispetto alla profondità della religione, della storia e del mito delle stanze precedenti, la terza prefigura un incontro più personale e ravvicinato con un ideale di Bellezza inseguito per tutta la vita.

Abstract

The article comments on a selection of short poems by Poe that share the theme of beauty and enigma: they represent the concrete expression of certain ideas that run through poetic writings. In them one feels, as another constant, a personal appropriation of classical culture. A renewed discussion is also proposed on some of *To Helen's* controversial points.

Carmela Laudani
carmela.laudani@unical.it

¹⁶¹ Nei commenti non si è mancato di far notare l'etimologia di *agate* dal *fidus Achates* dell'*Eneide* virgiliana (Poe, *Complete Poems* cit., p. 171). Baum (*Poe's 'To Helen'* cit., p. 293, n. 12) ricorda che Marie Bonaparte (*Edgar Poe*, Paris, Denoël et Steele, 1933, I, p. 75) è stata probabilmente la prima studiosa a collegare il dettaglio di *agate lamp* a una lampada di agata che si trovava nella casa del padre adottivo di Poe, John Allan, a Richmond; era posizionata su una nicchia di un corridoio, al secondo piano, alla fine del quale si trovava la camera del giovane Edgar.

Luigi Matt

«Sciocchi giochi catalogatori».
L'enumerazione nella prosa di
Giorgio Manganelli

La schedatura completa delle opere di Giorgio Manganelli (senza escludere le pagine saggistiche e giornalistiche)¹ rivela la presenza di centinaia di occorrenze della figura retorica dell'enumerazione. L'importanza dei procedimenti di accumulazione verbale nella scrittura manganelliana è già stata segnalata in più d'uno studio,² ma mai davvero analizzata; in questa sede si cercherà di individuare le principali funzioni che la figura assume nelle strutture argomentative dell'autore. Naturalmente, per ragioni di spazio, si dovrà limitare l'esemplificazione ad alcuni passi a vario titolo particolarmente interessanti.

In primo luogo è però necessario fornire, in estrema sintesi, qualche coordinata sullo statuto di questa figura, in sé e nel quadro della letteratura moderna e contemporanea. Come succede per molte *figurae*

¹ Manganelli è uno di quegli scrittori che affrontano ogni genere testuale sfruttando pienamente le proprie risorse di immaginazione e di stile. Per quanto riguarda in particolare i saggi e le recensioni di argomento letterario, va considerato che egli teorizza lo statuto della critica come «letteratura sulla letteratura» (G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994, p. 138).

² Come rileva E. Sanguineti, *Hyper-Manganelli* [1976], in M. Belpoliti-A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 226-228, p. 228, sin dal monologo *Hyperipotesi*, rappresentato in occasione del primo incontro del Gruppo 63 (un anno prima dell'uscita del libro d'esordio, *Hilarotragoedia*), l'enumerazione è uno dei «meccanismi di stile» che stanno alla base della scrittura dell'autore.

elocutionis, la valenza di artificio stilistico dell'enumerazione non si può stabilire *a priori*, sulla base di parametri puramente formali. In altri termini, non sempre quando si incontra un «accostamento di parole o gruppi di parole messi in successione e collegati sia sindeticamente sia asindeticamente, sia nell'uno o nell'altro modo congiunti di coordinazione»³ si è davvero in presenza di una figura retorica: la lista degli ingredienti in una confezione di cibo, per far solo un esempio, non si può evidentemente considerare tale. A rendere un elenco stilisticamente pregnante è la capacità degli elementi coordinati di creare uno scarto dalla medietà comunicativa, che si può conseguire attraverso qualche caratteristica degli elementi stessi che li renda non comuni (trattandosi di parole rare, arcaiche, molto popolari o viceversa molto colte, ecc.), oppure per effetti creati da accostamenti imprevedibili (per esempio collegando parole semanticamente non congruenti o appartenenti a registri differenti), o infine per l'incrocio dell'enumerazione con altre figure della ripetizione (la paronomasia, l'omeoteleuto, la figura etimologica, ecc.).

Il numero degli elementi accumulati non è di per sé dirimente (le liste degli ingredienti altrimenti avrebbero titolo per essere prese in considerazione), anche se senza dubbio può costituire un fattore importante: è evidente che il potenziale stilistico di un'enumerazione in cui si presenti almeno una delle condizioni qualitative di cui s'è detto viene accresciuto da un'estensione ampia, fermo restando il «limite minimo della tripartizione».⁴

Per quanto riguarda gli usi letterari, rilevato che l'enumerazione è di fatto sempre esistita, è importante notare come la narrativa del Novecento sia un terreno fertile per realizzazioni anche molto marcate,⁵ soprattutto nei testi che rispondono ad istanze espressiviste di vario genere (ma è interessante che anche gli interpreti del cosiddetto “stile

³ B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989, p. 218.

⁴ R. Setti, *Enumerazione*, in R. Simone (dir.), *Enciclopedia dell'italiano*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010, ora consultabile online nel sito www.treccani.it.

⁵ Il caso più estremo è probabilmente quello di Alberto Arbasino (cfr. L. Matt, *La coazione all'elenco: lo sguardo di Arbasino sul mondo*, «Lingua italiana» [online: www.treccani.it], 9 aprile 2020).

semplice”⁶, come Calvino e Sciascia, vi ricorrano volentieri). Il fenomeno è tutt’ora attivo: la propensione per i meccanismi accumulativi è ben viva in molti settori della narrativa italiana di oggi.⁷

Un ambito in cui l’enumerazione è intensamente praticata, fino ad esiti parossistici, è la prosa barocca, probabilmente il precedente più diretto per Manganelli, che a quella stagione letteraria guarda con grande favore, impegnandosi anche in appassionate rivalutazioni contro le condanne della storiografia desantisianiana.⁸ Non si tratta di un paradosso: la prosa manganelliana non concede quasi nulla alle logiche narrative; i testi più importanti, come *Hilarotragedia* e *Nuovo commento*, sono di fatto pseudotrattati che delle pagine concettiste di certi autori secenteschi costituiscono allo stesso tempo una riattualizzazione e una parodia.⁹

Tra le funzioni che l’enumerazione può svolgere una importante è il conseguimento di effetti comici, come emerge bene nella poesia burlesca, da Cecco Angiolieri a Burchiello, da Berni ed epigoni ai

⁶ Per questa categoria cfr. E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.

⁷ Cfr. G. Antonelli, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2006, p. 92; L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Ariccia, Aracne, 2014, pp. 240-246; Id., *Narratori italiani del Duemila. Scritti di stilistica militante*, Milano, Meltemi, 2021, *passim*.

⁸ Una sarcastica presa di distanza dalle idee letterarie di De Sanctis si legge in G. Manganelli, *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 235-236 (lo stesso titolo del volume, che raccoglie interventi sintetici, perlopiù recensioni, sulla letteratura antica e moderna, è uno sberleffo: *inezie laboriose* è infatti un’etichetta svalutativa usata nella *Storia della letteratura italiana* per denigrare esperienze di poesia comica cinquecentesca, e ripresa con valore pienamente positivo da Manganelli, sempre molto attento alle scritture anticlassicistiche, irregolari, bizzarre). Si può ricordare anche l’irriverente coniazione del sostantivo *desantislandia* ‘storia letteraria’, in cui probabilmente va ravvisato un richiamo a *Disneyland* (cfr. L. Matt, *Un «pinocchiofilo» che non crede nelle «desantislandie»: Giorgio Manganelli creatore di deonomastici letterari*, «Il nome nel testo» XXII, 2020, pp. 117-127, p. 125).

⁹ Interessante notare come l’opera più propriamente narrativa di Manganelli, *Centuria*, ospiti pochissime enumerazioni; vale peraltro la pena citarne una, che sembra costituire una dichiarazione di poetica nascosta: i due amanti protagonisti del racconto *Trentacinque* «Amano le voci, amano gli argomenti, i dubbi, le perplessità, le eccezioni, le obiezioni, i paradossi, i sillogismi, le metafore» (G. Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* [1979], a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1995, p. 86). Le predilette discussioni della coppia ricalcano, si direbbe, l’andamento di tante pagine manganelliane.

poemi eroicomici. La possibilità di squadernare elementi estranei alla letterarietà alta, bizzarri o attinti da un immaginario molto concreto, magari evocati attraverso un lessico non canonico (popolare, dialettale, coniato *ad hoc*), è uno degli strumenti a disposizione per sollecitare il riso del lettore. A fini comici rispondono perlopiù le enumerazioni che spesseggiano nei brillanti interventi giornalistici di Manganelli, da cui si può cominciare questa ricognizione. Si legga ad esempio la seguente elencazione dei vari disturbi della linea telefonica, frutto verosimilmente di una «ostilità tecnica» del mezzo, che rendono a volte avventurosa la comunicazione:

[...] le afonie, i singulti, le dissolvenze, i deliqui, gli scambi di persona, le subitane, incorporee apparizioni di voci estranee nei vari dialetti della penisola, i grovigli tra colloqui amorosi e traffici di bottegai, i sommessi ma incrollabili dinieghi di conversazione, le balbuzie, lo strabismo, i rantoli, i rombi, i soffi, i ringhi tra il gatto molestato e l'antenato invendicato, le asme e i gemiti meccanici.¹⁰

Si ha qui una virtuosistica realizzazione di un meccanismo tra i più tipici del comico: l'esplicitazione, condotta in modo molto minuzioso, di dettagli che in una comunicazione ordinaria sarebbero considerati inessenziali. Come di norma capita nelle espressioni di comicità di Manganelli, il riso non scaturisce dalla situazione descritta, in sé non certo degna di nota, ma dalla sontuosa messa in scena verbale. Di fronte ad un'espressione come «fastidiose interferenze», o qualcosa di simile, il lettore di certo non rimarrebbe colpito; mentre la sequela di elementi molto diversi tra loro cattura inevitabilmente l'attenzione. Si assommano manifestazioni umane (tra le altre *singulti* e *rantoli*), versi animali (*soffi*) ed effetti sonori artificiali (*dissolvenze*), non senza fenomeni sincretici, come i *gemiti meccanici* e i *ringhi*, che possono essere attribuiti tanto ad un gatto inferocito quanto ad un fantasma (evocato oltre tutto in modo non ovvio: un *antenato invendicato* non è uno spettro qualsiasi, ma indica un'entità piuttosto specifica). Accanto alla *balbuzie* si riscontra (chissà come in tempi in cui non esistono ancora le videochiamate) lo *strabismo*, istituendo quindi una forma di sineste-

¹⁰ G. Manganelli, *Lunario dell'orfano sannita* [1973], Milano, Adelphi, 1991, p. 135.

sia.¹¹ Oltre agli aspetti puramente sensoriali, si rimanda a dinamiche proprie della commedia (*scambi di persona*) e della tragedia (*deliqui*), si fanno confluire generi discorsivi opposti (colloqui amorosi e traffici di bottegai) e si evoca il plurilinguismo proprio della situazione italiana.¹²

Per la riuscita di passi comici come quello appena letto è ovviamente fondamentale lo spazio concesso all'*exaggeratio*. Una certa componente iperbolica si lega facilmente alle tecniche dell'accumulo, com'è naturale (essendo entrambi gli artifici basati sul superamento della medietà comunicativa). Nelle pagine del *Presepio* in cui viene rappresentata in modo grottesco la poca sobrietà delle celebrazioni natalizie – in contrasto con lo spirito originario della festa – le enumerazioni sono frequenti e si possono estendere per porzioni testuali molto ampie, e accolgono disinvoltamente elementi fortemente irrealistici. Ecco ad esempio cosa prevede un normale cenone italiano:

servono prostitute, flautiste, taumaturghe, sante, professoresse di Cappadocia, latiniste; servono balene alla Bosch, divise a spicchi, ogni spicchio contiene una città con sindaco, preti, orchestra, mogliazzi, maritazzi, battesimi, e per tornagusto, diavoli. Occorrono violini, ghironde, tromboni, organi, *Hammerklavier*, celesta, arpe, timpani, il cembalo e la fistula con zuffolo, col timpano, col piffero, la cetera col crotalo, per far cantari, fescennini, canzoni e bacchanali.¹³

¹¹ Non mancano altri casi di elenchi che ospitano, messi sullo stesso piano, elementi appartenenti ad ambiti percettivi diversi; ecco un esempio tratto dal racconto *Simulazioni*: «una sterminata caverna accoglie su scaffali infiniti code, occhi, genitali, muggi, rantoli, pelame, ali, scaglie, pinne di innumeri possibili animali» (G. Manganelli, *Agli dèi ulteriori* [1972], Milano, Adelphi, 1989, p. 41). La menzione di suoni che sembrano avere consistenza materiale torna spesso nelle opere manganelliane; in generale, l'autore è sempre molto attento alla dimensione sonora (tematizzata in uno degli ultimi libri pubblicati in vita: *Rumori o voci*).

¹² È molto probabile che si rimandi indirettamente, per il divertimento dei lettori più informati, ad un passo del *Pasticciaccio* di Gadda, in cui viene messo in scena un guazzabuglio creato dalla mescolanza di tre telefonate, molto diverse per gli argomenti e i livelli di lingua (cfr. L. Matt, *La «vasta caciara del sinfoniale»: il caleidoscopio delle voci nel «Pasticciaccio»*, in M.A. Terzoli-C. Veronese-V. Vitale (a cura di), *Un meraviglioso ordigno. Paradigmi e modelli nel «Pasticciaccio» di Gadda*, Roma, Carocci, 2013, pp. 225-247, pp. 227-228).

¹³ G. Manganelli, *Il Presepio*, a cura di E. Flamini, Milano, Adelphi, 1992, pp. 33-34.

La chiamata in causa di Hieronimus Bosch, nei cui dipinti si affolla un'infinità di personaggi umani e mostruosi, e la logica viene spesso apertamente sfidata, messa da parte per seguire le istanze del mondo alla rovescia, è perfettamente funzionale per dar conto della commistione di sacro e profano (le *sante* si accompagnano alle *prostitute*), di colto e popolare (i suoni dell'*Hammerklavier*, il pianoforte dei grandi compositori classici, si confondono con quelli dello *zuffolo*) propria della celebrazione consumistica del Natale.¹⁴

La *vis* polemica evidente in buona parte del *Presepio* si ritrova spesso, diversamente orientata, negli scritti manganelliani sulla letteratura, in cui l'enumerazione diviene uno strumento per esprimere precise scelte di poetica. Un pilastro della visione letteraria espressa sin da *La letteratura come menzogna* è il rifiuto totale di un'impostazione edificante – l'idolo polemico è De Sanctis – che privilegia la serietà e i messaggi positivi, contro cui si rivendica la totale libertà di praticare forme di immoralismo e di perseguire la rappresentazione dell'irrealtà. La *pars destruens* e soprattutto la *pars construens* possono essere efficacemente espresse attraverso elenchi che vanno letti a rovescio: ciò che il senso comune considera positivo viene deriso, mentre l'apprezzamento va a quanto i benpensanti sono soliti deplorare.

La polemica contro la letteratura impegnata trova un'espressione particolarmente riuscita in *Alcune ragioni per non firmare gli appelli*, in cui la chiamata alle armi per una buona causa è interpretata come un «genere letterario» che «copre una angusta area di quello che fu il gran regno dell'oratoria». I «discorsi “ad animos permovendos”», in cui l'appello rientra, sono riconoscibili attraverso una serie di requisiti irrinunciabili, che da un lato ne assicurano l'efficacia, dall'altro ne certificano la nobiltà:

vogliono dimestichezza con gli ascoltanti, devozione alle loro passioni, ai loro pregiudizi, ai capricci ed agli imperativi locali; ove occorra, voglion lacrimas,

¹⁴ Dal punto di vista lessicale si noteranno in questo passo i sinonimi arcaici *mogliazzi* e *maritazzi* 'matrimoni', il toscanismo *tornagusto* (per cui va ricordata un'attestazione in *Pinocchio*, testo di capitale importanza per Manganelli), le varianti rare *fiistula* e *zuffolo*.

sconvolte chiome, supposio pedis, lacerate tuniche a disvelar ferite; anche sventolio di orfani.¹⁵

La parodia dell'oratore animato dal fuoco sacro della passione civile, piangente, scarmigliato, persino ferito, è condotta attraverso il meccanismo – frequente nelle pagine manganelliane – per cui il sovraccarico di elementi linguistici alti (l'arcaismo *disvelare*, l'anteposizione degli attributi ai sostantivi, le espressioni latine)¹⁶ rende grottesca la rappresentazione, che termina coerentemente con l'assurda immagine degli orfani sventolati come bandiere.

In molte occasioni Manganelli esprime la sua diffidenza verso la forma-romanzo tradizionalmente intesa, vale a dire la rappresentazione verosimile di personaggi e fatti assunti come esemplari; tanto più disprezzabili, naturalmente, sono quelle narrazioni che indulgono alla messa in scena di tipi umani positivi, o di situazioni pensate per sollecitare l'emotività dei lettori. Nell'*Apologo sul destino della letteratura* vengono ipotizzati casi estremi di entrambi le componenti: il romanzo perfettamente stereotipato parlerà di «fidanzati fedeli, mamme sollecite, nonne prudenti, bisavoli saputi di antiquata sapienza; e gente che pianta alberi di lenta crescita»; e conterrà «tre descrizioni dell'alba e una del tramonto; due matrimoni, un divorzio evitato [...] e la morte di un mutilatino».¹⁷

¹⁵ Manganelli, *Lunario...* cit., pp. 180-181. Nell'ed. citata si legge per errore *sconvolgente chiome* (la lezione corretta *sconvolte*, l'unica che dà senso, è quella del testo originale, uscito nella rivista del Gruppo 63 «Quindici», nel numero 2 del luglio 1967).

¹⁶ Da segnalare che la locuzione *supposio pedis* 'il battere il piede per terra' è ripresa dal *De oratore* di Cicerone, evocato poche righe prima: il gesto vi viene indicato come mezzo per dare maggior enfasi al discorso. Per quanto riguarda *lacrumas*, è notevole che non ci si accontenti di un latinismo comune, ma si recuperi una variante arcaica (in luogo di *lacrimas*).

¹⁷ Manganelli, *Il rumore...* cit., p. 50. Ecco come altrove si immagina ciò che aveva la pura funzione di riempire – si direbbe in un modo purchessia – lo spazio che precede la fine di un libro nell'epoca d'oro dei romanzi: «Allora, immaginiamoci noi le astuzie, le finezze, i cattivamenti, le illecebre, le cautele, le arguzie, le furbizie, le calunnie, le lusinghe, le menzogne, le riserve mentali, gli ammicchi, le finte finzioni, gli svenimenti, i languori, i deliqui, le perorazioni, le invocazioni, le prospettiche complicità, le tregue, le camminate notturne, i travestimenti, le metafore, le allusioni, le maschere, i sonetti, le finte profezie, le berlingate propiziatorie, i corteggiamenti, le adulazioni impudiche, tutto ciò che dovette essere messo in opera per sgusciare lentamente di parola in parola fino a quello spazio bian-

Per fortuna non è necessario rimanere a vivere nella città angusta della letteratura edificante, che ha come sindaco il solito De Sanctis, sostenuto «da forze ostinatamente progressiste, che vogliono conti chiari e niente bighelloni e puttane per le strade». Chi avrà il coraggio di evadere troverà un mondo vasto e ricco di promesse: «qualcuno ci favoleggia di terre allegoriche, di incredibili fasti retorici, labirinti barocchi, allucinazioni manieristiche». ¹⁸ La letteratura a cui vale la pena di rivolgersi non ha limiti di immaginazione, non è legata alla verosimiglianza e al buon senso, indaga nei recessi dell'inconscio, guarda a tutto ciò che è deviante: lo scrittore degno di questo nome, come un personaggio di *Encomio del tiranno*,

[...] non vuole smettere di parlare con la prostituta, il sicario, l'esorcista, il prestigiatore paralizzato, il cantante afono, il tassidermista allergico al pelo animale, l'inventore del moto perpetuo, il progettatore di asteroidi, l'inventore del fuoco che ignora che il fuoco è stato inventato, ha impiegato una vita per scoprire come si accende e si conserva il fuoco, il collezionista di fulmini. ¹⁹

Più interessanti della prostituta e del sicario, che in fin dei conti violano solo le convenzioni della legge e della morale, sono quei veri e propri ossimori viventi elencati successivamente, i quali perseguono imprese impossibili in sé (racchiudere in una collezione entità immateriali come i fulmini) o per loro limiti intrinseci (spicca l'imbalsamatore, che ha scelto un mestiere nient'affatto comune partendo da una condizione proibitiva), oppure dedicano l'intera esistenza ad un'impresa che sarebbe titanica e degna di essere celebrata (regalare il fuoco all'umanità) se solo non arrivasse con un milione e mezzo d'anni di ritardo.

L'unico imperativo a cui la letteratura è tenuta a rispondere è rispettare la propria natura: perseguire con ogni mezzo e in qualsiasi direzione la ricerca di soluzioni capaci di svelare aspetti poco o nulla

co» (G. Manganelli, *Sconclusioni*, Milano, Rizzoli, 1976, pp. 111-112).

¹⁸ Manganelli, *Laboriose...* cit., p. 236.

¹⁹ G. Manganelli, *Encomio del tiranno. Scritto all'unico scopo di fare dei soldi*, Milano, Adelphi, 1990, p. 102.

conosciuti del mondo e della mente, mappando distretti che si credevano inesistenti solo perché tutti, spaventati dall'«hic sunt leones», si sono guardati bene dal visitarli. Lo scrittore ideale è colui che è disposto a farsi «cronista degli inferi», e a dimostrare che «anche laggiù c'è qualcosa da vedere». ²⁰ Chi si impegna in questa discesa nelle «zone cimmerie» dell'esistenza non accetta evidentemente di farsi frenare da scrupoli morali; una letteratura così concepita troverà i suoi temi d'elezione in «sovversione, oscenità, turpiloquio, vilipendio, incitamento alla diserzione, al suicidio, alla prostituzione, circonvenzione d'incapace, corruzione di minori, falso ideologico, calunnia, offese alla religione». ²¹

Perfettamente coerente con queste idee è la pratica scrittoria di Manganelli, sin dall'opera di esordio, *Hilarotragoedia*, «un trattatello, un manualetto teorico-pratico» (come l'autore avverte nella quarta di copertina) di teologia negativa. Vi viene descritto l'universo – probabilmente originatosi dal corpo in perenne disfacimento di Dio – come struttura concepita allo scopo di favorire quella discesa agli inferi (*catalevitazione*) che è la più autentica vocazione degli esseri umani (gli *adediretti*). Il sontuoso linguaggio adoperato a tale scopo (*tanatoglossa* o *avernese*) è potenziato da un uso intenso delle risorse della retorica, tra cui un posto di primo piano hanno l'ossimoro, la *callida iunctura* e l'enumerazione. Uno dei meccanismi fondamentali a cui assolvono le prime due figure è la fusione di orizzonti antitetici: il mondo iperuranio delle idee cosmogoniche e la squallida materialità dell'esistenza. Basti qui segnalare che il punto d'approdo della vita umana è definito, al principio del testo, «supernamente infimo». ²²

Le enumerazioni sono perlopiù adibite a mostrare gli aspetti meno rassicuranti della natura e del funzionamento dell'universo, tra cui è

²⁰ G. Manganelli, *Concupiscenza libraria*, a cura di S.S. Nigro, Milano, Adelphi, 2020, p. 80; la definizione è usata per Charles Dickens.

²¹ G. Manganelli, *Improvvisi per macchina da scrivere* [1989], Milano, Adelphi, 2000, p. 16 (il discorso, simile ad altri fatti in varie occasioni dall'autore, nella fattispecie è riferito alle arti nel loro complesso); l'espressione «zone cimmerie» si legge in G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 45.

²² G. Manganelli, *Hilarotragoedia* [1964], Milano, Adelphi, 1987, p. 10.

importante la sostanziale insignificanza nei piani cosmici dell'umanità, che non pare proprio godere di uno *status* speciale. Di fatto la qualifica di umano è conseguita non grazie a qualche caratteristica intrinseca, ma solo in virtù del percorso in direzione dell'ade: si può considerare appartenente all'umanità anche «l'agglomerato di visceri violacei che si trascina per le piane del quattordicesimo pianeta di Aldebaran, se il suo destino sarà mortale e letale». ²³ Così, osservando le schiere degli *adediretti*,

[...] non ci stupiremo di vedere, accanto agli umani humaniores, macchine equine, quel cervo che s'è detto sopra, e anche nottole, formichieri pensosi, sassi stiliti, piante beghine, prezzemoli polemici, volteggiar per l'aria effimere colonie di batterii angosciastici.

Come si vede, l'enumerazione è qui resa più bizzarramente espressiva dalla combinazione con la *callida iunctura*, attraverso la quale, come spesso si riscontra nella prosa manganelliana, vengono attribuiti sentimenti ed atteggiamenti umani ad animali, piante e persino entità non viventi. ²⁴ Ma l'abbattimento delle intercapedini tra umano e non umano non è l'unica strategia adottata per mortificare chiunque creda di far parte, insieme alla propria specie, di un grande disegno. La natura umana è continuamente smascherata nei suoi aspetti peggiori, la cui negatività è intollerabile perché mediocre; se c'è una grandezza nel male, come millenni di letteratura hanno mostrato *ad libitum*, gli esseri che popolano l'universo descritto da Manganelli ne sono totalmente privi: la loro caratteristica principale è la mancanza di dignità tragica, lo squallore di un'esistenza casuale ed esteticamente insignificante. Ecco ad esempio come viene concepito un atto come quello dell'ad-

²³ *Ibid.*, pp. 95-96 (da p. 96 è tratta anche la citazione successiva).

²⁴ Si legga ad esempio questo passo del racconto *Effigie*, in cui da una rappresentazione di *monache e fratacchioni*, caratterizzati rispettivamente da «sommessa lascivia» e «disposizione al furto», si evince «la parentela che costoro mantengono con la elegante vigliaccheria del cervo, la decorata malvagità del leopardo, la infantile golosità del porco, la retorica paranoia del cinghiale, la volubile lussuria del passero, la stabile inverecondia della capra, la geometrica stoltezza del pavone, e l'eleganza servile del cavallo» (G. Manganelli, *La notte*, a cura di S.S. Nigro, Milano, Adelphi, 1996, p. 201).

dio, che la tradizione letteraria ha caricato di valenze ideali e sentimentali:

A farne uno buono, di questi addii, si consigliano: giorno di confusione inetta e clamorosa, così che il dolore venga gomitato, assordato, svillanato da tanti altri indaffarati dolori, sgomenti sudaticci, sofferenze callose, querule, bavate. Il saluto risulti pertanto rite, insincero (lo sarà in ogni caso, anche se tornando a casa ne morrai di dolore), goffo, malsano, crudo, anche villano, incompleto, insultante, distratto (ne morrai, ne morrai), così che la persona diletta si raggrinzi e impiccolisca, si rifaccia feto (vestito di rosa), doppi il proprio concepimento, e infine scompaia in una aureola di parolacce, sporcizia, gridate allusioni sessuali, luci dimezzate, muco di infanti, cravatte allentate, berci di capostazioni, trascorrere di finestri con gente che va al cesso.²⁵

L'addio degli amanti in stazione, un *topos* del cinema, diviene qui occasione per una carrellata sul grigiore irredimibile della vita, anche dei momenti che dovrebbero essere più ricchi di *pathos*. Le emozioni sono rese meno nitide dal rumore di fondo della quotidianità, con le sue imperfezioni sgradevoli (basti dire che gli *sgomenti*, che avrebbero titolo per scuotere il lettore, sono *sudaticci*). Ne consegue che l'atto del saluto (la cui importanza nella tradizione della letteratura amorosa non è necessario sottolineare) è svilito, come la lunga serie di attributi descrive impietosamente. La figura dell'amante che si allontana all'orizzonte si trasfigura in un'immagine onirica: ma l'incubo della regressione allo stato di feto (reso grottesco dal vestito rosa) e del successivo dissolvimento, che nel suo orrore potrebbe aspirare ad una forma di grandezza, viene svilito dall'ambiente in cui la scena è immaginata, saturo di presenze ridicole e triviali. I passeggeri e gli addetti che affollano la stazione esistono solo in quanto produttori di elementi di disturbo: il catalogo è allestito sulla base di sostantivi che in-

²⁵ Manganelli, *Hilarotragoedia...* cit., p. 46. Parecchie le voci a vario titolo notevoli nel passo citato: l'arcaismo *infante*, il toscanismo *berci*, l'avverbo latino *rite* '(compiuto) in modo rituale', oltre ad una serie di forme non comuni preferite a quelle correnti: *gomitato* in luogo di *sgomitato*, *svillanare* in luogo di *svillaneggiare*, *bavate* in luogo di *sbavate*, *aggrinzi* in luogo di *aggrinzisci*, *impiccolisca* in luogo di *rimpiccolisca*; infine merita di essere notato anche l'uso di *trascorrere* con valore spaziale (e non temporale), che rimanda alla tradizione letteraria.

dicano gli effetti visivi o sonori spiacevoli, mentre le persone che li producono sono omesse o richiamate come elementi di specificazioni. La costruzione più comune prevederebbe sintagmi come *infanti col mucò, capostazioni che berciano*: il rovesciamento della prospettiva aumenta la sensazione di straniamento della scena. Si noti infine che il perdere la persona amata è anche in questa ricostruzione fonte di strazio, ma il dolore verrà poi percepito fuori scena, a casa (*ne morrai*). Non si nega quindi la potenza dei sentimenti: ciò che è impossibile è viverli in momenti di nobiltà tragica: la grigia prosa dell'esistenza non prevede eccezioni.

Nelle opere manganelliane, la condizione normale delle persone umane (ma spesso di qualsiasi entità che esista o si possa immaginare) è l'instabilità psichica.²⁶ In *Hilarotragedia*, in particolare, è evidentiissimo che essere psicolabili è non un accidente che capita ad alcuni, ma ciò che rende una persona tale.²⁷ Impressionante in tal senso un passo in cui, ragionando dell'«addio intrinseco», che «accade tutto e solamente nell'io» (dare addio a sé stessi: una forma icastica di dissociazione), si forniscono definizioni a dir poco non convenzionali della categoria di *io*:

[...] l'io è un luogo, un hic: pertanto lo appareremo alla *stazione*, o al *funerale*; luogo trascendentale, metafisico segno d'unghia, e anche meno, astuzia del discorso (come a dire: Signore e Signori) o della sragione, sede del delirio, poltrona della demenza, trono della balbuzie, bara del formicolio.²⁸

Concentrato di disfunzionalità, l'io così descritto pare in bilico tra lo spirito e la materia più ordinaria, come il cortocircuito costituito

²⁶ Più in generale l'autore mette al centro della sua visione del mondo la categoria di *malattia*, letta – ribaltando la percezione comune – non come un limite ma come un requisito irrinunciabile, una qualità da perseguire (cfr. L. Matt, *Parole e cose (che non esistono). Elementi scientifici nella scrittura di Giorgio Manganelli*, «Studi novecenteschi» CII, 2021, pp. 161-182, pp. 163-168).

²⁷ Soprattutto, una quota di scompensamento psichico appare necessario a far sì che prenda vita la parola letteraria. Il sottotitolo del *Discorso dell'ombra e dello stemma*, in cui viene messo in scena una sorta di mito di fondazione della letteratura, è significativamente *del lettore e dello scrittore considerati come dementi*.

²⁸ Manganelli, *Hilarotragedia*... cit., p. 52 (corsivi nel testo); *ibid.* anche la citazione successiva.

dall'espressione «metafisico segno d'unghia» mostra perfettamente. Il discorso prosegue poi con il catalogo degli elementi che permettono all'io di mantenere una (seppur molto problematica) unità, e quindi alla psiche di non cedere alle spinte centrifughe che la porterebbero dai territori della nevrosi a quelli della psicosi:

Discontinuo e pericolante, l'io è tenuto assieme da alterazioni anagrafiche, trucchi, dissolvenze, effetti speciali, una rauca colonna sonora, un ago da calza usato per sismografo, un manifesto con su scritto "andate a Lourdes", con colori pingui che stingono.

Si tratta probabilmente di una delle definizioni più pessimiste mai concepite per la condizione umana, i cui connotati grotteschi vengono impietosamente illustrati, aggiungendo passo dopo passo nuove pennellate di squallore. L'essere umano è visto come un guitto, intento a produrre un'immagine accettabile di sé usando artifici di ogni genere che rendono di fatto inconoscibile la sua identità, cercando di prevedere gli sconquassi con mezzi di fortuna (il *sismografo* sarebbe uno strumento raffinato, ma in realtà è costruito con un *ago da calza*), e in definitiva affidandosi a forme primitive di pensiero magico. Anche in questo caso l'aggiunta di dettagli è fondamentale: non basta la presenza, in sé tristissima, del manifesto che invita alla gita a Lourdes, ma quel manifesto è anche realizzato male (il fatto che i colori stingano è certamente un segno evidente del fatto che l'io è *discontinuo* e *pericolante*: privo cioè di consistenza certa e confini definiti).

Un testo in cui la propensione per le enumerazioni emerge con particolare evidenza è *Amore*, apparentemente la più inaspettata deviazione del percorso letterario manganelliano. Il lettore può rimanere ben sorpreso di fronte ad un libro che nel frontespizio esibisce un titolo di tale nuda (e verrebbe da dire impudica) semplicità insieme al nome dell'autore più lontano dalle tentazioni del sentimentalismo, uno scrittore che ha fatto del manierismo cerebrale il suo *modus operandi*. Ma a chiarire che non si tratta di un elogio incondizionato e traboccante di positività interviene sulla soglia lo stesso autore: nel risvolto di copertina, dopo aver riportato con gesto significativo alcune definizio-

ni dal *Dizionario dei sinonimi* di Tommaseo,²⁹ confessa candidamente di non avere idea di cosa voglia dire *amore*, un termine che rischia di non significare niente, paradossalmente, proprio a causa del numero troppo alto di possibili significati:

Può essere vocativo da esclamarsi in febbrili galoppate notturne, o in meditati apprestamenti di sonetti; o asciutta didascalica del “nobile e turpe”, della dedizione e della fuga; tenerume da pio e invadente batrace; coonestazione di lupanari; macchinazione per esseri ammessi al mercato delle aureole; sadolanguori e masodelizie; suicidio, delirio a due, uxoricidio, nidificazione, abbandono del tetto coniugale, lussuria circea, castità penelopea, batticuori d’attesa, marciapiedi corrodono suole, agguati, irruzioni, infarti, ansiose sollecitudini, dilapidazioni telefoniche, postali, insonnia, sonni con sogni policromi, carnefici furori, insalivati chioccolii, pugnali e billets doux.³⁰

Ciò che viene chiamato *amore* è un insieme non delimitabile di pulsioni diverse, anche opposte, provocate da ogni possibile *habitus*

²⁹ L’importanza dei dizionari per l’autore si comprende bene alla luce della sua idea del linguaggio non come semplice strumento per descrivere il mondo, ma come motore creativo: «Una parola non designa cose nuove che noi scopriamo esistenti, ma allucina la loro esistenza» (Manganelli, *Il rumore...* cit., p. 164).

³⁰ G. Manganelli, *Amore*, Milano, Rizzoli, 1981. Lo scatenato espressivismo non deve sorprendere: i luoghi paratestuali, che Manganelli scrive sempre in prima persona, mostrano un’oltranza stilistica pari alle pagine più “cariche” dei testi che presentano, o anche maggiore (per un’analisi non specificamente formale cfr. A. Trocchi, *Le quarte di copertina e i risvolti autografi di Giorgio Manganelli*, in *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, a cura di V. Papetti, Roma, Editori riuniti, 2000, pp. 166-183). Si noteranno innanzi tutto due composti creati dall’autore: *sadolanguori* e *masodelizie* (per cui cfr. L. Matt, *Giorgio Manganelli ‘Verbapoiete’. Glossario completo delle invenzioni lessicali*, Roma, Artemide, 2017, s.vv.); per il resto, più che le singole parole (alcune delle quali comunque, come *batrace*, *circea* e *penelopea*, non sono affatto comuni) colpiscono le elaborate circonlocuzioni per esprimere concetti semplici: il frequentatore di prostitute si giustifica tramite la «coonestazione di lupanari», mentre per guadagnarsi il paradiso si può dar luogo ad una «macchinazione per esseri ammessi al mercato delle aureole»; ancora: le lunghe telefonate sono «dilapidazioni telefoniche», e al posto di ordinari baci ci si scambiano «insalivati chioccolii». Come a volte capita con la prosa manganelliana, non manca un passaggio di ardua interpretazione: non è chiaro cosa sia il «tenerume da pio e invadente batrace». L’unica possibile applicazione del concetto di amore ad un *batrace* sembra la scena fiabesca della principessa che baciando un rospo gli ridona sembianze umane, rompendo l’incantesimo; ma rimarrebbero da spiegare gli attributi: se *invadente* si può forse riferire al gradire molesto, *pio* resta senza una spiegazione plausibile (si potrebbe forse ipotizzare un rinvio sarcastico al *pio bove* carducciano, che però rimarrebbe difficile da motivare).

psicologico. È quindi legittimamente considerabile *amore* qualsiasi manifestazione di desiderio verso l'altro da sé, indipendentemente da come prenda forma. Naturalmente inapplicabile è il giudizio morale, per cui *nobile* e *turpe* hanno lo stesso diritto di cittadinanza nei territori amorosi; spiritualità e carnalità, che d'altronde hanno archetipi (Penelope e Circe) nel testo fondativo della letteratura occidentale, sono antitetiche ma pari quanto a dignità estetica. Una certa predominanza hanno, come non sorprende, gli aspetti disfunzionali: le conseguenze negative, anche ferali dell'amore sembrano ben più probabili delle gioie che se ne possono ricavare. La conclusione è che «questa parola innumerevole» altro non è se non «il nome autentico e pronunciabile del nulla, dell'abisso che amorosamente avvolge ciò che chiamiamo “le cose”»: con ciò si riesce nell'impresa di rendere l'amore un concetto nichilista.

Merita leggere almeno un altro passo dello stesso libro. Ad un certo punto, la voce narrante perviene ad «un luogo inquietante e sarcastico» in cui «si raccolgono le immagini d'amore, i modelli di passioni, le schede, ancora anonime, del delirio». Ecco cosa è conservato in «questo magazzino dell'amore»:

[...] un universo di torte marriage, di duplici sarcofaghi con lenzuola di diasprio, occhi vitrei per colpo di fulmine, baci e saliva, preservativi, sonetti, dildoes, pugnali per gole infedeli, epistolari già scritti in attesa di innamorati, cuori argutamente frantumati, baci da letti solitari, origlieri illacrimati³¹ e insonni, sogni insistenti, iterati, ossessioni di sogni, incontri disperati con l'amata dissolta in aria, sventrati letti, lenzuoli annodati a fuga per la felicità, vetrine di anelli per ogni possibile mano, feti in formalina, mucchi di anulari appena putrefatti. Odore di sudore, decrepita sporcizia, vile e diletta intimità del corpo, genitali ed anima.³²

Il catalogo riunisce, senza gerarchizzarli in alcun modo, elementi concreti ed astratti: basti citare la coppia finale di sostantivi, *genitali* e *anima*, che riprende con più brutale evidenza la contrapposizione tra

³¹ Qui l'aggettivo ha certamente il significato, sconosciuto ai dizionari, di 'riempito di lacrime': si tratta di un regolare parasintetico da *lacrima* (mentre nell'accezione di 'privo del compianto di qualcuno' si ha un derivato di *lacrimato*: *in-* ha in questo caso valore privativo).

³² Manganelli, *Amore...* cit., pp. 86-87.

Circe e Penelope. Il passaggio dall'una all'altra dimensione e viceversa si compie incessantemente, in modo imprevedibile: è il caso per esempio del vertiginoso inserimento dei *sonetti* tra i *preservativi* e i *dildoes*.³³ Un altro accostamento di opposti, di diversa natura, si ha all'inizio: le *torte marriage* appartengono all'ordinarietà (qualsiasi festa nuziale le prevede), mentre i «sarcofaghi con lenzuola di diaspro» sono quanto di più esclusivo si possa immaginare. Interessante infine la presenza di elementi che rimandano all'immaginario gotico caro all'autore, tra fantasmi («l'amata dissolta in aria») e *mirabilia* dell'orrore («feti in formalina, mucchi di anulari appena putrefatti»).³⁴

Molti degli esempi citati finora potrebbero rientrare nella tipologia dell'enumerazione caotica, categoria che peraltro sembra spesso usata in modo non molto produttivo dalla critica. Il celebre saggio di Spitzer³⁵ in cui quell'etichetta è stata creata riguarda la poesia moderna, e lega la propensione ad accumulare elementi eterogenei a precise tendenze di lettura della realtà che rompono con la visione del mondo tradizionale. Ma la categoria è poi stata molto estesa negli studi – come forse inevitabile, visto che l'accostamento di elementi all'altro è facilmente rinvenibile in testi di ogni periodo e impostazione –, tanto da

³³ Da notare che l'anglicismo *dildo* 'fallo artificiale' è datato in italiano al 1997 da T. De Mauro (dir.), *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 2007, s.v.; mentre in E. Sanguineti (dir.), *Grande dizionario della lingua italiana. Supplemento 2004* Torino, UTET, 2004, s.v., si allega un'attestazione di Isabella Santacroce del 1998. Quella di Manganelli non è comunque la prima attestazione: se ne trovano parecchie tracce precedenti, a partire almeno da G. Servadio, *Romanzo di Spionaggio CIA*, «Il Caffè» XIV, 1967, 6, pp. 41-62, p. 57: «oggetti di gomma quale il "dildo" che viene invece usato, con maggior frequenza dalle eterosessuali sadiche» (la punteggiatura irregolare è nel testo).

³⁴ Vale la pena di citare un'altra enumerazione che attinge alla *Letteratura fantastica* (questo il titolo del saggio che la contiene): nei romanzi di fantascienza «si troveranno frammenti di oggetti sacri ed empi, crani di cardinali, addomi di anticristo, coccigi di demoni, e metacarpi di arpie; e insieme pissidi, pitali, patene, placente vergini e feconde, esorcismi guastati da irrimediabili refusi, risibili litanie goffamente dialettali» (G. Manganelli, *La letteratura come menzogna* [1967], Milano, Adelphi, 1985, p. 59). Quest'esempio è utile a mostrare una caratteristica ricorrente negli accumuli verbali creati da Manganelli, che li apparenta alle filatesse dei prosatori barocchi: l'accostamento di parole può essere almeno in parte guidato dalle figure retoriche basate sulla ripetizione (nella fattispecie si sarà notata la fitta trama allitterativa).

³⁵ Leo Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, s.e., 1945.

risultare spesso niente di più di un semplice modo di indicare l'enumerazione *tout court*.

I cataloghi manganelliani fin qui citati, in realtà, mostrano una compattezza notevole: la varietà dei lemmi che li compongono riflette la complessità delle entità che rappresentano. Parafrasando una notissima dichiarazione gaddiana,³⁶ si potrebbe dire che caotico è l'universo, e il Manga ne ha percepito e ritratto la caoticità. In altri casi, il gusto per l'eterogeneità è più esibito, e soprattutto appare fine a sé stesso: il susseguirsi di particolari che non hanno nulla a che vedere gli uni con gli altri sembra avere lo scopo di frastornare il lettore. Non è richiesto, si direbbe, di interpretare la presenza di ogni elemento, la quale non appare dotata di un significato preciso.

Il procedimento si applica di volta in volta a contesti diversi. Per esempio lo si ritrova in riferimento alle schegge impazzite di universo generate dalla decomposizione di Dio: «tu non vedi trams, balene, olmi, galli di monte ma sempre, dovunque, il metamorfosizzato diomorto, granuli lavorati a scheletro, chassis, fanoni, corteccia e libro»;³⁷ alle innumerevoli parvenze che può prendere il testo (visto come entità metafisica): «sarebbe una mutria, una lagna, un piombo, una merda secca, un libero docente, un gatto impagliato che si copre di polvere le frustrate vibrisse, tra pitali e salme»;³⁸ a quello che Italo Calvino ha chiamato *mondo non scritto*: «i critici non si occupavano né di pentole né di pecore né di pterodattili, non di cibo, di cessi né di ciovette, non di volatili, di vibrisse, di vèntole»;³⁹ al valore della letteratura prima

³⁶ Reagendo all'affermazione, ricorrente nella critica e spesso rispondente ad intenti riduttivi, secondo la quale la sua scrittura è barocca, l'Ingegnere risponde: «barocco è il mondo, e il Gadda ne ha percepito e ritratto la baroccaggine» (C.E. Gadda, *Opere*, ed. diretta da D. Isella, vol. I, *Romanzi e racconti I*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini e E. Manzotti, Milano, Garzanti, 1988, p. 760).

³⁷ Manganelli, *Hilarotragoedia...* cit., p. 28.

³⁸ G. Manganelli, *Nuovo commento* [1969], Milano, Adelphi, 1993, p. 32. Nel libro, L'idea di testo (onnipresente ma sfuggente: il libro è costituito da una congerie di annotazioni relative ad un'opera inesistente) trova ipostasi di vario genere (tra cui particolarmente importanti sono quelle della città e del corpo umano).

³⁹ G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi* [1982], a cura di S.S. Nigro, Milano, Adelphi, 2017, p. 20. L'opera è

ancora della sua effettiva nascita: «il primo volume delle Opere complete [...] in vendita ad un prezzo modico, giacché non era *espresso in cifre*, ma in onces di sangue, passi di corsa, atti sessuali, capelli aggrovigliati, cumuli di escrementi»;⁴⁰ alle ingannevoli forme che ci si trova davanti cercando sé stessi: «Avrai davanti a te qualcosa che potrai chiamare ombre [...]. Non animali, ma frammenti di animali; organi, luoghi di carne; luoghi di anima; nebbie di luce; schegge di tenebre; sassi dotati di piedi; principi della chiesa del deserto; reggitori di oasi; anfesibene; lettere dell'alfabeto».⁴¹

Ragioni di spazio impediscono di proseguire nell'esemplificazione; molti altri notevoli cataloghi si potrebbero allegare, ma quelli proposti sembrano comunque sufficienti a dar conto delle principali soluzioni adottate dall'autore. Volendo allegare un'ultima citazione per chiudere, appare perfetto un passo del *Discorso dell'ombra e dello stemma* in cui – come non sorprende, in un autore molto propenso alle notazioni metalinguistiche e metaletterarie, e sempre pronto ad attivare i meccanismi dell'ironia, anche diretti verso la stessa propria scrittura – a commento di una delle tante enumerazioni si prendono apertamente le distanze dal ricorso, segnalato come troppo facile, a questa figura:

La parola stemma è colore, ciancia, cerimonia, nozze, sangue, solitudine, cavallo, fuga, agguato, scherma, spada, demolizione, decapitazione, desiderio – ecco, assolutamente desiderio, e anche delusione e dispersione. Non basta, tuttavia, fare questi sciocchi giochi catalogatori; o, no, non basta, vi piacerebbe, eh, buzzurri?⁴²

incentrata sul mito di fondazione della letteratura, al di fuori della quale la realtà ha statuto incerto, e in definitiva appare irrilevante.

⁴⁰ Ivi, p. 39.

⁴¹ G. Manganelli, *Dall'inferno* [1985], Milano, Adelphi, 1998, p. 38. Da notare che le *anfesibene* sono una presenza comune nei testi manganelliani, in cui, più in generale, allignano volentieri gli animali fantastici, anche inventati *ex novo*: in una pagina virtuosistica di *Encomio del tiranno* sfilano uno dopo l'altro l'*agatosauro*, l'*optodonte*, il *rinoptero*, l'*onicodonte*, l'*udenopto* e l'*anacardio* (rimando per definizioni ed etimologie a Matt, *Giorgio Manganelli 'Verbapoiete'...* cit., s.vv.).

⁴² Manganelli, *Discorso dell'ombra...* cit., p. 70.

Abstract

Enumeration is one of the most important rhetorical figures in Giorgio Manganelli's prose: in its pages there are hundreds of attestations. Through the analysis of some particularly interesting passages, we try to identify the main functions that the figure assumes in the author's argumentative structures.

Luigi Matt
matt@uniss.it

Carlotta Mazzoncini

Il manoscritto 897 della Biblioteca Casanatense: un caso di Colonna “spirituale”?

L'intricatissima vicenda editoriale del vasto *corpus* lirico di Vittoria Colonna abbraccia l'arco dell'intero secolo XVI, dai primi decenni del Cinquecento fino alla fine.¹ Lo studio integrale di questa produzione permette di apprezzare e indagare sinotticamente uno dei suoi tratti più significativi: la ricorrenza di determinate immagini che definiscono una topica precisa, individuabile nella concretizzazione dei concetti di luce, irraggiamento e visione, facilmente isolabili grazie alla ricorrenza di lemmi quali “raggio” “lume” “ombra”, “luce”, “sole”, tutti afferenti all'idea della contemplazione divina.

¹ Le *Rime* di Vittoria Colonna sono ancora consultabili nell'edizione a cura di Alan Bullock (*Rime*, Bari, Laterza 1982 = Bullock), cui sono seguiti alcuni aggiornamenti (tra i quali A. Bullock, *Vittoria Colonna: Note e aggiunte alla edizione critica del 1982*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXII, 1985, pp. 407-419; Id., *Nuove aggiunte all'edizione critica del 1982*, «Rassegna europea di letteratura italiana», a. VII, 1996, pp. 59-77). L'urgenza di una nuova edizione critica per le rime è tuttora oggetto di discussione, mi limito pertanto a segnalare alcuni contributi: M. Cajelli, *Una declinazione di petrarchismo spirituale nel Cinquecento: le Rime spirituali di Vittoria Colonna*, «Petrarchesca», a. VI, 2018, pp. 67-97; G. Bardazzi, *Florilegio colonnese. Trenta sonetti commentati di Vittoria Colonna*, «Per leggere», a. XVI, 2016, fasc. 30, pp. 7-70; T.R. Toscano, *Per la datazione del manoscritto dei sonetti di Vittoria Colonna per Michelangelo Buonarroti*, «Critica letteraria», a. XLV, 2017, fasc. 2, pp. 211-238; R. Targoff, *Renaissance woman: the life of Vittoria Colonna*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2018; V. Copello, *La raccolta di Rime per Michelangelo*, edizione e commento, Firenze, SEF, 2020; V. Colonna, *Poems of Widowhood A Bilingual Edition of the 1538 "Rime"*, ed. by R. Targoff, T. Tower, Chicago, The University of Chicago Press, 2021.

Si tratta di temi all'apparenza generici o comunque di lunga durata nella tradizione poetica occidentale, ma che nel caso di Colonna si rivestono di un significato nuovo, strettamente legato alla diffusione del Neoplatonismo e della *Prisca theologia* platonico-cristiana, inscritta in un petrarchismo apparentemente liminare, o di confine.² Per approfondire il più possibile la trasmutazione di questa topica filosofica all'interno del contesto lirico della marchesa di Pescara è stato indispensabile analizzare a fondo le fonti: come si intuisce, solo la precisazione di un chiaro contesto filosofico permette di stabilire che una determinata immagine assuma un determinato significato, considerando anche che l'opera di Colonna risulta tuttora sprovvista di un commento puntuale e sistematico. La capacità immissione di concetti filosofici nelle rime spirituali della marchesa avvalorerebbe inoltre l'idea di una ortodossa cristianizzazione della *Prisca theologia*, in piena coerenza con l'urgente assestamento religioso della Roma degli anni Quaranta.³

Nel contributo si intende indagare due distinte modalità di ricezione da parte dei contemporanei di Colonna di un aspetto peculiare delle rime: il riuso in chiave filosofica della topica dello splendore discensivo che spinge l'anima al *reditus* – topica percepita nell'ambiente coevo come non difforme dal pensiero cristiano. Tali immagini discendono da un altro pensiero filosofico rilevante oltre a quello ficiniano sopracitato: quello di Dionigi Areopagita nel *De divinis Nominibus*. La consapevolezza per i lettori coevi dell'appartenenza di Colonna a un altro petrarchismo inquadrabile in un recinto devozionale, e della pre-

² Sulla questione del neoplatonismo nelle *Rime* di Colonna, si veda D. McAuliffe, *Neoplatonism in Vittoria Colonna's poetry: «from the secular to the Divine»*, in *Ficino and Renaissance neoplatonism*, ed. by K. Eisenbichler-O. Zorzi Pugliese, Ottawa, Dovehouse, 1986, pp. 101-112, C. Ranieri, *Imprestiti platonici nella formazione religiosa di Vittoria Colonna*, in V. De Caprio-C. Ranieri (a cura di) *Presenze eterodosse nel Viterbese tra Quattro e Cinquecento*, Atti del convegno Internazionale (Viterbo, 2-3 dicembre 1996), Roma, Archivio Guido IZZI, 2000, pp. 193-212. A. Brundin, *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation*, Hampshire, Ashgate, 2005, in spec. le pp. 1-13.

³ Al riguardo rimando a S. Gentile, *Considerazioni attorno al Ficino e alla "prisca theologia"*, in S. Caroti-V. Perrone Compagni (a cura di), *Nuovi maestri e antichi testi. Umanesimo e Rinascimento alle origini del pensiero moderno*, Atti del convegno internazionale di studi in onore di Cesare Vasoli (Mantova, 1-3 dicembre 2010), Firenze, Olschki, 2012, pp. 57-72.

senza di una matrice filosofica per alcune immagini dei suoi componimenti, può essere documentata da due testimonianze.⁴

1. Il commento di Corso alle rime di Colonna

La prima testimonianza è quella di Rinaldo Corso, nell'opera con la quale egli in giovane età «aveva scelto di presentarsi sulla scena letteraria»: ⁵ il commento alle rime di Colonna. Si tratta di una testimonianza diretta, in quanto l'autrice era ancora vivente al momento della stesura dell'opera del Corso (nell'estate del 1541). Il commento, interamente consacrato alle rime spirituali, usciva a Bologna, con dedica a Veronica Gambara, ⁶ e l'opera esegetica completa vedeva invece la luce, dopo essere stata sottoposta a una solida rielaborazione, a Venezia presso i Sessa nel 1558. I riferimenti di Corso fanno capo alla linea filosofica dionisiana in modo piuttosto esplicito: nel commento ai tre versi incipitari di un sonetto di Vittoria, «Signor che 'n quella inaccessibil luce/ quasi in alta caligine t'ascondi/ ma viva gratia e chiari rai diffondi» (Bullock, S₁: 88, vv. 1-2), il Corso nota: «Et non è dubbio secondo me, che questo luogo è tolto da Dionigi Areopagita nella 5. epistola a Doroteo e nel libro della Mistica Teologia», e più avanti: «et questo lume non è altro che conoscere che Dio non si può conoscere, come Dionigi mostra ne' sopradetti luoghi». ⁷ Nella glossa al v. 13 di

⁴ In aggiunta all'inventario del patrimonio librario custodito fino al 1541 nel castello ischitano di Costanza d'Avalos, dove Vittoria soggiornò per quasi un trentennio. L'elenco è trasmesso dal ms. XIV G 16 della Biblioteca Nazionale di Napoli, e presenta un discreto numero di testi filosofici: alla valutazione della ricognizione testuale qui operata, valgono anche le presenze riscontrate di letteratura cristiana apologetica e patristica, in cui spiccano Agostino con *Epistole*, *De civitate Dei*, *De Trinitate* e *De musica*; Beda, Bernardo di Chiaravalle, Girolamo, Gregorio Magno, Tommaso con l'*Ad regem Cypri* e il *Super quarto sententiarum*, la *Summa contra gentiles*; l'opera di Platone in traduzione. Per l'analisi dell'inventario rimando a R. De Vivo, *La biblioteca di Costanza d'Avalos*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale – Sezione Romanza», vol. II, 1996, pp. 287-302.

⁵ M. Bianco, *Rinaldo Corso e il "Canzoniere" di Vittoria Colonna*, «Italice», I, 1998, pp. 37-45, a p. 38.

⁶ *Dichiarazione fatta sopra la seconda parte delle Rime della diuina Vittoria Collonna [sic] marchesana di Pescara. Da Rinaldo Corso alla molto illust. mad. Veronica Gambara da Correggio ...*, Bologna, Faelli, 1543.

⁷ *Tutte le Rime della Illustriss. et eccellentiss. Signora Vittoria Colonna Marchesana di*

Parmi che 'l sol non porga il lume usato (Bullock, A₁: 32), «O' che confuso l'ordin di natura», si legge: «la qual confusione è simile a quella di Dionigi Areopagita, quando si conta che veggendo i gran segni che nella morte di Cristo Signor nostro occorsero ei disse “O rovina il mondo, o il dio della natura patisce?”». ⁸ Nella chiosa al v. 9 di *Gli Angeli eletti al gran bene infinito* (Bullock, S₁: 24), «Asconde il sol la sua fulgente chioma», Corso scrive: «Et è da sapere che l'oscuration del Sole nella morte di Cristo fu straordinaria et contra ogni legge d'Astrologia, sì come scrive san Dionigi, il qual la vide, nelle sue Epist. a Policano [*sic*], et ad Apoll.» ⁹ Per la prima terzina di *Con la croce a gran passi ir vorrei dietro* (Bullock, S₁: 5) ¹⁰, Corso dichiara: «Né altro s'intende per questa mensa et per questo cibo che l'eterna beatitudine, la qual Dio concede finalmente a' suoi eletti nel cielo. così dichiara il santo martire Dionigi a Tito scrivendo nella nona epist.» ¹¹ Queste occorrenze testimoniano la circolazione dell'opera dell'Areopagita, e sosterrebbero al contempo l'intento ortodosso del pensiero neoplatonico cristiano, stando alla natura cristocentrica del commento alle rime spirituali della marchesa. Significativa è anche l'unicità di cui gode l'opera di Corso, quale prima prova di esegesi di un autore vivente, nonché specchio dei gusti letterari e delle tendenze stilistiche coevi. ¹²

Pescara, con l'esposizione del Signor Rinaldo Corso, Venezia, Sessa, 1558 (= Corso), pp. 414-415. Per tutti i testi antichi si è proceduto con un minimo ammodernamento intervenendo su punteggiatura, sulla resa di *u/v*, delle maiuscole, sullo scioglimento dei *tituli* e note tironiane e altre abbreviazioni, sulla separazione o univernazione delle parole, sul sistema delle maiuscole, eliminando le *h* etimologiche. La quinta epistola dionisiana è indirizzata al ministro Doroteo e indaga lo statuto della tenebra divina. In realtà la provenienza più prossima dello stilema sarebbe 1 *Tim* 6: 15-16 «Dominus dominantium, qui solus habet immortalitatem, qui *lucem habitans inaccessibilem*, quem vidit nullus hominum nec videre potest», o Bernardino Ochino.

⁸ Corso, p. 110. Si riferisce all'espressione «Aut Deus natura patitur, aut Mundi machina dissolvetur», pronunciata nell'epistola VII di Dionigi e obliquamente al congedo di Bullock, A₁: 32, vv. 13-14: «o è confuso l'ordin di natura / o 'l duolo ai sensi miei nasconde il vero».

⁹ *Ibid.*, p. 442.

¹⁰ Vv. 9-11: «L'agnel di Dio, nostro fidato amico / Con man si larga il suo cibo dispensa, / Ne sarei forse un di satia per sempre».

¹¹ Corso, p. 398.

¹² Per indagini su Corso rimando anche a C. Bianca, *Le due radazioni del commento di Ri-*

2. Il manoscritto Roma, Biblioteca Casanatense 897

La seconda testimonianza delle modalità di ricezione e rielaborazione di alcuni aspetti filosofici della poesia di Colonna è rinvenibile in un codice anomalo nella tradizione colonnese, il manoscritto 897 della Biblioteca Casanatense di Roma (= Cas1 stando all'edizione di Bullock). Il codice, di indubbio interesse storico-culturale, reca i segni di una fitta attività censoria reiterata a più riprese da un copista proveniente con ogni probabilità dall'ambiente senese. È inoltre latore di *lectiones singulares*, e permette di isolare e illuminare alcune questioni complesse e soggette a correzioni moralizzanti nella produzione di Colonna. Il dato interessante è che il copista potrebbe essere legato alla figura di Girolamo Malipiero, chierico veneziano morto attorno al 1547, il quale si rese noto per il *Petrarca spirituale* (Venezia 1536, con altre sei edizioni nel Cinquecento). L'opera è una riscrittura mirata a rettificare teologicamente tutte le rime d'amore petrarchesche. Nell'introduzione Malipiero informa di una singolare visione che gli occorre al sepolcro di Arquà: Petrarca orante per una ritrattazione e una purga dei propri componimenti sull'amore sensuale, l'autorizzava a castigare la canzone alla Vergine.¹³ Il sintagma prescelto come strumento ricorrente nella censura dei *fragmenta* è lo stesso «vero sole» frequentemente rilevabile nell'opera poetica di Colonna.¹⁴ Il meccanismo censorio di Malipiero si attua in specie se viene descritta partita-

naldo Corso alle Rime di Vittoria Colonna, «Studi di filologia italiana», LVI, 1998, pp. 271-295; C. Cinquini, *Rinaldo Corso editore e commentatore delle Rime di Vittoria Colonna*, «Aevum», LXXIII, 1999, pp. 669-696; S.C. Faggioli, *Di un'edizione del 1542 della 'Dichiarazione di Rinaldo Corso alle rime spirituali di Vittoria Colonna'*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXCI, 2014, pp. 200-210; Ead., *The First Commentaries on Women Poets: Alessandro Piccolomini and Rinaldo Corso Critique Laudomia Forteguerra and Vittoria Colonna*, in *Genealogias. Re-Writing the Canon: Women Writing in XVI-XVII Century Italy*, a cura di S. Santosuosso, Siviglia, ArCiBel Editores, 2018, pp. 33-52.

¹³ *Petrarca spirituale, novamente ristampato et dall'auttore*, Venezia, F. Marcolini, 1536, cc. 4v, 5v, 9v. Sull'argomento insiste G. Forni, *Vittoria Colonna, la "Canzone alla Vergine" e la poesia spirituale*, in M.L. Doglio - C. Delcorno (a cura di), *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 65-71, alle pp. 65-66.

¹⁴ Su questo tema in particolare si possono vedere A. Quondam, *Riscrittura, citazione, parodia. Il "Petrarca spirituale" di G. M.*, in Id., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modena, Panini, 1991, pp. 203-262.

mente la frammentazione corporea laurana, o la donna stessa: in *Rvf* ix, vv. 9-10 a *costei* che era tra le donne un sole, si intercambia un «vero di giustizia e chiaro sole»; in *Rvf* clxii, v. 2 l'erba che «premer sole» il bel piede di Laura diviene il manto «sopra cui declinò già il vero sole». In *Rvf* ccxxv, v. 2, dopo aver sostituito il lemma “donne” con “stelle” a comparire sarà ancora «il vero sole». In *Rvf* xxxvii, v. 81, riconfermando questo procedimento, Malipiero sostituisce «le trecce d'or» di Laura con il «vero, vivo eterno lume e sole», quasi a espungere il più vulgato dei riferimenti, per cambiarlo con il più alto stilema religioso a sua disposizione.¹⁵

Date queste premesse sulle riscritture spiritualizzate, il manoscritto “anomalo” nella tradizione di Vittoria Colonna, il codice 897 (*olim* D.VI.38), potrebbe rivestire una nuova importanza. Il manoscritto,¹⁶ appartenuto con ogni probabilità – stando anche all'indicazione/nota di possesso su un foglio di guardia – a Guglielmo Guarda Sole,¹⁷ reca componimenti di Annibal Caro, Veronica Gambara – in altra sede erroneamente attribuiti a Vittoria Colonna –¹⁸, Claudio Tolomei, Pietro

¹⁵ Si veda anche G. Pozzi, *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana, Le forme del testo, Teoria e poesia*, dir. da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984; A.P. Macinante, “*Erano i capei d'oro a Laura sparsi*”. *Metamorfosi delle chiome femminili tra Petrarca e Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2011; M.D.L.N Muñiz Muñiz, *La 'descriptio puellae' nel Rinascimento. Percorsi del topos fra Italia e Spagna con un'appendice sul "locus amoenus"*, Firenze, Cesati, 2018.

¹⁶ La descrizione in Bullock, pp. 242-243.

¹⁷ Sul nome del possessore si alternano le ipotesi di Tobia Toscano in V. Colonna, *Sonetti: in morte di Francesco Ferrante d'Avalos marchese di Pescara. Edizione del ms. XIII G 43 della Biblioteca nazionale di Napoli*, a cura di T.R. Toscano, Milano, Mondadori, 1998 (= Toscano), p. 44 e Bullock (p. 242), a cui rimando anche per ulteriori ragguagli in merito. Visconti, a introduzione dell'edizione critica colonnese del 1840, definiva il manoscritto in questi termini: «Codice cartaceo del secolo XVI. Ha il titolo *Miscellanea*, in 4°, volume 26 [...] è tutto di scritto di diverse mani, e non numerato per fogli 95, fino a carte 96, dove di scrittura diversa da quella delle rime, è segnato dell'*illustrissima signora marchesa di Pescara*: e d'altra ancora, si aggiunse: *d'Avalos*; e di più: *le poesie di questa sono stampate*» (*Rime di Vittoria Colonna. Corrette Sui Testi a penna e pubblicate con la Vita della Medesima dal Cavaliere Pietro Ercole Visconti* [...], Roma, Salviucci, 1840, pp. xxvi-xxvii). L'ultima affermazione è considerata erronea da Visconti, che rivendica i componimenti colonnesi come inediti, «e inedite ve ne ha pure di altri autori, di che non accade il tener qui di proposito». Oggi, con le indagini di Bullock e Toscano, sappiamo che quei componimenti – eccetto A₂: 42 e 48 e S₂: 4 – avevano riscontro in quasi tutte le stampe coeve – e sicuramente nell'edizione delle *Rime* colonnesi del 1546.

¹⁸ Per ragguagli in merito si veda A. Bullock, *Veronica o Vittoria? Problemi di attribuzione per alcuni sonetti del Cinquecento*, «Studi e problemi di critica testuale», VI, 1973, pp. 115-131.

Bembo, Petrarca. Alle cc. 96r-152v si trovano i sonetti *de la ill.^{ma} et ecc.^{ma} S.^{ra} la marchesa de Pescara*. Il codice contiene anche componimenti di accademici intronati: Accademico Aggiato, Deserto Intro[nat]o (*in morte dj Mad. Frasia Venturj: 1546*), lo Stordito Intro[nat]o – Alessandro Piccolomini, lo Scciato Intronato (*a M.^a Hon(ora)^{ta} Tancr(e)^{di}*), Aggirato [Intronato], e a c. 95r un' *Oratio edita per Victoriam Columnam Marchionem Piscarie*, prima dei sonetti di Vittoria. Tra le dedicatarie del manoscritto compare Camilla Gonzaga – il cui sonetto di dedica mostra la data 1558 a c. 10r. Toscano rileva inoltre che tra le dedicatarie compariva Onorata Tancredi, la quale «si trasferì a Napoli nel 1549, grazie ai buoni uffici di Luca Contile, entrando al servizio di Isabella di Capua, principessa di Molfetta e consorte di Ferrante Gonzaga». ¹⁹ Abd-El-Kader Salza documenta che Onorata Tancredi doveva esser giunta a Napoli prima del 6 maggio di quello stesso anno: a questa data risale una lettera a lei spedita (da quella città) da Luca Contile – poligrafo senese legato alla marchesa di Pescara – in risposta a una richiesta affinché le fosse procurato un servizio come dama «presso qualche principessa di sua conoscenza. Infatti per l'interessamento del Contile, la Tancredi fu destinata alla principessa Ippolita Gonzaga». ²⁰ È il caso allora di recuperare alcuni passi biografici dimenticati, in cui viene menzionata: «una eccellente governatrice chiamata Onorata Tancredi, al cui valore esaltato da alquanti celebri uomini di quella età attribuir certamente conviene l'avanzamento migliore d'Ippolita ne' signorili costumi, e nelle scienze. Era la Tancredi gentildonna virtuosissima». ²¹ Il codice rispecchie-

¹⁹ Toscano, p. 45.

²⁰ A. Salza, *Luca Contile. Uomo di lettere e di negozi del secolo XVI*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 58-59.

²¹ «Era la Tancredi gentildonna virtuosissima, e piena di spirito, come la qualificano gli elogi in varie circostanze meritati; onde venuta ai servigi della Gonzaga, ebbe a indirizzarla vie meglio nella buona via, infiammandola a perseverar nello studio delle buone scienze, ed a far conto degli uomini dotti, giacché per quelle si sarebbe tra le sue pari distinta, e mercè l'applauso di questi avrebbe quella fama ottenuto, di cui gli animi nobili furono mai sempre desiderosi» (I. Affò, *Memorie di tre celebri principesse della famiglia Gonzaga offerte a sua eccellenza il signor conte Stefano Sanvitale parmigiano* [...], Parma, Carmignani, 1787, p. 101).

rebbe dunque un insieme di preferenze letterarie che la Tancredi doveva condividere con l'ambiente senese e quello napoletano.

Se l'ipotesi di Toscano è corretta – e se ne sono addotte qui altre tessere epistolografiche – ci si troverebbe davanti a un interessante snodo: il codice potrebbe riprodurre una raccolta «costruita in processo d'anni da Onorata», suddivisa in due blocchi – quello senese e quello colonnese – e, per il tramite di Vittoria Colonna jr., «una precoce redazione delle rime in memoria di Ferrante». Quale che sia la destinazione della raccolta, le tante varianti *singulares* assumono, alla luce di queste considerazioni sul possibile stadio redazionale della confezione, una valenza più rilevante. Ci si trova di fronte a una corrispondenza di tempi tra l'arco cronologico di allestimento del manoscritto (1546 a c. 19v per la morte di Eufrasia Venturi e quella più tarda del 1558 a c. 10r) e gli spostamenti di Onorata Tancredi da Siena a Napoli. Ercole Visconti inoltre scelse il codice della Casanatense come *optimus* per l'edizione delle *Rime* del 1840, affermando che le riscritture a cui il codice appariva sottoposto rappresentavano quasi certamente l'ultima se non la più prossima volontà della marchesa. Toscano torna efficacemente sull'argomento dimostrando il vistoso errore di Visconti, il quale sottopone al pubblico un testo «diluito e depotenziato di ogni interiore drammaticità»²², ancora contaminato da certe «spigolature non prettamente moralizzanti». Chiunque fosse il copista, se ne conoscono concretamente gli interventi massivi sulle questioni spinose della poesia amorosa colonnese – per quanto, continuando a seguire il ragionamento di Toscano, «difficilmente si troverebbero esaltazioni dell'*amor carnale* anche nei radi momenti di abbandono sentimentale della marchesa di Pescara»²³.

La sostanziosa attività censoria del manoscritto, foriero del più alto numero di varianti nella tradizione colonnese, permette dunque – giocando su quello che potrebbe dirsi un 'effetto Malipiero' – di individuare alcuni punti stilistici considerati "riscrivibili" della poesia di Colonna: se, come suppone Toscano, il codice non è attendibile e non

²² Toscano, p. 45.

²³ *Ibidem*

può essere trattato alla stregua degli altri manoscritti, può essere utilizzato in altra sede, come documento efficace per illustrare le tipologie di attività di riscrittura della seconda metà del Cinquecento. Gli aggiustamenti lessicali rilevati nel manoscritto della Casanatense non sono solamente banalizzazioni religiose – caratteristica comune a molti punti dell'attività malipieriana, motivo che gli valse l'accusa di sciatteria –²⁴, ma in molti casi si presentano come revisioni filosofiche del testo originario, e di una filosofia mediata da un dogmatismo non trascurabile, che in molti casi rivoluziona il dettato originale e porta a esiti indubbiamente differenti.²⁵ Il testo non risponde certo all'esigenza modellizzante che muoveva l'operazione malipieriana, che pare consistere più nella purga onnicomprensiva degli aspetti carnali in favore di una declinazione della perfezione oltremondana, ma sembra il risultato di un'epurazione di quei tratti spinosi di dati spirituali che si sarebbero successivamente rivelati essenziali in questioni come la mancata accusa di eterodossia per la marchesa di Pescara – anche se in ogni caso pare improbabile gli interventi sul testo di Colonna possano attribuirsi a una figura legata all'ambiente ecclesiastico.²⁶

L'esame delle varianti del codice permette inoltre di rilevare alcuni fenomeni interessanti rispetto alla messa a testo definitiva nell'edizione laterziana di Bullock, mostrando contestualmente un'aderenza singolare da parte di Colonna al panorama gnoseologico ed etico del

²⁴ «Se Petrarca Spirituale può “far le fica” a Petrarca e ai petrarchisti, la sua lettura può risolversi in una fragorosa, liberatoria risata. Questo libro, assolutamente da non leggere, a stare almeno ai paradigmi enunciati più volte da Aretino, del tutto remoto dalla sua posizione intellettuale e letteraria, dalla sua stessa cultura e umanità, diventa un libro da non perdere, anzi da leggere avidamente, per gioco» (Quondam, *Riscrittura, citazione, parodia*, cit., p. 225).

²⁵ Differenti soprattutto per l'intento di riconfigurazione dell'opera originaria nei suoi elementi costitutivi, intento che Andrea Torre accosta a una «pratica chirurgica» della presentazione del messaggio devozionale sotteso alla riscrittura. Cfr. A. Torre, *Scritture ferite. Innesti, doppiaggi e correzioni nella letteratura rinascimentale*, Venezia, Marsilio, 2019, in part. le pp. 161-194 (pagine a cui rimando anche per un'approfondita rassegna bibliografica delle riscritture spirituali nel Cinquecento).

²⁶ Toscano, p. 61. Sul processo di Colonna si vedano gli approfonditi studi di M. Firpo, *Vittoria Colonna, Giovanni Morone e gli «spirituali»*, in Id., *Inquisizione romana e contro-riforma. Studi sul cardinal Giovanni Morone e il suo processo d'eresia*, Bologna, Il Mulino, 1992. Per ragguagli bibliografici in merito, cfr. anche G. Bardazzi, *Le rime spirituali di Vittoria Colonna e Bernardino Ochino*, «Italique», IV, 2001, pp. 61-101.

tempo. Si riportano di seguito alcuni esempi di riscritture di passi di sonetti di Colonna, legati in particolar modo alla topica della luce e dell'irradiazione.

2.1 'Quanto di bel natura al mondo diede'

A c. 97r nel sonetto *Quanto di bel natura al mondo diede* (in Bullock, A1:8) il manoscritto reca una variante interessante al v. 8, che rispetto al testo di Bullock accentua molto la valenza paradigmatica di definizione della cristianizzazione – di tipo pitagorico-neoplatonico – della luce divina, accostata al processo conoscitivo della mente:

Cas1, c. 97r, v. 8	Bullock, A1:8, v. 8
[i.e. la luce immortale] Cui ogn'altra qua giù s'inchina et cede	[i.e. la luce immortale] Che 'n cielo a paragon, ogn'altra excede

Probabilmente avere paragoni in cielo era considerata un'affermazione controversa. Rinaldo Corso nella *Dichiaratione* si occupa ampiamente della questione con una lunga chiosa al verso colonnese, e conclude con una chiara presa di posizione sull'impossibilità di determinare chi possa detenere la palma della beatitudine al cospetto di Cristo: «Or gode in ciel la più gradita palma? Io vi rispondo filosoficamente con le parole di Seneca, che la vita beata non ha modo nell'essere alcuno più beato o meno, ma tutti sono egualmente beati, e ciascun beato è beatissimo ancora». ²⁷ E continua sulla stessa linea, citando l'autorità neoplatonica di Dionigi l'Areopagita, descrivendo lo statuto circoncetrico dei cori angelici rappresentati da pari virtù: «Dionigi similmente Areopagita nel libro della celeste Hierarchia, distingue i nove cori de gli Agnoli in tre Hierarchie; e in ciascuna Hierarchia dice esser tre cori di virtù e di dignità eguali tra loro». Corso

²⁷ E prosegue: «Notate le sue parole nella 85. Epist. a Lucillo: "Beata. n. vita bonum in se perfectum habet, et inexuperabile. Quod si est perfecta, beata est. Si deorum vita, nihil habet maius, aut melius. Beata autem vita divina est. Nihil habet in quod amplius possit attolli. Præterea si beata vita nullus est indigens, omnis beata vita perfecta est, eademque est et beata et beatissima". Overo presupponete che egli sia uno ordine de' beati al quale molti corrono et quello nondimeno è il primo ordine» (Corso, p. 95).

chiude infine il commento con un assunto apparentemente simile a una professione di fede e consapevolezza: «e di questi gradi e perfection de' beati la santissima religion nostra ha le vere distinzioni approvate da' Sagri scrittori, e dalla santa Chiesa. Alla quale ci habbiamo da rimettere e ricorrer sempre»²⁸. Affermare che ci fossero discrepanze tra le anime dei Beati doveva dunque essere percepito come l'apparente attacco al dogma ecclesiastico dell'uguaglianza dopo la vita.

2.2 'Per cagion d'un profondo alto pensiero' e 'Nudriva il cor d'una speranza viva'

A c. 96v Cas1 riporta le terzine di A₁: 3 a conclusione del componimento, a una prima lettura parrebbe per un errore del copista che avrebbe attinto da un manoscritto che doveva riportare i due sonetti come consequenziali (il che, ai fini della provenienza del testo, restringerebbe il campo a determinati manoscritti della tradizione di Colonna).²⁹ Di conseguenza, a c. 98r, il codice della Casanatense reca in chiusura di quello che nella seriazione Bullock è il sonetto A₁:3 le terzine di A₁:2. Tra gli editori colonnesi solo Visconti mantiene intatti i cambi di terzine in entrambi i componimenti, avendo, s'è detto, scelto il codice come *optimus*. Di seguito si riportano per intero i componimenti in questione, perché sia possibile un raffronto sinottico:

Cas1, c. 96v	Bullock, A ₁ :2
Per cagion d'un profondo alto pensiero scorgo il mio vago obietto ognor presente: e vivo e bello si riede a la mente, che gli occhi il vider già quasi men vero. Per seguir poi quel divin raggio altero 5 ch'è la sua scorta, il mio spirito ardente aprendo l'ali al Ciel vola sovente, d'ogni cura mortal scarco e leggiero. <i>Ove del suo gioir parte contempio</i>	Per cagion d'un profondo alto pensiero scorgo il mio vago obietto ognor presente; sculto il porto nel cor, vivo in la mente tal che l'occhio il vedea quasi men vero. Lo spirito acceso poi veloce altero 5 con la scorta gentil del raggio ardente sciolto dal mondo al Ciel vola sovente, d'ogni cura mortal scarco e leggiero. <i>Quel colpo che troncò lo stame degno</i>

²⁸ *Ibid.*, p. 65.

²⁹ Nella nota di Bullock F1, Bo, A, Cas, Cor, VI, Ve2 (Bullock, pp. 223-230).

<p><i>che mi par d'ascoltar l'alte parole giunger contento a l'armonia celeste. Or se colui che qui non ebbe esempio nel mio pensier di lungi avanza il sole che fia vederlo fuor d'umana veste?</i></p>	10	<p><i>ch'attorcea insieme l'una e l'altra vita in lui l'oprar e in me gli effetti estinse; fu al desir primo e fia l'ultimo segno la bella luce al sommo Ciel gradita che sovra i sensi mia ragion sospinse.</i></p>	10
Cas1, c. 98r		Bullock, A ₁ : 3	
<p>Io nudria il cor d'una speranza viva colta infelice e sì nobil terreno che 'l frutto promettea dolce e ameno: morte la svelse allor ch'ella fioriva. S'ascose ai bei desir l'amata riva, cangiossi in notte oscura il dì sereno, e 'l nettàr dolce in amaro veleno; così fui lassa, d'ogni mio ben priva.</p>	5	<p>Nudriva il cor d'una speranza viva fondata e colta in sì nobil terreno che 'l frutto promettea giocondo e ameno; morte la svelse alor ch'ella fioriva. Giunser insieme i bei pensier a riva, mutossi in notte oscura il dì sereno e 'l nettàr dolce in aspero veleno; sol la memoria nel dolor s'aviva.</p>	5
<p><i>Quel colpo che troncò lo stame degno, ch'attorcea insieme l'una e l'altra vita in lui l'oprar, e 'n me gli affetti estinse. Fu al desio il primo, e fia l'ultimo segno la bella luce ch'or è in ciel gradita, e qui se stessa e tutte l'altre vinse.</i></p>	10	<p><i>Ove del suo gioir parte contempio; che mi par d'ascoltar l'alte parole giunger contento a l'armonia celeste, or se colui che giù non ebbe esempio nel mio pensier di lungi avanza il sole, Che fia vederlo fuor d'umana veste?</i></p>	10

Bullock nella nota al testo non dà notizia di questo scambio di terzine finali, ma questa operazione di inversione apparentemente erronea rilevata in Cas1 potrebbe avere un senso logico: i tempi verbali dei due componimenti, così come appaiono nel ms. 897, non inficiano la *consecutio*, mentre nel testo di Bullock il sonetto *Per cagion d'un profondo alto pensiero* (A₁:2) si apre con forme verbali declinate all'imperfetto e al passato remoto – *nudriva, promettea, svelse, fioriva, giunser, mutossi* – per chiudersi con un altro tempo – *contempio, ascoltar, giunger, avanza, vederlo*. La stessa discordanza, di conseguenza, si nota in *Nudriva il cor d'una speranza viva* (A₁: 3), dove al tempo delle quartine – *scorgo, vivo, vola* – si oppone quello delle terzine – *troncò, attorcea, estinse, fu, sospinse*. A complicare il quadro, le varianti ulteriori del ms. 897 che livellano anche quei punti in cui la variazione temporale di A₁:3 sembrerebbe meglio collimare:

Cas1, c. 98r, v. 8	Bullock, A1: 3, v. 8
<i>Così fui lassa, d'ogni mio ben priva</i>	Sol la memoria nel dolor s'aviva

Il verso alternativo nell'edizione Bullock restituisce logicità all'azione delle terzine – tutte incentrate sulla rievocazione del defunto da parte di Colonna – in cui il tema della memoria (espresso da quei «contempio», al v. 9; «mi par d'ascoltar», al v. 10; «nel mio pensier», al v. 13) giustificherebbe il cambio tra passato remoto e presente. In Cas1 invece, il criterio consequenziale dei tempi verbali si mantiene con il lemma «fui», senza necessità di creare un raccordo logico per il cambio temporale.

Le altre varianti testimoniano un ulteriore slittamento semantico in favore di una cristianizzazione di certi elementi neoplatonici:

Cas1, c. 96v, vv. 5-8	Bullock, A1:2, vv. 5-8
<i>Per seguir poi quel divin raggio altero, ch'è la sua scorta, il mio spirito ardente Aprendo l'ali al ciel vola sovente, d'ogni cura mortal scarco e leggiere</i>	Lo spirito acceso poi veloce altero con la scorta gentil del raggio ardente sciolto dal mondo al Ciel vola sovente, d'ogni cura mortal scarco e leggiere.

L'attributo «divin» dato al raggio in Cas1 non è casuale: è infatti usato allo stesso modo nella concezione radiale ficiniana platonico-cristiana per descrivere il ritorno a Dio in *Plat. Theol.*, xvi, iii – il *divinus radius* discende sino allo spirito, per poi risalire verso le realtà sublimi di provenienza, riacquistando lo statuto di unicità e purezza.³⁰

³⁰ «Facit in hoc iterum aliud mirabilis, quoniam *divinus ille radius* idearum plenissimus, postquam ad animam usque descendit, transit per vitalem animae vim perque naturam in mundi materiam, in qua fingit extremas quasdam atque umbratiles similitudines idearum, quemadmodum lumen fingit imagines colorum in speculo, immo quemadmodum per lumen umbrae corporum designantur in terra. Tales autem similitudines sive umbrae discedunt ab ipsa divinitate quamplurimum, nam ex puris impurae fiunt, dum a contrariis inquinantur, ex unitis dissipatae, ex communibus singulae, ex stabilibus prorsus instabiles. Si res quaeque suam originem repetunt, unde percussus terram solis radius in solem inde reflectitur, quid mirum has quoque umbratiles similitudines idearum occulto quodam instinctu pristinam puritatem requirere, atque radium ipsum earum fictorem, postquam descendit vicis-

Sempre in Cas1, la stessa considerazione è applicabile alla scelta dell'aggettivo «ardente» per lo spirito (e non per il raggio): con l'aggiunta del possessivo «mio» – in modo che sia ben distinto dalla rappresentazione galenica dello spirito naturale – si slitta da quello filosofico su un terreno dogmatico (il possessivo accostato alla nozione di spirito è riscontrabile in diversi passi biblici *Gen.*, 6, 3; *Num.*, 14, 24; 1 *Sam.*, 1, 15; *Iob*, 7, 11).³¹ È platonica e agostiniana (*De civ. Dei*, 8, 1-12) invece la figurazione dello spirito alato al v. 7. Così si legge nella *Platonica Theologia* di Ficino:

At si lucem suam humanae mentes nequaquam respiciunt, “clausae tenebris et carcere caeco”, unde saepenumero cogimur propriae divinitati diffidere, solvamus obsecro, caelestes animi caelestis patriae cupidi, solvamus quamprimum vincula compedum terrenarum, ut alis sublatis platonice ac Deo duce, in sedem aetheream liberius pervolemus, ubi statim nostri generis excellentiam feliciter contemplabimur.³²

sim ad ascendendum ardentem anniti? Frustrane tantus conatus erit? Minime. Quis succurret? [...] Hominis anima, quae propter terrenum corpus singulorum corporum singulis quodammodo pulsata tumultibus assumit quidem ipsa per sensum has a mundi materia infectas similitudines idearum, colligit autem eas per phantasiam, purgat extollitque per rationem, ligat deinde cum univalibus mentis ideis. Ita radius ille caelestis, qui ad ima defluerat, refluit ad sublimia, dum similitudines idearum, quae fuerant in materia dissipatae, colliguntur in phantasia, et impurae purgantur in ratione, et singulares tandem in mente evadunt universales, sic hominis anima iam labefactatum restituit mundum, quoniam eius munere spiritalis olim mundus, qui iam corporalis est factus, purgatur assidue atque evadit quotidie spiritalis. Radii ab amplo solis orbe demissi in angustum foramen altissimi parietis conum faciunt per pyramidem, et in ipso foramine obliquantur usque adeo ut transversim traducantur ab ipso, et in suppositum pavimento cum decidunt, orbem fulgidum configurent tanto ampliorem, quanto remotius a foramine fuerit pavimento. [...] Idcirco et in caelo secundum Aegyptios et caelestis est animus, qui terrenos oculos aequè supereminet atque caelum. Influxus quoque idearum a supernis mentibus demissi in corpora ex amplissimis angustissimi fiunt, <et> dum ex universalibus omnino particulares evadunt. A corporibus tandem reflexi in hominis animum pristinam recipiunt amplitudinem. Unde evidenter ostendunt humanam mentem ita ferme a corporibus esse remotam sicut et mentes superiores. Ideoque cum aequè a mortalibus seiuncta sit ac divinae mentes, aequè immortalem existere; praesertim cum formas ab aeternitate ad tempus partesque temporis usque prolapsas aeternitati restituat» (*Plat., Theol.*, XVI, III, pp. 1629-1630).

³¹ *Iob.*, 10, 12; 20, 3; *Ps.*, 31, 5; 77, 3; 77, 6; 142, 3; 142, 6; 143, 10; *Prov.*, 1, 23; *Is.*, 30, 1; 38, 16; 42, 1; 44, 3; 59, 21; *Ez.*, 3, 14; 36, 27; 37, 14; 39, 29; in particolare *Dan.*, 2, 3 e 4, 5; 7, 5 sul sogno che turba il suo spirito prima che salga al cielo; *Act.*, 2, 17; 7, 59.

³² M. Ficino, *Teologia platonica*, a cura di E. Vitale, Milano, Bompiani, 2016, p. 10.

Leggendo il passo si riscontra la medesima scelta aggettivale del verso 8 del sonetto: «d'ogni cura mortal scarco e legghiero».

2.3 'S'a la mia bella fiamma ardente speme'

Le varianti di A₁: 23 riguardano in special modo l'ultima terzina, per cui in Cas1 si osserva un fenomeno emendativo piuttosto rilevante:

<p>Cas1, c. 97v, vv. 12-14</p> <p>Vive in se stesso il mio divino ardore <i>Ne 'l nudrir manca che da l'alma prende</i> <i>Il cibo ch'è ben degno al suo valore</i></p>	<p>Bullock, A₁: 23, vv. 12-14</p> <p>Vive in se stesso il mio divino ardore, e se nudrir si vuol dentro si estende ne l'alma, cibo degno al suo signore.</p>
---	---

La sostituzione di *valore* (presente in tre codici della tradizione di Colonna, Cas1, Ra, Rime 1538) a *signore* (F1, Pa)³³ permetterebbe nuovamente di evitare un'affermazione dogmaticamente scomoda, cioè che la metafora nutrizionale – il cibo dell'anima tratto dai formulari della funzione eucaristica e liturgica nella nutrizione del *corpus Christi* mutuata da *Gv*, 6, 54, *Is.*, 25, 6 – sia costruita sull'immagine di Dio come ricevente e non fautore di essa. Il «valore» del cibo destinato all'anima proprio dell'omiletica è testimoniato dal frequente paragone che nelle Scritture si evidenzia tra cibo e giustizia/diritto, quindi ordinamento societario – un passo interessante è quello in cui Geremia ricorre alla topica del banchetto per evidenziare i cardini costitutivi di un ordinamento societario «Numquid regnabis, quoniam gloriaris in cedris? Pater tuus numquid non comedit et bibit? Sed fecit iudicium et iustitiam, tunc bene erat ei» (*Ier.*, 22, 15).

2.4. 'Di così nobil fiamma amor mi cinse'

Sono varianti che interessano solo gli ultimi tre versi della prima quartina, non desumibili da un sostrato neoplatonico: nel testo di Cas1 il copi-

³³ Cfr. Bullock, pp. 223-230 per l'individuazione dei manoscritti citati. Nella restante tradizione – Bo, A, Cas, Cor, V1, Ve2 – si legge *vigore*, distinguo che porta nuovamente a optare per un dubbio sulla scelta di Bullock di mettere a testo *signore*, lezione trādita solo da F1 e Pa.

sta sembra voler conferire una parvenza di castità con le scelte aggettivali date ad alcuni termini afferenti alla sfera amorosa, come quel «vive l'ardore» corretto in «casto e santo ardore», (rispettivamente ai vv. 2 di Cas1 e 3 di Bullock), e quella sostituzione di «tutt'altri estinse» al v. 4 dell'edizione Bullock, il cui soggetto è il «vigore / del primo foco mio», a «altera extinse», al v. 4 di Cas1, logicamente connesso alla «nobil fiamma» del v. 1. Si precisa che Cas1 è testimone unico di queste varianti:

<p>Cas1, c. 98v, vv. 1-4</p> <p>Di cosi nobil fiamma Amor mi cinse <i>Che poco apprezza il trapasso de l'ore</i> <i>E col suo dolce casto e santo ardore</i> <i>Ogn'altra nel mio petto altera extinse</i></p>	<p>Bullock, A1: 7, vv. 1-4</p> <p>Di cosi nobil fiamma Amor mi cinse ch'essendo morta in me vive l'ardore; né temo novo caldo, ché 'l vigore del primo foco mio tutt'altri estinse.</p>
---	--

2.5 'Come non deposi io la mortal salma'

Il sonetto nel manoscritto della Casanatense risulta essere uno tra i più rimaneggiati, e le varianti immettono nella delicata questione dell'impianto rimico del componimento in questione nell'edizione Bullock. Il punto nodale di quanto accennato sta nella triplice ripetizione di «alma», che nell'edizione laterziana opprime la resa prosodica e depista il lettore dal senso complessivo, giusta la doppia, equivoca funzione aggettivale e sostantivata del lemma:

<p>Cas1, c. 112v</p> <p>Come non deposi io la mortal salma al miglior tempo? <i>E come in questa vita,</i> <i>anzi morte restò sola e smarrita</i> l'alma al partir de l'altra mia vera alma? <i>Potea prender in ciel ben ricca palma</i> <i>col gran merto di lei, ch'è a Dio gradita,</i> <i>coprendo gli error suoi ne l'infinita</i> <i>sua bella luce gloriosa e alma.</i> <i>Qua giù felice fui, lassù beata</i> <i>sarei, dal mondo e dagli affanni sciolta</i> <i>Da i raggi del mio sol tutta coverta</i> <i>Che temev'io con la mia scorta armata</i> <i>Il dubbio passo, o l'ombra spessa e folta?</i> Ma tanto bene a pena il pensier merta</p>	<p>Bullock, A1: 44</p> <p>Come non deposi io la mortal salma al miglior tempo? Da chi fu impedita, per non volar in quella eterna vita, l'alma, al partir de l'altra mia vera alma? Con la sua bella scorta altera ed alma, nascosti gli error miei ne la infinita sua gloria, e seco a l'alta strada unita, avrei col merto suo ben ricca palma. In questa lieta, e in la maggior beata divina vision, dal mondo sciolta, coi raggi del mio Sol tutta coverta, al dubbio passo er'io da lui guidata in terra, e 'n Ciel nel suo lume raccolta, ma tanto ben a pena il pensier merta</p>
---	---

oltre al consistente rimaneggiamento testuale – sono rimasti intatti solo i primi due versi e la linea di congedo – a una prima scorsa si può rilevare un dato considerevole: le tracce testuali afferenti a una dimensione privata e affettiva sono state espunte. Per Cas1 possono farsi queste osservazioni:

- All'eliminazione della topica della morte comune a cui seguirebbe l'assunzione in cielo, si oppone l'attenuante soluzione sostitutiva dell'amante derelitto a seguito della dipartita della figura amata, più in linea complessivamente con i precetti biblici dell'*Elige vitam*.³⁴
- La palma degli onori terreni in Cas1 è collocata «in ciel» al v. 5; inoltre l'anteposizione del verso permette di evitare la triplice ripetizione del lemma *alma*, posposto in rima equivoca al v. 8. In quest'ultima linea, si assiste alla sostituzione del lemma «scorta», che nelle rime colonnesi designa la potenza radiale ascendiva di Dio, con un più generico «luce».
- In Cas1 l'espunzione di «error miei» e la riscrittura in «error suoi», al v. 7,³⁵ concorrono ad affievolire il processo di divinizzazione della figura del marito defunto, intento dimostrato anche dall'assenza di quel «lui» riferito a Ferrante, volto al femminile ad indicare una meno identificata «vera alma», «a Dio gradita».

In conclusione, da questa parziale indagine ci si può limitare a intervenire solo sul versante tematico e mettere in evidenza alcuni punti: i componimenti di Colonna più soggetti a riscrittura sono quelli che richiamano la sfera affettiva della marchesa e il rapporto con l'esistenza terrena. Va posto senz'altro l'accento sulle molte varianti testuali, che attestano la necessità di ampliare la già vastissima tradizione di Colonna con altri confronti. La ridefinizione delle immagini neoplatoniche in rapporto al nucleo tematico incentrato sulla luce, inoltre, sottolinea ulteriormente l'urgenza di una ricerca di possibili altre fonti

³⁴ – «Elige ergo vitam, ut et tu vivas et semen tuum, et diligas Dominum Deum tuum atque oboedias voci eius et illi adhaereas (ipse est enim vita tua et longitudo dierum tuorum) ut habites in terra, pro qua iuravit Dominus patribus tuis, Abraham, Isaac et Iacob, ut daret eam illis», *Deut.*, 30 19-20.

³⁵ Questa tendenza è riproposta altrove: a c. 115r, per esempio, si assiste al volgere di tutti i pronomi personali della prima persona singolare alla terza, e a esiti quali dammi>dalle; vo'>vuol; mio>suò, che spostano l'obiettivo lirico in un'ottica meno privata.

per la poesia di Colonna. In questo caso si è data la precedenza a componimenti che presentassero vicinanza con la metafisica fotica, con l'intento di rilevare almeno in parte un articolato sistema metaforico di matrice filosofica che merita più approfondite ricerche, ma che era percepito distintamente dai contemporanei della marchesa.

Abstract

The paper aims to investigate Vittoria Colonna's contemporaries receptive and re-elaborative characteristics of a peculiar aspect of her poems: the neoplatonic reuse of the topical of descending splendor – topical perceived in the contemporary *milieu* as not dissimilar from Christian thought. The first testimony is represented by Rinaldo Corso commentary on Colonna's spiritual poems, relevant as the first proof of exegesis of a living author, as well as a social witnessing of literary tastes and contemporary stylistic trends. The second testimony of the methods of reception and reworking of some philosophical aspects of Colonna's poetry can be found in manuscript 897 of the Casanatense Library in Rome (= Cas1 according to Bullock's edition). The manuscript, of undoubted historical and cultural interest, bears the signs of a dense censorship activity repeated several times by a copyist who probably came from the Sienese environment. Only some interesting textual variants of the manuscript will be considered, linked to certain philosophical semantic areas.

Carlotta Mazzoncini
carlotta.mazzoncini@uniroma3.it

Alessandro Turano

Discorsività comica nei commenti antichi agli *Acarnesi* di Aristofane

Premessa

Gli studi sulla comicità e sulle strategie discorsive del comico, in Aristofane e nel teatro attico, rappresentano una sezione importante dell'ampio dibattito critico sulla commedia antica.

Nell'alveo della nutrita letteratura scoliastica ai testi aristofanei, attenzione episodica hanno invece ricevuto le annotazioni esegetiche che più diffusamente intercettano e illustrano le strategie autoriali atte a suscitare il riso.¹

In questo breve saggio presento gli esiti di un primo sondaggio operato sugli *scholia vetera* agli *Acarnesi* di Aristofane e relativo ai giudizi critici sugli effetti di comicità conseguiti dal poeta.²

¹ Uno studio della terminologia tecnica usata negli scoli aristofanei anche a proposito del 'comico' si legge in W.G. Rutherford, *A chapter in the History of Annotation, being Scholia Aristofanica III*, London, Macmillan, 1905. Un'analisi dettagliata degli *scholia vetera* agli *Uccelli* di Aristofane è il contributo di R. Grisolia, *Forme del comico negli "Uccelli" di Aristofane secondo gli scolasti antichi*, in «RAAN», 67, 1997-1998, pp. 173-218.

² Il saggio è il primo tassello di una più ampia ricerca, tuttora *in fieri*, dedicata all'analisi delle forme del comico nella letteratura scoliastica aristofanea. Il programma di ricerca in questione si propone di verificare il grado di originalità/ricorsività dei giudizi antichi sulla *lexis komikè* d'Aristofane, anche al fine di valutarne il potenziale di comparabilità con le altre fonti di critica letteraria antica relative al genere letterario della commedia. Lo studio è frutto di suggestioni coltivate nel corso dei tanti seminari sulla commedia antica promossi da Luigi Enrico Rossi negli anni accademici 2003-2007 all'Università 'Sapienza' di Roma.

Si osserverà che gli scolî in parola analizzano più da vicino quei profili della espressività comica, referenziale (o situazionale) e parimenti verbale,³ che la distanza culturale e linguistica tra il contesto di produzione e quello di ricezione rendeva e rende tuttora, nel pubblico dei lettori, ostici alla comprensione.

Nell'analisi del materiale indagato, vario ed eterogeneo,⁴ si è proceduto col porre attenzione ai tecnicismi lessicali di immediata connessione con gli ambiti del comico e si è tentato altresì, laddove possibile, di contestualizzare la prospettiva esegetica degli annotatori nella più ampia cornice delle categorie del comico formalizzate dalla trattatistica antica.

Introduzione

Per quanto ci è dato sapere non sembra che Aristotele si sia occupato della commedia e del comico, salvo dare di essi, qua e là, qualche breve e cursoria indicazione: egli ci dice ad esempio che la commedia è, al pari dell'epica e della poesia tragica, una "imitazione" (*Po.* 1447a 14 ss.), che essa imita «soggetti inferiori (μίμησις φαυλοτέρων μὲν), non, però, rispetto a ogni [specie di] vizio (οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν), ma [soltanto] del brutto [di cui] è parte il ridicolo (ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον)» (*Po.* 1449a 32-34), che «il comico scaturisce da un errore o da una bruttezza che non causano né dolore né danno (τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστι ἀμάρτημά τι καὶ αἴσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν)», come prova la maschera comica che è brutta e stra-

A lui ancora così tanto presente nel mio percorso umano e professionale va ogni più cara gratitudine.

³ Sulla distinzione tra "comico di situazione" e "comico di parola" rinvio al secondo capitolo de *Le rire. Essai sur la signification du comique* di Henri Bergson [per cui si vd. H. Bergson, *Il riso*, Milano, Feltrinelli, 2020, pp. 47-80]. Sulla distinzione tra umorismo verbale e referenziale con specifico riferimento ad Aristofane si veda J. Robson, *Lost in Translation? The Problem of (Aristophanic) Humour*, in L. Hardwick – C. Stray (a cura di), *A Companion to Classical Receptions*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2008, pp. 168-182.

⁴ Per una visione d'insieme dei tratti tipici della scoliografia antica rinvio a G. Arrighetti, *Hypomnemata e scholia: alcuni problemi*, «MPhL» 2, 1977, pp. 49-67; N.G. Wilson, *Scolia e commentatori*, in «SCO» 33, 1983, pp. 83-112 e, più recentemente, E. Dickey, *Ancient Greek Scholarship*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007.

volta, ma senza sofferenza (οἶον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχροῦν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης) [*Po.* 1449a 35-37].

Pur tuttavia, alcune osservazioni che indirettamente si prestano a caratterizzare particolari profili dell'espressività comica si rinvencono nel terzo libro della *Retorica*, là dove il filosofo, passando in rassegna i tipi più frequenti di metafora, da quelle più brillanti a quelle più popolari, si concentra a considerare i mezzi che imprimono al discorso una svolta nel senso del γελοῖον, anche servendosi di espressioni amene e colloquiali di cui, fra l'altro, fornisce interessanti esempi, alcuni dei quali tratti da passi comici (*Rh.* 1413a 10 ss.). In questo ambito alcune delle espressioni piacevoli sono quelle che si realizzano con l'uso inaspettato di un termine, come sono per l'appunto "le parole coniate nelle battute di spirito", altre mediante il ricorso di una parola usata con valori differenti, il cui effetto è l'inganno (*Rh.* 1412a 28 ss.).⁵

Diversamente, di commedia si parla nel *Tractatus Coislinianus*,⁶ una fonte di probabile ascendenza peripatetica⁷ di pochissime pagine,

⁵ Per un'analisi complessiva dei luoghi aristotelici in cui si discute di comico, γελοῖον e retorica rinvio al lavoro di G. Manetti, «Non dire ciò che dice». *Aristotele, il comico e la filosofia del linguaggio contemporaneo*, in F. Mosetti Cesaretto (a cura di), «Il riso. Atti delle Giornate internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo», Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 15-30.

⁶ Per le citazioni del *Tractatus Coislinianus* nel presente saggio si segue il testo nell'edizione di W.J.W. Koster, *Scholia in Aristophanem. Pars I: Prolegomena de Comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes. (Fasc. IA: Prolegomena de Comoedia)*, Groningen, Bouma's Boekhuis, 1975.

⁷ Sull'origine del trattato, trasmesso dal solo manoscritto *Parisinus Coislinianus 120*, conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi e dai paleografi datato al X secolo, molto si è discusso. In particolare, la possibilità di riconoscere nella tarda compilazione del trattatello *excerpta* direttamente derivati dal presunto secondo libro della *Poetica* di Aristotele è ipotesi ripresa nell'opera di Janko [R. Janko, *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*, London, Duckworth, 1984], che oltre a fornire del *Tractatus* un'edizione critica accompagnata da un dettagliato commento, riporta altresì una ricca documentazione relativa al manoscritto e alla storia della sua interpretazione. L'ipotizzato rapporto del trattato con la *Poetica* d'Aristotele è comunque lontano dall'essere unanimemente accolto (tra gli altri si veda ad esempio H.-G. Nesselrath, *Die Attische Mittlere Komodie. Ihre Stellung in Der Antiken Literaturkritik Und Literaturgeschichte*, Berlin-New York, De Gruyter, 1990). La critica attualmente sembra concorde nel riconoscere piuttosto la discendenza del trattato da una fonte seriore rispetto ad Aristotele e tuttavia ispirata alla riflessione dello Stagirita sul comico (così in Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1998¹¹, pp. 235-236).

classico esempio di “epitome” di uno scritto più corposo,⁸ dove sono enunciati i tratti distintivi del genere comico e altresì presentate, nella particolare forma di schema, le formule della comicità. E difatti il *Tractatus*, dopo una rapida suddivisione della poesia in generi e sottogeneri e un’altrettanta cursoria apostrofe alla tragedia, si ferma a definire la commedia⁹ e a distinguerne gli espedienti, linguistici e performativi, atti a suscitare il riso.

In esso sono individuate due fonti del γέλως: un riso ἀπὸ τῆς λέξεως, provocato dalle parole, e un riso ἀπὸ τῶν πραγμάτων, prodotto dalle azioni: di quest’ultimo tipo vengono altresì enunciate le modalità concrete di realizzazione.¹⁰ In relazione al riso che nasce dal linguaggio, il testo elenca una serie di soluzioni retoriche già dagli anti-

⁸ Osserva Barnes che la parola «trattato» è, in questo caso, inappropriato: «il ne s’agit pas d’un discours continu et systématique; il s’agit plutôt d’une séquence de notes ou de rubriques, dont la plus longue ne comprend que deux phrases et les plus courtes se limitent à deux mots» [J. Barnes, *Une définition aristotélicienne de la comédie?*, «Revue de théologie et de philosophie» 132, 2000, p. 23].

⁹ L’autore del trattato afferma che la trama comica si costruisce intorno a eventi ridicoli agiti da personaggi buffoneschi o spaccioni, che si esprimono in lingua volgare e bassa. Sono queste le definizioni date a proposito della commedia che si leggono nei relativi paragrafi del manoscritto: κωμῳδία ἐστὶ μίμησις πράξεως γελοίου καὶ ἀμοίρου μεγέθους τελείου χωρὶς ἐκάστου τῶν μορίων ἐν τοῖς εἶδεσι δρῶντος καὶ δι’ ἀπαγγελίας δι’ ἡδονῆς καὶ γέλωτος παραινούσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν. ἔχει δὲ μητέρα τὸν γέλωτα [...] κωμικὴ ἐστὶ λέξις κοινὴ καὶ δημώδης [...] (Koster, *op. cit.*, p. 21).

¹⁰ La medesima distinzione tra un comico *in re* e un comico *in verbo* è contenuta anche nell’*Excursus de ridiculis* presente nel libro II del *De Oratore* di Cicerone, parr. 240-289. Qui la bipartizione, specificamente rivolta alla pratica oratoriale, è diversamente dettagliata. Quanto al ridicolo *in verbo*, Cicerone elenca: il doppio senso, soprattutto se unito all’inaspettato, la paronomasia, l’etimologia, la citazione di versi e proverbi, l’interpretazione alla lettera, l’allegoria, la metafora, l’antifrase e l’antitesi. Quanto al ridicolo *in re*, la lista è così ordinata: gli aneddoti, i confronti, la caricatura, l’iperbole, l’enfasi, l’ironia, i fraintendimenti, le battute stravaganti, la ritorsione dello scherzo, il sottinteso, la battuta dispettosa e flemmatica, la spiegazione e la congettura inventate, la contraddizione, il rimprovero e il consiglio, dire qualcosa di pertinente al carattere di ciascuno, l’inaspettato, il concedere all’avversario ciò che ci nega, lo scherzo in tono sentenzioso, esprimere un desiderio irrealizzabile, dare una risposta indesiderata senza batter ciglio. Sul rapporto tra il *Tractatus Coislinianus* e l’*Excursus de ridiculis* ciceroniano si veda L.W. Grant, *Cicero and the Tractatus Coislinianus*, in «The American Journal of Philology», 69 (1), 1948, pp. 80-86. Sull’umorismo oratorio ciceroniano si veda ancora il più recente contributo di F. Boldrer, *Oratoria e umorismo latino in Cicerone: idee per l’inventio tra ars e tradizione*, in «Ciceroniana on line» 3 (2), 2019, pp. 367-384.

chi ampiamente riconosciute come produttrici di comicità:¹¹ omonimia (ὁμωνυμία), sinonimia (συνωνυμία), ripetizione (ἀδολεσχία), paronimia per aggiunta e sottrazione di lettere (παρωνυμία παρά πρόσθεσιν καὶ ἀφαίρεσιν), vezzeggiativi (ὑποκόρισμα), deformazioni con la voce o simili (ἐξάλλαγή φωνῆ, τοῖς ὁμογενέσι), figure del linguaggio (σχῆμα λέξεως). Quanto invece alle azioni, il riso può originare: dall'assimilazione al peggio o al meglio, ossia quando il peggiore tenta di assomigliare al migliore e viceversa (ἐκ τῆς ὁμοιώσεως, χρήσει πρὸς τὸ χεῖρον πρὸς τὸ βέλτιον), dall'inganno (ἐκ τῆς ἀπάτης), dall'impossibile (ἐκ τοῦ ἀδυνάτου), dal possibile ma non conseguente (ἐκ τοῦ δυνατοῦ καὶ ἀνακολουθίου), da ciò che è contro le attese (ἐκ τοῦ παρά προσδοκίαν), dall'usare una danza volgare (ἐκ τοῦ χρῆσθαι φορτικῇ ὀρχήσει), quando qualcuno di coloro che possono, lasciando perdere le cose più importanti, sceglie quelle di poco conto (ὅταν τις τῶν ἐξουσίαν ἐχόντων παρὲς τὰ μέγιστα φασυλότητα λαμβάνη), quando il discorso è sganciato e non possiede alcuna consequenzialità (ὅταν ἀσυνάρτητος ὁ λόγος ᾗ καὶ μηδεμίαν ἀκολουθίαν ἔχων).¹²

Come già opportunamente notato, tra il *Tractatus* e alcuni scolii antichi alle commedie aristofanesche si stabilisce un legame stretto «de sorte que le texte du *Tractatus* peut être parfois corrigé et même entendu en s'appuyant sur ces scolies» [J. Barnes, *Une définition aristotélicienne de la comédie?*, «Revue de théologie et de philosophie» 132, 2000, p. 23]. Aggiungo, a compiutezza di prospettiva, che il materiale scolastico testé richiamato, e i meccanismi di esegesi in esso

¹¹ A proposito dei procedimenti espressivi connaturati all'*elocutio comica* il retore Ermogene di Tarso, attivo tra il II e il III sec. d.C., nel suo trattato *περὶ μεθόδου δεινότητος* a proposito del τὸ κομικῶς λέγειν ἅμα καὶ σκώπτειν in auge nel passato indica tre diversi μέθοδοι: l'uso della parodia (τὸ κατὰ παρωδίαν σχῆμα), l'inaspettato (τὸ παρά προσδοκίαν), e il creare immagini contrarie alla natura delle cose (τὸ ἐναντίας ποιεῖσθαι τὰς εἰκόνας τῆ φύσει τῶν πραγμάτων) [Hermog. 34 Rabe]. Di ciascun espediente, Ermogene fornisce poi dettagliati esempi: per la parodia, richiama il v. 45 delle *Vespe* d'Aristofane della celebre parodia poetica di Alcibiade; per l'evocazione di immagini sproporzionate, Ermogene cita la contrapposizione antitetica del piccolo al grande con gli enunciati ἐμαχέσαντο οἱ ὄρνυγες ὡς Αἴας καὶ Ἑκτώρ, e del grande al piccolo nei termini Ἑκτώρ καὶ Ἀχιλλεὺς ἐμαχέσαντο ὡς ἄλεκτρούνας.

¹² La paternità delle traduzioni è di Diego Lanza [Aristotele, *Poetica* ... cit., p. 233].

riprodotti, riescono a loro volta meglio e più proficuamente a interpretarsi se letti in rapporto di continuità con le rubriche del *Tractatus* che descrivono le soluzioni di contesto generatrici di *humour*. Capita infatti spesso di osservare che gli esegeti della commedia *Acarnesi*, nel loro metodo di lavoro, mostrino di tenere variamente traccia delle categorie del comico formalizzate nel *Tractatus*, talora in modo sommario, altrove in maniera più attenta e puntuale.

Per queste ragioni, nel sondaggio limitato al *corpus* degli scolî antichi agli *Acarnesi* si è scelto di assumere il *Tractatus* quale griglia di riferimento della loro analisi e indice per un'esposizione dell'argomento quanto più possibile organica e sistematica.

Particolari realizzazioni espressive commentate negli scolî¹³

Comicità καθ'ὁμωνυμίαν

Alcune annotazioni vertono sulla comicità originata dalla λέξις, la prima delle fonti del riso segnalate dal *Tractatus Coislinianus*. Sebbene il termine ὁμωνυμία non sempre compaia esplicitamente nel testo degli scolî esaminati, il tipo di comicità che scaturisce dall'omonimia è parimenti svelato dagli esegeti con il ricorso all'espressione παίζειν, che nel lessico tecnico dell'esegesi antica ad Aristofane copre una varia gamma di soluzioni comiche ricercate.¹⁴ Secondo la lezione aristotelica i giochi di parola basati sull'omonima sono πράγματα che hanno in comune solo il nome e con l'essenza corrispondente a referenti tra loro diversi.¹⁵

¹³ Per il testo degli scolî si farà riferimento all'edizione di N.G. Wilson, *Scholia in Aristophanem. Fasc. 1B continens Scholia in Aristophanis Acharnenses*, in W.J.W. Koster, *Scholia in Aristophanem. Pars I: Prolegomena de Comoedia. Scholia in Acharnense, Equites, Nubes*, Groningen, Bouma's Boekhuis, 1975. Nel presente lavoro, i tecnicismi ricorrenti negli scolî sono messi in evidenza, nel testo greco, col grassetto.

¹⁴ Sulle diverse occorrenze dell'enunciato formulare παίζειν nell'esegesi antica aristofanese rinvio a W.J. Rutherford, *A chapter...* cit., p. 438 e ss. Più in generale, il significato con cui esso è usato negli scolî per segnalare i brillanti artifici retorici usati dal poeta è quello di "fare giochi di parole, foggiare parole per gioco".

¹⁵ Si veda in particolare Aristot. *Rhet.* III, 11, 1412b 4 ss., dove si descrivono i giochi di

Lo scolio 617a si sofferma a spiegare la forma verbale di imperativo ἐξίστω che ricorre al corrispondente verso della commedia.¹⁶ È Diceopoli che parla, e lo fa attaccando gli strateghi dell'anno Lamaco e Megacle, figlio di Cèsira, così apostrofandoli: «proprio loro ai quali, appena ieri, a causa delle collette e dei debiti, come quando di sera si getta giù l'acqua sporca dei bagni, tutti gli amici gridavano: *Togliti di mezzo!* (ἐξίστω)».

L'annotatore mostra di cogliere l'allusività del verbo:

παίξει οὖν πρὸς τὸ “ἐξίστω” ὄνομα, ὁμώνυμον ὃν τῷ ἐκχώρησον. τοῦτο δὲ λέγει διασύρων Μεγακλέα καὶ Λάμαχον ὡς πρότερον μὲν πένητας ὄντας, εἶτα ἐξαίφνης πλουτήσαντας ἀπὸ τῶν τῆς πόλεως, ὅτι αὐτοῖς οἱ φίλοι [...] συνεβούλευον καταχρεοῖς οὖσιν ὑπὸ τε ἐράνων καὶ ὀφλημάτων ἐξιστασθαι τῆς οὐσίας, ὡς μὴ δυναμένοις ἀποδοῦναι.

Il gioco di parole καθ'ὁμωνυμίαν è nell'espressività colloquiale con cui si fa uso della forma verbale ἐξίστω. Per comprendere e apprezzare pienamente la battuta va considerata la possibilità di un doppio livello di ricezione, come d'altronde spesso occorre postulare per Aristofane e come lo stesso commediografo indica quale approccio corretto alla fruizione delle sue opere (cfr. *Eccl.* vv. 1154-1156).¹⁷ Nella cornice rurale di rimando al costume ateniese di gridare 'scànsati!' ai passanti, occasionata dall'acqua sporca dei bagni buttata giù dalle finestre, il verbo è sinonimo di ἐκχωρεῖν ('allontanarsi', 'uscire di posto'). Di contro, sul piano dell'invettiva funzionale alla ridicolizza-

parola isocratei (Isocr. *Sulla pace* 101 e *Filippo* 61) basati sui valori di ἀρχή nei significati diversi di “principio, inizio” e “dominio, signoria”. In *Cat.* 1, 1a, 1-6, l'esempio aristotelico è quello della parola ζῶον, che connota sia l'uomo in quanto animale sia il dipinto, τὸ γεγραμμένον. Oggi l'omonimia è considerata per lo più un caso di ambiguità lessicale, che riguarda ad esempio lessemi come *credenza* 'mobile' e *credenza* 'opinione', *calcare* come verbo e come aggettivo ecc. [si vd. G.L. Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 2004, s.v. omonimia].

¹⁶ Qui e in seguito per i versi aristofanei si attinge all'edizione critica Aristophanes, *Acharnians*, Edited with Introduction and Commentary by S.D. Olson, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002. Le traduzioni della commedia sono quelle di Rosanna Lauriola che si leggono in Aristofane, *Gli Acarnesi*, Introduzione di Guido Paduano. Traduzione, commento e scelte testuali di Rosanna Lauriola, Milano, BUR, 2008.

¹⁷ Si veda G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 142-143.

zione dei personaggi, lo stesso verbo acquista il significato tecnico di ἐξίστασθαι τῆς οὐσίας, ‘rinunciare al patrimonio’. Nell’imperativo ἐξίστω si nasconderebbe così un raffinato *double entendre*: la battuta in questione conterrebbe un’allusione ironica a Lamaco e Megacle che, stremati per i debiti insoluti, venivano d’abitudine consigliati a gran voce di desistere dall’idea di arricchirsi a tutti i costi!

Dello stesso tenore è il commento nello scolio 1211a, dove l’espediente retorico è segnalato con enfasi tecnica:

ἐπεὶ ὁ Λάμαχος εἶπε ζυμβολῆς βαρείας, ἐπήνεγκεν ὁ Δικαιοπόλις ζυμβολάς, **παίζων πρὸς τὴν ὁμωνυμίαν**, τὸ ἐπὶ τῶν δείπνων λεγόμενον. Λέγεται γὰρ συμβολή καὶ ἐπὶ δείπνου τοῦ ἐκ κοινοῦ ἐπιτελουμένου.

Nel finale della commedia, Aristofane si serve di sezioni di serrata ed esilarante sticomitia (*Ach.* 1095-1142; 1206-1225) per far risaltare lo scontro ideologico tra Diceopoli e Lamaco, il primo contadino antibellicista e difensore della pace, il secondo, al contrario, campione della fazione guerrafondaia. La sequenza dialogica è costruita su rimandi verbali precisi e puntuali, in un gioco di ribaltamenti e doppi sensi. Diceopoli, infatti, capovolge, verso per verso, tutti i preparativi della guerra cui si dedica Lamaco, proponendo invece ‘preparativi’ per andare a un banchetto: «LAMACO Povero me! qual caro prezzo! (ζυμβολῆς βαρείας) / DICEOPOLI Qualcuno forse ha chiesto di pagare alla festa (ζυμβολάς) dei Boccali?» (vv. 1210-1211).

Del concitato scambio di battute lo scolio segnala la tensione comica basata sul duplice significato che il termine ζυμβολή può assumere a seconda del numero grammaticale con cui è usato, per cui “battaglia, conflitto” al singolare, “quota” per contribuire alle spese del banchetto al plurale.

Lo stesso espediente retorico è segnalato in schol. 1133a, a commento delle parole con cui Diceopoli si prende gioco del suo antagonista: «LAMACO Servo, portami la corazza da guerra (θώρακα πολεμιστήριον) / DICEOPOLI Servo, tira fuori la mia corazza, cioè il boccale (θώρακα)» (vv. 1132-1133).

Anche stavolta la nota al luogo recupera la corrispondenza antifrastrica delle battute dei due personaggi giocata sui diversi e opposti si-

gnificati della parola θώραξ, ora “corazza”, ora “boccale”, strumento necessario per il banchetto:

πρὸς τὴν ὁμονομίαν ἔπαιξε. θωρήξασθαι γάρ ἐστι τὸ καθοπλισθῆναι, ἀλλὰ καὶ τὸ πίνειν καὶ μεθυσθῆναι, ἐπειδὴ θώραξ καὶ τὸ στήθος (schol 1133a).

Comicità παρὰ προσδοκίαν

Con l’espressione παρὰ προσδοκίαν¹⁸ s’intende l’insieme delle strategie umoristiche che si distinguono per il carattere di ricerca dell’effetto a sorpresa. Nel *Tractatus Coislinianus* l’effetto dell’ἀπροσδόκετον è rubricato nella categoria più generale delle situazioni concrete, paradossali e incongruenti (perciò inaspettate), atte a suscitare il riso. L’effetto ‘sorpresa’, nella schematica descrizione operata dal redattore del *Tractatus*, non sarebbe perciò estendibile al linguaggio che lo esprime.¹⁹ Nella trattatistica retorica lo straniamento dato dall’inatteso (παρὰ προσδοκίαν) è invece inteso come espediente stilistico che può rendere piacevole l’espressione, al pari di una metafora o di un enigma (Arist. *Rh.* III, 1412a 23), di cui si ha altresì cura di evidenziarne i tratti distintivi e gli effetti che sortisce sul pubblico.²⁰

¹⁸ Il termine παρὰ προσδοκίαν in riferimento ad Aristofane è inizialmente attestato in Demetr. *Eloc.* 152 ἔστι δε τις καὶ ἡ παρὰ προσδοκίαν χάρις, ὡς ἡ τοῦ Κύκλωπος, ὅτι “ὑστατον ἔδομαι Οὐτιν”. οὐ γὰρ προσεδόκα τοιοῦτο ξένιον οὔτε ὁ ἀναγινώσκων. καὶ ὁ Ἀριστοφάνης ἐπὶ τοῦ Σωκράτους. “κηρὸν διατήξας”, φησὶν, “εἶτα διαβήτην λαβὼν, ἐκ τῆς παλαιστρας θοιμάτιον ὑφέιλετο”, «c’è anche una grazia inaspettata, come quella del Ciclope, che “per ultimo mangerò Nessuno” [Hom. *Od.* 9, 369]. Infatti, non si aspettava questo dono né Odisseo né il lettore. E Aristofane fa dire di Socrate “ha sciolto la cera” [Ar. *Nuv.* 149] “poi l’ha puntato a compasso / e ha sottratto il mantellino dalla palestra [Ar. *Nuv.* 178 ss.].». L’espressione, negli scolii ad Aristofane, è spesso utilizzata come equivalente di παρ’ ὑπόνοιαν o di altre locuzioni come δέον γὰρ εἰπεῖν, παίζει, χάριν γέλωτος. Una recente rassegna bibliografica sulla teoria antica e moderna dell’ἀπροσδόκετον si legge in M. Napolitano, *L’aprosdoketon in Aristofane: alcune riflessioni*, in A. Camerotto (a cura di), *Diafonie: esercizi sul comico*, Padova, Sargon, 2007, p. 47 n. 10. Su ἀπροσδόκετον/ παρὰ προσδοκίαν in Aristofane si veda ora il più recente lavoro di D. Kanellakis, *Aristophanes and the Poetics of Surprise*, Berlin-Boston, De Gruyter 2020.

¹⁹ Così Starkie: «Be that as it may, in this division, ‘surprise’ is limited to ‘things’, and not extended to the language in which they are expressed» [W.J.M. Starkie, *The Acharnians of Aristophanes*, with introduction, english prose translation, critical notes and commentary by W.J.M. Starkie, London, Macmillan, 1909, p. lxvii].

²⁰ In Arist. *Rh.* III, 1412 a19-b3 non sono espressamente nominate gli ἀπροσδόκετα verbali, ma sono menzionate le battute per metafora e inganno. In particolare, l’osservazione si

Negli scolî agli *Acarnesi*, quando si rileva l'effetto straniante esso è messo sempre in rapporto al livello dell'espressione verbale, e perciò si riferisce all'uso inaspettato di una parola o di una data locuzione produttive di comicità.

Quando giunge nel mercato provato di Diceopoli, il Megarese così si rivolge alle due bimbe che lo seguono: «Su, figlie infelici di un padre disgraziato, venite a cercare pane, se mai vi riuscisse di trovarlo. Ascoltatemi, prestatemi ... lo stomaco: volete essere vendute o malamente morire di fame?» (vv. 731-734). E lo scolio al luogo prontamente osserva che l'espressione τὰν γαστέρα 'stomaco' è *aprosdòketon* per 'mente' (νοῦν), del tutto efficace e congruente con il contesto della scena centrato sul motivo della fame che affligge i personaggi: **παρὰ προσδοκίαν**. δέον γὰρ εἰπεῖν προσέχετε ἡμῖν τὸν νοῦν, ἔφη τὴν γαστέρα, ἐπειδὴ ἐπείνων [...] πικρὰ δὲ ἔννοια τῷ ποιητῇ (schol. 733a).

Lo stesso meccanismo linguistico è segnalato da schol. 255a a proposito delle parole che Diceopoli rivolge a sua figlia: «Quanto beato sarà colui che ti sposerà e ti farà fare tante gattine non meno di te brave [...]» (vv. 254-256). Avverte l'esegeta che l'accusativo γαλᾶς 'donnole' è usato in sostituzione dell'atteso παῖδας 'figlie', secondo il modulo compositivo dello σχῆμα παρὰ προσδοκίαν.²¹

Si può fare anche il caso di *Ach.* 80-82: ἔτει τετάρτῳ δ' εἰς τὰ βασίλει' ἤλθομεν / ἀλλ' εἰς ἀπόπατον ᾤχετο στρατιᾶν λαβῶν / κᾶχεζεν ὀκτῶ μῆνας ἐπὶ χρυσῶν ὀρῶν («Al quarto anno, giungemmo alla reggia ma il Gran Re se ne era andato, con tutto l'esercito, al cesso; e per otto mesi se ne stette a cacare sui ... Monti d'Oro»).

Lo scolio 81a-b svela l'*aprosdòketon* del sintagma εἰς ἀπόπατον, 'al cesso', usato al posto di espressioni attese come εἰς πόλεμον ovvero ἐπὶ πόλεμον, per far deragliare il discorso dal tono serio a quello

concentra sul carattere d'inganno dell'espressione attesa (Arist. *Rh.* III, 1412a 26-27) e di tradimento della predisposizione mentale da parte di chi ascolta (Arist. *Rh.* III, 1412a 30-32). Dall'analisi compiuta da Aristotele, elementi distintivi dell'ἀπροσδόκητον sono l'effetto a sorpresa (παράδοξον) e la sostituzione lessicale (ὁ δ' ᾔχετο πέδιλα ἐρεῖν). Un tentativo di catalogare gli ἀπροσδόκητα nei testi aristofaneschi si legge in A. Filippo, *L'aprosdòketon in Aristofane*, in «*Rudiae*», XIII-XV, 2001-2002, pp. 57-143.

²¹ Al riguardo cfr. anche il commento in S.D. Olson, Aristophanes, *Acharnians*, op. cit. ... p. 145, *loc. cit.*

scherzoso (schol. 81b segnala l'effetto di comicità con la formula ἔπαιξε).²²

Sempre a livello semantico, in un contesto umoristico dove a farla da padrone è l'immagine del vino,²³ un effetto dello stesso tipo è rilevato da schol. 187a, stavolta però senza il ricorso a tecnicismi di sorta. Nel prologo della commedia, la scena delle σπονδαί sviluppa una narrazione che identifica il vino con la pace. Alla domanda di Diceopoli al v. 186, «Ma la tregua, l'hai portata? (ἀλλὰ τὰς σπονδὰς φέρεις;)», si attiva l'inattesa risposta di Anfiteo ἔγωγέ, φημι, τρία γε ταυτί γεύματα («Ti dico di sì, ecco tre assaggi», v. 187). E lo scolio *ad loc.* non manca di segnalare che ἔπαιξε [*scil.* ὁ ποιητής] παρὰ τὰς σπονδὰς, ἐπεὶ δι' οἴνου γίνονται αἱ δι' ὄρκων συνθήκαι.²⁴

Comicità κατὰ παρωνυμίας

I neologismi per paronimia (o paronomasia) sono il risultato di alterazioni di uno o più segmenti di una catena fonica esistente. Nella poesia di Aristofane procedimenti del tipo instaurano associazioni per lo più arbitrarie tra significanti legati da un certo grado di approssimazione fonetica. Evidentemente, modificazioni paronomasiche nella commedia sono strumenti del potenziale ludico-espressivo della comicità.

Schol. 866b rileva correttamente il gioco paronimico sotteso al neologismo aristofaneo βομβούλιος, usato dal poeta per attaccare il musicista Cheride e da lui forgiato sulla base dell'onomatopeico βομβύλιος, 'insetto ronzante', attesa l'omofonia tra la parte finale della parola ed il vocabolo ἀυλός, 'flauto' [βομβ-(α)-ύλιος]: τὸ δὲ βομβύλιος ἐν

²² L'*aprosdòketon* del sintagma εἰς ἀπόπατον prepara il doppio senso vero e proprio, cioè quello di ὄρος = monte // vaso da notte che si legge al v. 82 della commedia *κάχεζεν ὀκτὸ μῆνας ἐπὶ χρυσῶν ὀρῶν*.

²³ Sulla presenza del vino in commedia rinvio allo studio di E.L. Bowie, *Wine in Old Comedy*, in O. Murray-M. Tecusan (a cura di), *In vino veritas*, London, British School, 1995, pp. 113-125.

²⁴ È questo un esempio di rigenerazione della metafora spenta, per cui si veda M.G. Bonanno, *Metafore redivive e nomi parlanti (sui modi del Witz in Aristofane)*, in «Filologia e forme letterarie», Studi offerti a Francesco Della Corte, vol. I, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1987, pp. 213-228. Un altro esempio di rigenerazione della metafora spenta si legge in *Ar. Av.* 27-29, a proposito dell'espressione ἐς κόρακας (così in A. Grilli, *Aristofane. Uccelli*, Milano, BUR, 2006, p. 22 e ss.).

προσθέσει τοῦ α ἔφη βομβάυλιος, παίζων παρὰ τὸν αὐλόν. Βομβύλιος δὲ εἶδος μελίσσης, καὶ εἴρηται παρὰ τὸ βομβεῖν.

Schol. 526a, a proposito del participio πεφουσιγγωμένοι che qualifica i Megaresi ‘esacerbati dal dolore’, osserva che esso è stato coniato dal poeta sulla base del sostantivo φύσιγξ, ‘l’involucro dell’aglio’, con l’intento di sbeffeggiare i megaresi noti per essere stimati produttori di aglio, e così divertire il pubblico: **ἔπαιξεν** οὖν καὶ τοῦτο εἰς Μεγαρέας ὅτι πολλὰ σκόροδα ἔχουσιν.

Comicità κατὰ σχήματα λέξεως

Gli scolî non trascurano inoltre di valutare l’importante ruolo svolto dalle immagini metaforiche nella lingua comica aristofanea, tratto che segna nettamente lo stile del poeta.²⁵ Lo svelamento delle metafore negli scolî in esame avviene, in generale, con il ricorso a una dizione formulare del tipo ἀπὸ μεταφοῶς, ἢ μεταφορὰ ἀπὸ, ἕκ μεταφοῶς, κατὰ μεταφοράν. Le note talora utilizzano ai medesimi fini il verbo μεταφέρειν ovvero l’avverbio μεταφορικῶς, con o senza la preposizione ἀπὸ.

All’individuazione di un’immagine metaforica segue generalmente l’indicazione del dominio di estrazione: trattasi il più delle volte di immagini agricole o marinesche, attesa la sopravvivenza nell’Atene di Aristofane di elementi culturali e linguistici propri della civiltà contadina e insieme marinara.²⁶

Nel solco di una prassi esegetica che assegnava alla spiegazione dei *trōpoi* un momento essenziale del lavoro del grammatico antico,²⁷ gli annotatori, attraverso l’analisi delle figure retoriche, mediavano la corretta comprensione di quei luoghi del testo che il viscerale legame

²⁵ Così J. Taillardat, *Les images d’Aristophane. Études de langue et de style*, Paris, Les Belles Lettres, 1965², p. 5.

²⁶ Cfr. Mastromarco, *Introduzione* ... cit., p. 87.

²⁷ Il par. 1 della *Techne grammatike* attribuita a Dionisio Trace contiene la definizione di γραμματική e l’elenco delle sei parti che la compongono: la seconda di esse è l’esegesi riguardo le espressioni poetiche presenti nel testo (ἐξήγησις κατὰ τοὺς ἐνυπάρχοντας ποιητικούς τρόπους) [cfr. G. Uhlig, *Grammatici Graeci*, I/1, *Dionysii Thracis Ars grammatica*, Leipzig, Teubner, 1883, 5, 3-6, 3].

del commediografo con la lingua d'uso rendeva estranei all'esperienza culturale dei più moderni lettori.²⁸

Nel *corpus* di scolii indagato, almeno in un caso l'uso della metafora è messo in relazione con gli effetti comici che sortisce. Ai vv. 994-999 i vecchi *Acarnesi* immaginano di avere un rapporto sessuale con *Διαλλαγή*, personificazione della pace. L'amplesso è metaforicamente descritto attraverso doppi sensi osceni e immagini legate alla terra e all'agricoltura²⁹, consoni alla loro maschera³⁰:

CORO «Ma se ti prendo, tre cose credo ancora di poter fare: per prima cosa, piantare un lungo filare di viti (ὄρχον ἐλάσαι μακρόν); poi, accanto, teneri germogli di fico; infine io, vecchio come sono, pianterei un tralcio di vite domestica, e degli ulivi, tutto intorno al podere, sicché possiamo ungerci con quelli, tu e io, alla nuova luna» (vv. 994-999).

²⁸ Un esempio istruttivo di annotazioni del tipo è offerto dal testo di schol. 166a, a commento dei vv. 165b-166 in cui Teoro così mette in guardia Diceopoli: «Ehi, tu disgraziato, non avvicinarti a costoro, *rimpinzati d'aglio* (ἐσκορδισμένοις) come sono!». Relativamente al participio ἐσκορδισμένοις con cui si descrive l'indole bellicosissima degli Odomanti, la nota *ad loc.* chiarisce che il verbo è usato nell'accezione metaforica di 'sono irritati': accezione di uso corrente che trae origine dal combattimento dei galli, un avvenimento assai popolare nell'Atene aristofanea (schol. 166a: ἀπὸ μεταφορᾶς τῶν ἄλεκτρούων. τοῦτοις γὰρ ὅτε μέλλουσι μάχεσθαι σκόροδα δίδοται ἐσθίειν, ἵνα θερμανθέντες ὀξύτεροι γένωνται). I traci Odomanti, che hanno prima rubato l'aglio al contadino (v. 163), sono così assimilati ai galli rimpinzati d'aglio prima di un combattimento, parimenti violenti e bellicosi. Altre volte, all'esercizio di riconoscimento delle figure retoriche e all'esplicitazione del loro significato si accompagnano valutazioni felici sull'efficacia espressiva dello stile poetico, talora sostenute da confronti con luoghi omerici (così ad esempio in schol. 1b, di commento alle parole che aprono la miserevole ῥῆσις del protagonista al v. 1 ὄσα δὴ δέδηγμαί τὴν ἔμμουτοῦ καρδίαν). Nel *corpus* degli *scholia vetera* agli *Acarnesi* è altresì facile isolare alcune note in cui la metafora è segnalata in rapporto al risultato straniante che con essa si stabilisce tra i due campi semantici del *verbum proprium* (ὄνομα κύριον) e di quello cui appartiene il traslato (così in schol. 30a, schol. 507a, schol. 234a: in questi casi, lo svelamento della figura è indicato dall'avverbio κυρίως).

²⁹ E del resto lo stesso lessico è ricco di tecnicismi d'ambito agricolo, sovente glossati negli scolii (in schol. 995b il termine μωσχίδια 'germogli' è così spiegato τὰ νέα βλαστήματα). Sulla valenza sessuale di espressioni quali γεωργεῖν e ὀρύσσειν si veda inoltre J. Taillardat, *Les images ... cit.*, p. 100 e ss.

³⁰ È stato acutamente osservato [L. Bertelli, *Gli Acarnesi di Aristofane: commedia della memoria?*, in «SemRom» 2 (1), 1999, p. 47 ss.] che nel corale di *Ach.* vv. 989-999 gli *Acarnesi*, caratterizzati come carbonai sin dall'inizio della commedia, subiscono una sorta di μεταβολή e diventano γεωργοί, 'contadini'.

Lo scolio 995a argutamente nota come il termine ὄρχον, indicante il ‘filare di viti o di alberi da frutto’, recuperi per traslato l’immagine sessuale della penetrazione (σχῆμα συνουσίας)³¹ e abbia per effetto una genuina comicità: ἀντι τοῦ εἰπεῖν σχῆμα συνουσίας τοῦτο ἔφη ὡς γεωργός [...] “ὄρχον” δὲ οἶον ὄρχατον, **κωμικῶς**, ὡς φιλογέωργος ἀλληγορεῖ.³² ὡς ἐπὶ συνουσίας ἐμφαντικῶς κατὰ γεωργίαν τὸ “μακρόν”.

ὅταν τις τῶν ἐξουσίαν ἐχόντων παρῆς τὰ μέγιστα φαυλότητα λαμβάνη

In un caso, il commentatore mostra di riferirsi alle rubriche del riso ἀπὸ τῶν πραγμάτων descritte nel breve testo del *Tractatus Coislinianus*.

La celebrazione delle Dionisie private, guidata da Diceopoli con a fianco la figlia e altri due servi, è bruscamente interrotta dall’arrivo degli Acarnesi, contro di lui inferociti a tal punto da volerlo lapidare per aver concluso una tregua con il nemico spartano: «CORO È lui, eccolo, è proprio lui. Dagli addosso, lancia, lancia, tira; colpisci, colpisci quell’infame. Non gli darai addosso? dagli dunque!» (vv. 280-283).

Alle minacce, Diceopoli così risponde: «Per Eracle, che succede? Mi fracasserete la pentola» (v. 284). Gli scolî *ad loc.* commentano:

[...] **γελοίου δὲ χάριν** τῆς μὲν κεφαλῆς οὐ φροντίζει, τῆς δὲ χύτρας προνοεῖται (schol. 284b). βαλλόμενος λίθοις ὁ Δικαιοπόλις ὑπὸ τοῦ χοροῦ ὡς ἀλεξίκακον τὸν Ἡρακλέα καλεῖ. **πάνυ δὲ κινεῖ γέλωτα**, τῆς μὲν κεφαλῆς αὐτοῦ ἀφροντιστῶν, τῆς δὲ χύτρας προνοούμενος, ἐν ἧ τὸ ἔτνος ἦν [...] (schol. 284c). **γέλωτα πάνυ κινεῖ** τῆς μὲν κεφαλῆς ἀφροντιστῶς ἔχων, τῆς δὲ χύτρας προνοούμενος, ἐν ἧ τὸ ἔτνος ἦν (schol. 284e).

³¹ A differenza dello scolio, per Henderson la parola ὄρχος, per prossimità fonetica, ricorderebbe invece i ‘testicoli’ (ὄρχεις) [cfr. J. Henderson, *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1991², p. 125].

³² A proposito del termine ἀλληγορία attestato negli ambiti della critica letteraria antica, Montanari osserva che esso è da intendersi nel suo senso proprio di «linguaggio velato, figurato, metaforico» [F. Montanari, *Υπόνοια e ἀλληγορία*, in «Studi offerti ad Anna Maria Quartiroli e Domenico Magrino», Pavia, 1987, p. 15].

I lettori antichi trovano piacevolmente comica la soluzione espressiva, paradossale e sproporzionata, con la quale il protagonista reagisce alle minacce della folla mostrandosi preoccupato della pentola (χύτρα) che ha tra le mani più che della sua testa (κεφαλή), bersaglio vero della furia rovinosa degli abitanti di Acarne.

L'acuta notazione è con ogni probabilità ispirata alla rubrica del *Tractatus Coislinianus* che, a proposito del riso derivante dalle azioni, declina nel dettaglio la scena-tipo di chi, trascurando le cose più importanti, sceglie di preoccuparsi di quelle di poco conto (ὅταν τις τῶν ἐξουσίαν ἔχοντων παρῆι τὰ μέγιστα φαυλότητα λαμβάνη).

ὅταν ἀσυνάρτητος ὁ λόγος ἦ καὶ μηδεμίαν ἀκουλουθίαν ἔχων

Un aspetto della discorsività della commedia aristofanea è dato dalla stilizzazione in chiave parodica di luoghi e motivi della coeva poesia tragica.³³ Detta peculiarità stilistica, tra l'altro fonte di attesa comicità, è talora registrata dagli annotatori, più o meno direttamente, in rapporto agli sviluppi della scena e alla progressione dei dialoghi.

Nell'assemblea convocata da Diceopoli nel recinto sacro della Pnice prende la parola Anfiteo (Ἀμφίθεος), nome traducibile come 'Ambideo, dio per parte di entrambi', evidente caricatura dei messaggeri epici e tragici (v. 47). La sua imprevista apparizione sulla scena si accompagna al racconto autobiografico della genealogia come risalente al bisavolo: «Infatti, Anfiteo era figlio di Demetra e Trittolemo; da lui nacque Celeo; Celeo, poi, prese in moglie Fenarete, mia nonna, da lei nacque Licino, e da costui sono nato io immortale [...]» (vv. 47-51).

L'artificioso *excursus* genealogico, sganciato dalle ragioni sottese alla discussione assembleare, è così spiegato in schol. 47: πέπακται

³³ Gli scoli agli *Acarnesi* si mostrano in generale attenti nel segnalare i luoghi del testo in cui Aristofane si prende gioco degli stessi tragediografi e di Euripide in particolare. Così ad esempio è in schol. 398a, in corrispondenza dei versi in cui il Servo così replica a Diceopoli: «Proprio così, vecchio. La mente è fuori a raccogliere versetti, e non sta dentro casa; mentre lui (*scil.* Euripide), sì, è in casa, in alto, a comporre una tragedia» (vv. 397-399). La nota *ad loc.* osserva σκώπτει πάλιν τὸν Εὐριπίδην διὰ τὸ ἐν τοῖς λόγοις εἶναι συλλογιστικὸν [...].

κωμικῶς ταῦτα [...] ταῦτα δὲ λέγει ἐν παιδιᾷ σκόπτων τὸν Εὐριπίδην, αἰεὶ ἠδέως ἀπαγγέλοντα τὰ γένη [...].

Nella cornice di un discorso concertato per concludere una tregua, l'annotatore osserva come siano irreparabilmente comici il vanto della immortalità del personaggio e la genealogia esposta nel dettaglio, rappresentando di fatto entrambe le cose una parodia euripidea. In linea con la rubrica ermeneutica del *Tractatus Coislinianus* ὅταν ἀσυνάρτητος ὁ λόγος ἢ καὶ μηδεμίαν ἀκουλουθίαν ἔχων, l'effetto esilarante sembrerebbe così spiegarsi anche in ragione della supposta assenza di consequenzialità delle parole di Anfiteo con il resto della scena.

Conclusioni

L'analisi fin qui condotta mostra nitidamente la sopravvivenza di un lavoro critico non trascurabile (benché frammentato in singole osservazioni) teso ad analizzare il versante più propriamente 'comico' dell'attività del commediografo. L'interesse degli annotatori si distribuisce su più livelli, e considera da vicino i giochi verbali, l'uso della retorica, l'andamento scenico e la cornice dialogica come sapientemente messi a punto dall'autore per generare comicità. Il confronto con le rubriche desunte dal *Tractatus Coislinianus* sembra inoltre provare che, almeno in parte, l'attività critica degli scolasti si collochi all'interno di una più ampia tradizione retorica che ha contribuito, nel tempo, a comporre una dottrina altamente organizzata degli stili.

Ad ogni modo, dal punto di vista del commentatore la commedia antica è certo una delle più ardue sfide cui ci possa misurare: quella posta del testo poetico in quanto tale, retoricamente orientato; quella legata alla dimensione teatrale e performativa, ove la parola è solo uno dei tanti canali di comunicazione attivati; quella infine propria dei testi di commedia, che esigono di continuare a far ridere anche col venir meno di quegli elementi (culturali e verbali) che ne avevano originariamente giustificato l'intrinseca comicità.

Abstract

The analysis of some ancient scholia in Aristophanes' *Acharnians* enables to highlight an articulate amount of relevant information related to the comic aspect of the work here examined. This brief writing is a detailed account of the exegetical annotations which widely illustrate some verbal and referential devices in the poet's comic expressivity. Thus defining and appreciating the comedy's humorous power, as it was perceived in the written form of a text which was meant for the stage. Moreover the material here investigated has attempted, whenever possible, to put into context the annotators' exegetical perspective, within the broader frame of the comic categories as they were formalized by classic literature.

Alessandro Turano
turanoalessandro@yahoo.it

Bibliografia

- Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1998¹¹.
- Aristofane, *Gli Acarnesi*, Introduzione di Guido Paduano. Traduzione, commento e scelte testuali di Rosanna Lauriola, Milano, BUR, 2008.
- Aristophanes, *Acharnians*, Edited with Introduction and Commentary by S.D. Olson, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002.
- G. Arrighetti, *Hypomnemata e scholia: alcuni problemi*, «MPhL» 2, 1977, pp. 49-67.
- J. Barnes, *Une définition aristotélicienne de la comédie?*, «Revue de théologie et de philosophie» 132, 2000, pp. 21-30.
- G.L. Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 2004.
- H. Bergson, *Il riso*, Milano, Feltrinelli, 2020.
- L. Bertelli, *Gli Acarnesi di Aristofane: commedia della memoria?*, in «SemRom» 2 (1), 1999, pp. 39-59.
- F. Boldrer, *Oratoria e umorismo latino in Cicerone: idee per l'inventio tra ars e tradizione*, in «Ciceroniana on line» 3 (2), 2019, pp. 367-384.
- M.G. Bonanno, *Metafore redivive e nomi parlanti (sui modi del Witz in Aristofane)*, in «Filologia e forme letterarie», Studi offerti a Francesco Della Corte, vol. I, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1987, pp. 213-228.
- E.L. Bowie, *Wine in Old Comedy*, in O. Murray-M. Tecusan (a cura di), *In vino veritas*, London, British School, 1995, pp. 113-125.
- E. Dickey, *Ancient Greek Scholarship*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007.
- A. Filippo, *L'aprosdoketon in Aristofane*, «Rudiae», XIII-XV, 2001-2002, pp. 57-143.
- L.W. Grant, *Cicero and the Tractatus Coislinianus*, «The American Journal of Philology», 69 (1), 1948, pp. 80-86.
- A. Grilli, *Aristofane. Uccelli*, Milano, BUR, 2006.

- R. Grisolia, *Forme del comico negli "Uccelli" di Aristofane secondo gli scolasti antichi*, in «RAAN», 67, 1997-1998, pp. 173-218.
- J. Henderson, *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1991².
- R. Janko, *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*, London, Duckworth, 1984.
- D. Kanellakis, *Aristophanes and the Poetics of Surprise*, Berlin-Boston, De Gruyter 2020.
- W.J.W. Koster, *Scholia in Aristophanem. Pars I: Prolegomena de Comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes. (Fasc. IA: Prolegomena de Comoedia)*, Groningen, Bouma's Boekhuis, 1975.
- G. Manetti, «Non dire ciò che dice». *Aristotele, il comico e la filosofia del linguaggio contemporaneo*, in F. Mosetti Cesaretto (a cura di), «Il riso. Atti delle Giornate internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo», Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 15-30.
- G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari, Laterza, 1994.
- F. Montanari, *Υπόνοια e ἀλληγορία*, «Studi offerti ad Anna Maria Quartiroli e Domenico Magrino», Pavia, 1987, pp. 11-19.
- M. Napolitano, *L'aprosdoketon in Aristofane: alcune riflessioni*, in A. Camerotto (a cura di), *Diafonie: esercizi sul comico*, Padova, Sargon, 2007, pp. 45-72.
- H.-G. Nesselrath, *Die Attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in Der Antiken Literaturkritik Und Literaturgeschichte*, Berlin-New York, De Gruyter, 1990.
- J. Robson, *Lost in Translation? The Problem of (Aristophanic) Humour*, in L. Hardwick – C. Stray (a cura di), *A Companion to Classical Receptions*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2008, pp. 168-182.
- W.G. Rutherford, *A chapter in the History of Annotation, being Scholia Aristophanica III*, London, Macmillan & Co., 1905.
- W.J.M. Starkie, *The Acharnians of Aristophanes*, with introduction, english prose translation, critical notes and commentary by W.J.M. Starkie, London, Macmillan, 1909.
- J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris, Les Belles Lettres, 1965².

- G. Uhlig, *Grammatici Graeci, I/I, Dionysii Thracis Ars grammatica*, Leipzig, Teubner, 1883.
- N.G. Wilson, *Scholia in Aristophanem. Fasc. 1B continens Scholia in Aristophanis Acharnenses*, in W.J.W. Koster, *Scholia in Aristophanem. Pars I: Prolegomena de Comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes*, Groningen, Bouma's Boekhuis, 1975.
- N.G. Wilson, *Scolia e commentatori*, «SCO» 33, 1983, pp. 83-112.

Stefania Voce

La ‘commedia elegiaca’ *De tribus sociis*: alcune considerazioni

Il *De tribus sociis* è un testo comico che viene tradizionalmente ascritto dalla maggior parte degli studiosi al genere delle cosiddette ‘commedie elegiache’, mentre alcuni approfondimenti recenti preferiscono definirlo *fabliau* in versi o *sketch*.¹ Le ‘commedie elegiache’

¹ Tra i numerosi studi incentrati sulle ‘commedie elegiache’ segnalano: G. Cohen, *La “Comédie” latine en France au XIIe siècle*. Textes publiés sous la direction et avec une introduction de G. Cohen, 2 voll., Paris, Les Belles-Lettres, 1931; H. Hagendahl, *La “comédie” latine au XII^e siècle et ses modèles antiques*, in *ΔΡΑΓΜΑ Martino P. Nilsson dedicatum. Acta Instituti Romani Regni Sueciae*, II, Lund, H. Ohlssons boktryckeri, 1939, pp. 222-255; P.O. Bröndsted, *The Medieval “Comedia”: Choice of Form*, «Classica et Mediaevalia» XXXI, 1970, pp. 258-268; J. Suchomski, “Delectatio” und “Utilitas”. *Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterliche komischer Literatur*, Bern-München, Francke Verlag, 1975; *Commedie latine del XII e XIII secolo*, a cura di F. Bertini et al., Genova, Istituto di filologia classica e medievale, 1976-2000; J.M. Crawford, *The secular Latin Comedies of the Twelfth-Century France*, Indiana University 1977; I. Thomson, *Latin «Elegiac Comedy» of the Twelfth Century*, in *Versions of Medieval Comedy*, P.G. Ruggiers ed., Norman, University of Oklahoma Press, 1977, pp. 51-66; F. Bertini, *La commedia latina del XII secolo*, in *L’eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico*. Centro di studi sul teatro medievale e rinascimentale. Atti del III^o Convegno di Studio (Viterbo, 26-28 maggio 1978), Viterbo, Agnesotti Editore, 1979, pp. 63-80; S. Rizzo, *Due note sulla commedia elegiaca medievale*, «Giornale Italiano di Filologia», n.s., X, 1979, pp. 97-103; J. Suchomski-M. Willumat, *Lateinische Comediae des 12 Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979; G. Vinay, *La commedia latina del XII secolo*, «Studi Medievali», n.s., XVIII, 1952, pp. 209-271, ora *Commedie o “fabliaux”*, in *Id. Peccato che non leggessero Lucrezio*, a cura di C. Leonardi, Spoleto, CISAM 1989, pp. 173-241; G. Orlandi, *Classical Latin Satire and Medieval Elegiac Comedy*, in *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature* P. Godman-O. Murray (eds.), Oxford 1990, pp.

(espressione coniata da Müllenbach per indicare componimenti in distici elegiaci² di natura comica; alcuni codici tramandano infatti i testi designandoli come ‘*comoedia*’³) sono state, e lo sono ancora oggi, oggetto di dibattiti relativi alla loro natura – per la preponderanza, talvolta, di parti narrative e non dialogate – alla loro rappresentabilità e all’effettivo rapporto di derivazione con la commedia classica.⁴ Illuminanti a questo proposito le parole di Vinay che pensa alle ‘*commedie elegiache*’ «non come un ente ma come un divenire»,⁵ qualcosa che di volta in volta è una commedia oppure novella in versi o fabliau oppure altro ancora.⁶ Quello che possiamo affermare con un certo grado di si-

97-114; F. Bertini, *La commedia elegiaca*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. I, *Il Medioevo latino*, dir. da G. Cavallo-C. Leonardi-E. Menestò, I, *La produzione del testo*, t. II, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 217-230; S. Pittaluga, *Voce e gesto nel teatro medievale*, in Id., *La scena interdotta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli, Liguori, 2002, pp. 73-86; E. Cecchini, *A proposito di ‘commedie’ medioevali: stemmi, problemi testuali, questioni attributive*, «Maia» XXXVII, (1985), pp. 59-77 (poi in Id., *Scritti minori di filologia testuale*, Urbino, Quattroventi, 2008 pp. 153-181); A. Bisanti, *La voce, il gesto, la scena. Elementi teatrali nelle commedie latine del XII e XIII secolo*, Parma, Athenaeum, 2019 (Philohumanistica, 1).

² Ad eccezione del *De nuncio sagaci*, in esametri leonini, e di due delle tre redazioni del *De tribus sociis* entrambe in esametri, vd. E. Müllenchbach, *Comoediae elegiacae*, Bonn, Eduard Weber, 1885, p. 6.

³ Tra i codici menzioniamo il Vindobonensis Osterreichische Nationalbibliothek 312, della prima metà del XII secolo, che contiene in successione il *Miles Gloriosus* di Arnolfo di Orleans, il *Milo* di Matteo de Vendôme, la *Lidia* sempre di Arnolfo di Orleans e l’*Alda* di Guglielmo di Blois, e la Miscellanea Laurenziana pl. 33-31, che tramanda, insieme alle opere di Ovidio e alla *Cosmographia* di Bernardo Silvestre, il *Geta* di Vitale di Blois, l’*Alda* e la *Lidia*.

⁴ Altri aspetti identificativi delle ‘*commedie elegiache*’ sono: l’imitazione del modello ovidiano, quantunque non esclusivo; il tema amoroso che è proprio di gran parte delle commedie stesse; uno stile impreziosito da figure retoriche ricorrenti e giochi di parole, in specie l’*interpretatio nominis* (per cui vd. A. Bisanti, *L’interpretatio nominis nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, Spoleto, CISAM, 2009); la particolarità della figura del *servus*, non più *callidus* e tuttavia devoto, ma lesto-fante (vd. A. Bisanti, *Scene giudiziarie nelle tragedie e nelle commedie latine*, «Filologia Mediolatina» XXI, (2014), pp. 183-209: 190). Le caratteristiche delle ‘*commedie elegiache*’ sono enunciate da Bertini, *La commedia latina...* cit., p. 80 e da G. Chiarini-F. Mosetti Casaretto, *Introduzione al teatro latino*, Milano, Mondadori Università, 2004, p.169. In particolare per la ricezione della commedia classica e di Ovidio nelle ‘*commedie elegiache*’ vd. K. Smolak, *Die elegischen Komödien des Mittelalters. Zur Rezeption der römischen Palliata und Ovids*, «Wiener Umanistische Blätter» XXXVI, (1994), pp. 65-89.

⁵ Vinay, *La commedia latina...* cit., p. 241.

⁶ P. Maggiori approfondimenti in P. Dronke, *Narrative and Dialogue in Medieval Secular Drama*, in *Literature in Fourteenth-Century England*, A. Torti-P. Boitani (eds.), Tübingen,

curezza è che la 'commedia elegiaca' rappresenta il riflesso di un'epoca e l'espressione comica del XII secolo, una forma letteraria che acquista la sua dignità e il ruolo che le spetta nel panorama culturale del tempo.

Prescindendo dalle considerazioni sull'esistenza di un teatro nel Medioevo – questione altrettanto controversa –,⁷ di fronte alla condanna delle rappresentazioni teatrali, spettacoli di mimi e pantomimi o del circo, mosse già da Cicerone e da Seneca⁸ (ricordiamo che il mimo è l'unica forma di teatro sopravvissuta nel Medioevo dall'antichità), ai quali fanno eco Tertulliano con il *De spectaculis*, Girolamo, Lattanzio e Agostino,⁹ sorprende il fatto che sarà proprio la dimensione spettacolare ad essere maggiormente recepita dalle forme teatrali medievali.

Non si hanno dati che permettano di stabilire con certezza la paternità del *De tribus sociis*, l'area geografica di provenienza e la datazione, nonché la sua natura. Innanzitutto occorre precisare che della breve pièce ci sono giunte tre diverse redazioni: una in distici elegiaci

Gunter Narr; Cambridge, D. S. Brewer, 1983, pp. 99-120; A. Bisanti, "Fabliaux" antico-francesi e "commedie" latine: alcuni sondaggi esemplificativi, «Schede Medievali» XVIII, (1990), pp. 5-22.

⁷ Si vedano ad esempio, solo per citarne alcuni, R.S. Loomis-G. Cohen, *Were there Theatres in the Twelfth and Thirteenth Centuries?*, «Speculum» XX, 1945, pp. 92-98; M.H. Marshall, *Theatre in the Middle Ages: Evidence from Dictionaries and Glosses*, «Symposium» I (4) 1950, pp. 1-39 e II (4) 1950, pp. 366-389; E. Franceschini, *Teatro latino medioevale*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1960; S. Sticca, *Dramma sacro e realismo comico nel teatro medioevale tedesco e francese (X-XII secoli): da Hrotswitha di Gandersheim al Mystère d'Adam*, in *L'eredità classica nel Medioevo...* cit., pp. 43-62; F. Bertini, *Esiste un teatro nel Medioevo?*, in *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*. Atti delle II Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, 13-16 giugno 2004) a cura di F. Masetti Casaretto, Alessandria, Editore Dell'Orso, 2006, pp.155-173.

⁸Sia Cicerone che Seneca, e con loro Orazio, denunciano la spettacolarità degli eventi teatrali impoveriti della loro natura letteraria, cfr. Cicerone *fam.* 7,11; Seneca *epist.* 7, 2-5; 95, 33, Orazio *epist.* 2,1.

⁹ Tertulliano, oltre a dedicare il *De spectaculis* alla condanna degli spettacoli teatrali, nell'*Apologeticum* afferma: *Aequae spectaculis vestris in tantum renuntiamus, in quantum originibus eorum, quas scimus de superstitione conceptas, cum et ipsis rebus, de quibus transiguntur, praetersumus. Nihil enim nobis dictu visu auditu cum insania circi, cum impudicitia theatri, cum atrocitate arenae, cum xysti vanitate (Apol. 38, 4)*. Vd. anche Girolamo *Ad. Jov.* 2,8, Lattanzio *Inst.* 6, 20; Agostino *Civ. II*, 20, *Serm.* 18, 7; *In evang. Ioh.* 10, 9.

contenuta nel Codex Vaticanus Reg. Christ. 344 e due in esametri, delle quali la prima tramandata come parte integrante della *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf e l'altra, di autore anonimo, trasmessa dal solo codice Vindobonensis 312, probabile opera di un maestro di scuola interessato ad apportare alcune correzioni alla versione esametrica della *Poetria* (e a questa quindi senza dubbio posteriore, mentre non è dato sapere quale delle altre due redazioni sia la più antica). La redazione tramandata nella *Poetria Nova*, della quale in questa sede ci occuperemo, è databile tra il XII e il XIII secolo e potrebbe essere un originale di Goffredo o anche una versione da lui elaborata sulla base di un racconto precedente.¹⁰

L'organizzazione interna del componimento disattende i caratteri propri delle commedie, con la sezione narrativa prevalente su quella dialogica. Sono poi assenti alcune componenti caratterizzanti gran parte delle 'commedie elegiache', ossia la figura femminile, con conseguenti temi dell'amore e della misoginia, e l'altrettanto importante figura dello schiavo.¹¹ Ancora, l'archetipo del genere, il *Geta* di Vitale

¹⁰ Sostiene la paternità di Goffredo di Vinsauf Faral e con lui Hauréau, Jahnke e infine Cadoni, il quale dà credito a quanto contenuto nel codice Oxoniensis Laud. Misc. 515 (XIII secolo), che tramanda il testo e nell'explicit riporta l'attribuzione del racconto a Galfridus Anglicus, cfr. nell'ordine E. Faral, *Le fabliau latin au Moyen Âge*, «Romania» L, 1924, pp. 321-385, in part. pp. 376-377, B. Hauréau, *Notice sur un manuscrit de la reine Christine, à la bibliothèque du Vatican*, «Notice et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques» XXIX (2), 1880, pp. 320-322, in part. pp. 321, R. Jahnke, *Comoediae Horatianae*, Lipsiae, Teubner, 1891, p. 59 e ss., E. Cadoni, *De tribus sociis*, in *Commedia latine del XII e XIII secolo*, a cura di F. Bertini, vol. II, Genova, Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1980, pp. 303-349, in part. p. 309. Per una disamina sulle arti poetiche medievali in generale vd. E. Langlois, *De artibus rhetoricae rhythmicae sive de artibus poeticis in Francia ante litterarum renovationem editis, quibus versificationis nostrae leges explicantur*, Paris, Bouillon, 1890; E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen âge*, Paris, Champion, 1924; K. Douglas, *Theory of composition in medieval narrative poetry and Geoffroy of Vinsauf's Poetria nova* «Mediaeval Studies» XXXI, (1969), p. 117-148; M.R. Jung, *Poetria. Zur Dichtungstheorie des ausgehenden Mittelalters in Frankreich*, «Vox romanica» XXX (1971), p. 44-64; B. Harbert, *A Thirteenth-Century Anthology of Rhetorical Poems (Glasgow Ms Hunterian V. 8. 14)*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1975 (Toronto Medieval Latin Texts, 4); K. Douglas, *The Arts of Poetry and Prose*, Turnhout, Brepols 1991.

¹¹ Altri aspetti identificativi delle 'commedie elegiache' sono: l'imitazione del modello ovidiano, quantunque non esclusivo e uno stile impreziosito da figure retoriche ricorrenti e

di Blois, non viene preso a modello, come era consuetudine. Ciononostante, il doppio registro narrativo e drammatico (dove il testo richiama la gesticolazione propria di un monologo mimato, «C'est bien là un de ces monologues mimés et récités par des clercs et qui, vulgarisés, ont pu devenir [...] des fabliaux»¹²) e le ripetizioni significative per l'intreccio hanno autorizzato l'inclusione del *De tribus sociis* nel novero delle 'commedie elegiache'. Possiamo ipotizzare che l'operetta – tramandata da ventisette testimoni come sezione integrativa della *Poetria nova*, più un codice che la trasmette svincolata da essa –, non fosse percepita dai lettori del tempo come testo letterario a sé, ma come parte del manuale di grammatica dello scrivere che ha avuto larga diffusione in Europa. La pièce si configura come un racconto scherzoso, la cui trama è infatti spiritosa e divertente. Del resto che il *De tribus sociis* rappresenti un esempio di *res jocosa* lo afferma lo stesso Goffredo di Vinsauf, che alternando nozioni teoriche ed esempi pratici lo inserisce dopo avere illustrato i caratteri del testo comico: *Res comica namque recusat/ arte laboratos sermone: sola requirit/ plana; quod explanat paucis res ista jocosa*.¹³ Sebbene il testo sia scritto in uno stile lineare tipicamente comico, rappresenta d'altra parte una testimonianza della cultura del XII-XIII secolo e della conoscenza degli *auctores*, che riecheggiano qua e là animando linguisticamente il racconto. Questi versi «denotano un'impostazione scolastica, ma lasciano anche trapelare una vivacità giullaresca».¹⁴

giochi di parole, in specie l'*interpretatio nominis* (per cui vd. A. Bisanti, *L'interpretatio nominis nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, Spoleto, CISAM, 2009). La figura del *servus* subisce una metamorfosi, configurandosi non più *callidus* e tuttavia devoto come nella tradizione comica greca e latina, ma lesto-fante (vd. A. Bisanti, *Scene giuldarie nelle tragedie e nelle commedie latine*, «Filologia Mediolatina» XXI, (2014), pp. 183-209: 190). Le caratteristiche delle 'commedie elegiache' sono enunciate da Bertini, *La commedia latina...* cit, p. 80 e da G. Chiarini-F. Mosetti Casaretto, *Introduzione al teatro latino*, Milano, Mondadori Università, 2004, p.169. In particolare per la ricezione della commedia classica e di Ovidio nelle 'commedie elegiache' vd. K. Smolak, *Die elegischen Komödien des Mittelalters. Zur Rezeption der römischen Palliata und Ovids*, «Wiener Umanistische Blätter» XXXVI, (1994), pp. 65-89.

¹² P. Maury, Geoffroi de Vinsauf, *De tribus sociis*, in *La "Comédie" latine en France au XII^e siècle...* cit., pp. 253-259: p. 256.

¹³ Galfrid. De vin Salv. *poet. nov.* 1885-1887 Faral.

¹⁴ P. Busdraghi, *Temi giullareschi in Goffredo di Vinsauf*, in *Mosaico. Studi in onore di*

Tres sumus expense socii pueroque caremus:
 Hoc pro lege damus, ut prandia nostra paremus
 Tempore quisque suo. Famulantibus ante duobus,
 Tertius ecce dies et me vocat hora coquine.
 Ignem facturus flatu pro follibus utor. 5
 Poscit opem defectus aque; manus arripit urnam,
 Fons petitur, lapis obicitur, pes labitur, urna
 Frangitur; ecce duplex dampni proventus: et urne
 Et defectus aque. Quid agam? Dum consulo mentem,
 Intro forum. Sed unus ibi circumdatus urnis. 10
 Assumptas dum verito manu, dum pernoto visu,
 Ille, videns inopem, furtum timet et michi verbis
 Turpibus insultat. Confusus ab illo revertor.
 Invenio socium, rem narro: «Revertar ad illum»,
 Inquo, «tuque sequens proclama funera patris». 15
 Dissimulo repetoque locum: manus hec capit urnam,
 Hec aliam. Socius proclamans «Quid facis?», inquit,
 «Quid facis, miserande? Pater languit, ecce
 Mortuus est et adhuc, insane, moraris?». Ad istud
 «Mortuus est» manibus concussis conterit urnas 20
 Nostra manus. Fugio. Qui me confudit, agrestem
 Confundo talique modo probra dicta refello.¹⁵

Tres... socii: se, come è probabile, l'origine del racconto è orale e Goffredo di Vinsauf è l'autore della sua trasposizione in versi, è possibile che la scelta di tre soci possa essere connessa ad un altro racconto della tradizione orale molto diffuso, che trova la propria forma scritta a partire dal XII secolo in cui l'incipit è *Tres boni fratres per unam viam ambulabant*.¹⁶ Il numero tre in questa pièce è ricorrente:

Umberto Albini, a cura di S. Feraboli, Genova, D.A.R.FI.CL.ET., 1993, 49-53:50. L'autrice inoltre richiama Vinay che scriveva: «dietro alle spalle del chierico si intravede il giullare», cfr. Vinay, *La commedia latina...* cit., p. 248-249= 217.

¹⁵ Il testo è quello stabilito da Cadoni nella sua edizione, vd. Cadoni, *De tribus sociis...* cit., p. 340. La trama è la seguente: tre compagni molto affiatati devono per necessità cucinare a turno. Un giorno quello di turno rompe la brocca contenente l'acqua, quindi si reca al mercato per sostituirla, ma viene insultato dal vasaio nel foro che lo scambia per un ladro. Per vendicarsi il protagonista escogita un trucco e imbroglia il venditore.

¹⁶ Cfr. A. Schimmel, *The mystery of numbers*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 79. Per Maury «[...] le nombre des compagnons est fixé à trois [...] sans au-

tre sono i compari, tre i turni in cucina (*tertius dies* del v. 4), tre sono anche i protagonisti del racconto, ossia il narratore, il suo *socius*, il venditore di brocche ed è noto che il numero tre possiede una forte valenza simbolica nella cultura medievale, poiché rimanda alla Trinità, divina e umana (anima, corpo, spirito), ai tre giorni prima della Resurrezione, ai tre livelli di lettura della Scrittura (storico, allegorico, morale). Inoltre tre sono le celebrazioni del periodo del Triduo pasquale, quando si commemora la Passione, Morte e Resurrezione di Cristo; infine nel rito del battesimo il battezzando veniva immerso per tre volte nella vasca battesimale, per ricordare i tre giorni trascorsi dalla morte alla resurrezione.¹⁷ *Expense* è lezione di tutti i codici, ad eccezione di due che propongono il sinonimo *inpense*.¹⁸ Il Cadoni traduce «siamo tre compagni, a fare vita in comune [...]»,¹⁹ diversamente Hauréau, Jahnke e Faral optano per la lezione *expensae* traducendo «siamo tre compagni per la spesa».²⁰ Anche Maury traduce «nous sommes trois associés pour la dépense», mettendo però nel testo la variante *expense*.²¹ L'avverbio nel latino medievale a partire da Gregorio di Tours (*Franc.* 6, 45) è impiegato con il significato di 'molto intensamente, fortemente',²² pertanto, volendo accogliere questa lezione, la traduzione più appropriata ci sembra 'siamo tre compagni molto affiatati', avallata dalla presenza di *socius*, che, oltre ad un'alleanza di tipo politico o militare, può suggerire un legame affettivo piuttosto che economico, «un'amicizia manifestata da un'efficace assistenza».²³ Non è forse casuale che il protagonista della pièce, pochi versi più avanti

cune nécessité, puisque deux compères seulement prennent part à l'action», cfr. Maury, *Geoffroi de Vinsauf, De tribus sociis...* cit., p. 255.

¹⁷ Per maggiori approfondimenti si rimanda a O. Beigbeder, *Lessico dei simboli medievali*, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 218-221.

¹⁸ Vd. Ch. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, Niort, L. Favre, 1883-1887, s.v.

¹⁹ Cadoni, *De tribus sociis...* cit., p. 341.

²⁰ Cfr. Hauréau, *Notice sur un manuscrit...* cit., p. 321, Jahnke, *Comoediae Horatianae...* cit., p. 105, Faral, *Le fabliau latin au Moyen Âge...* cit., p. 255.

²¹ Maury, *Geoffroi de Vinsauf, De tribus sociis...* cit., p. 258.

²² Vd. Du Cange s.v.

²³ É. Évrard, *socius*, in *Enciclopedia virgiliana*, IV, Roma, Treccani, 1988, pp. 912-913.

nel mettere in atto l'imbroglio venga assistito proprio da uno dei due *socii* (poco importa qui ai fini dell'analisi se il terzo *socius* dichiarato nel titolo non si palesa). A quanto detto si aggiunga che nel latino medievale il termine *socius* continua ad essere utilizzato col significato di 'amico'.²⁴

Al v. 2 all'interno dell'esametro leonino *Hoc pro lege damus, ut prandia nostra paremus* l'espressione prosaica *pro lege dare* rappresenta una novità, non si registrano altre attestazioni al di fuori della nostra commedia e la triplice allitterazione *pro [...] prandia [...] paremus* sottolinea la natura del legame che unisce i tre soggetti. Nel contesto delle figure di suono segnaliamo anche l'omoteleuto *caremus* (v. 1) *paremus*. Il monosillabo in incipit, questione assai discussa dalla critica moderna,²⁵ dà risalto alle parole che seguono, sottolineando l'idea di accordo prestabilito nella distribuzione dei turni in cucina.

Tertius... dies, sintagma comune nella prosa classica,²⁶ definisce la continuità dell'azione dopo *famulantibus ante duobus* del v. 3, con la triplice allitterazione *tres tempore tertius* che lega in successione tem-

²⁴ Vd. F. Arnaldi-P. Smiraglia, *Latinitatis Italicae Medii Aevi lexicon* (saec. 5 ex. saec. 11.in.), Tavarnuzze-Impruneta-Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001 s.v.

²⁵ I poeti condividono la tendenza a collocare il monosillabo in incipit e se per Hellegouarc'h ciò consente di fare coincidere l'inizio del verso con l'inizio della frase e solitamente vengono sistemati nel 1° *longum*. Ghiselli non condivide questa posizione precisando non solo che «il 1° *longum* è sede niente affatto prediletta dai monosillabi», ma anche che i poeti classici, in particolare Virgilio, cercavano di ridurre il numero di monosillabi in incipit, cfr. J. Hellegouarc'h, *Le monosyllabe dans l'hexamètre latin*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 26; Alfredo Ghiselli *Scritti minori in occasione dei novant'anni del Maestro*, a cura di G.G. Biondi-M. Bonvicini, «Quaderni di Paideia» VIII, 2008, pp. 107-119, in part. p. 115.

²⁶ Tra le svariate attestazioni vd. Cicerone *Tusc.* 3, 3 *sed quoniam duobus superioribus de morte et de dolore dictum est, tertius dies disputationis hoc tertium volumen efficit; Verr.* 2, 1, 20 *sed etiam voluntatem defensionis auferret, ut tertius dies sic hominem prosterneret, ut morbo simulato; Petronio* 26, 7 *venerat iam tertius dies, id est expectatio liberae cenae; Plinio il Giovane epist.* 4, 27, 1 *Tertius dies est, quod audivi recitantem Sentium Augurinum cum summa mea voluptate, immo etiam admiratione; Tacito Germ.* 11,1 *sed et alter et tertius dies cunctatione coeuntium absumitur*, ed in quella di Agostino (*in evang. Ioh.* 49, 12 *ecce lex scripta est, et ipsa contemnitur; ecce tertius dies mortis*, dove si offre la spiegazione del significato simbolico dei quattro giorni trascorsi dalla morte di Lazzaro, indicando il messaggio trasmesso da ogni singolo giorno e in *Ex.* 19, 16 *Vg. iam advenerat tertius dies et mane inclamerat*, Dio incontra dopo tre giorni il popolo ebraico giunto, sotto la guida di Mosé, nel deserto del Sinai).

porale i tre soci. *Hora vocat* è stilema epico carico di pathos piegato in chiave parodica: in Silio Italico 5, 655 *ultrix hora vocat* è l'ora della vendetta nei confronti del console Flaminio, in Stazio *Theb.* 8, 185 *Et cum te tellus fatalisque hora vocaret* rappresenta l'ora fatale di Anfiarao, nella nostra pièce è l'ora della cucina che chiama il protagonista. Per quanto attiene all'organizzazione interna i primi tre versi della 'commedia' preludono all'ingresso in scena del protagonista e l'anastrofe *me vocat* del v. 4 segna l'inizio vero e proprio del sapido racconto. L'autore quindi ricorre nuovamente ad una figura di suono e con la triplice allitterazione della fricativa labiodentale accompagna la divertente immagine carica di realismo, ossia la bocca che come un mantice mantiene vivo il fuoco della cucina *Ignem facturum flatu pro follibus utor*. *Pro follibus* costituisce un *unicum* nel panorama letterario, a dimostrazione che l'autore mostra una seppur modesta predisposizione alla creatività espressiva. *Poscit opem defectus aque; manus arripit urna* del v. 6 offre il sintagma *poscit opem* che nella medesima sede metrica è ad esempio in Ovidio *met.* 5, 213 *nomine quemque vocatum/ poscit opem credensque parum sibi proxima tangit/ corpora e met.* 11, 542 *vocat ille beatos,/ funera quos maneat, hic votis numen adorat/ brachiaque ad caelum, quod non videt, inrita tollens/ poscit opem* e, in posizione non incipitaria, in *fast.* 3, 594 *vincitur ars vento nec iam moderator habenis/ utitur, at votis is quoque poscit opem*: nel primo passo Fineo chiede aiuto ai suoi soldati contro Perseo, ma questi sono tutti già trasformati in statue; nel secondo il poeta descrive il naufragio della nave su cui sta viaggiando Ceice mentre i suoi compagni pregano e invocano l'aiuto degli dei; nel passo dei *Fasti* una tempesta sorprende la nave di Anna, sorella di Didone, in viaggio lungo il mare alla ricerca di un luogo sicuro per proteggersi dal fratello Pigmalione. Il nocchiere perde il controllo della nave e chiede aiuto agli dei. Ipotizzando il recupero del modello classico da parte di Goffredo potremmo affermare che a creare un chiaro effetto comico sia la partecipazione del nostro protagonista allo stato emotivo dei personaggi ovidiani alla ricerca disperata di aiuto, un gioco di comicità che si protrae, incalzante, nei versi successivi. *Defectus aque*, ripetuto al v. 9, è

la molla dell'azione, l'input al proseguimento della narrazione. A seguire tutto si svolge rapidamente, il racconto sembra mimato e i costrutti paratattici dei vv. 6, 7, 8 *manus arripit urnam,/ Fons petitur, lapis obicitur, pes labitur, urna/ Frangitur*, fondati su singoli elementi mono e bisillabici (*manus, fons, lapis, pes, urna*), conferiscono al racconto un ritmo vivace ed esaltano il carattere scenico del brano, un «monologo farsesco, che sottintende in quasi ogni sua parola la gesticolazione di un mimo». ²⁷ *Arripio*, verbo semanticamente efficace, icastico, è frequente nel linguaggio comico e condiviso dalla poesia epica per dare enfasi a circostanze particolarmente tese emotivamente. ²⁸ Goffredo ricorre opportunamente al verbo *arripio* al fine di raccontare lo stato di agitazione che assale il protagonista. Il v. 7 è caratterizzato dall'omeoptoto *petitur obicitur labitur* (che continua nel verso successivo con *frangitur*). *Obicitur* è lezione della maggior parte dei codici, conservata solo da Cadoni per motivi di ordine metrico e in considerazione della sinonimia di *obicere* e *obiicere*, quest'ultimo preferito da tutti gli altri editori dell'opera. ²⁹

Frangitur, verbo onomatopeico non infrequente nella poesia epica in contesti di alta tensione descrittiva (nella medesima sede metrica lo si ritrova più volte in Virgilio *Aen.* 1, 161; 9, 413; 12, 732; in Ovidio *met.* 11, 551 e in Stazio *Theb.* 1, 361) chiude la rapida sequenza paratattica che si arresta con la rottura dell'anfora. Il poliptoto *urnam, urna, urne* nelle tre clausole successive (vv. 6, 7, 8, ma poi ancora nella medesima sede metrica al v. 16 *urnam* e al v. 20 *urnas*) conferma che l'azione drammatica ruota attorno alla brocca *fracta* e al conseguente

²⁷ Franceschini, *Teatro latino medievale...* cit., p. 85.

²⁸ Vd. ad esempio Virgilio *Aen.* 10, 595 *haec ita fatus/ arripuit biuugos, nella descrizione di Enea che nel pieno di una battaglia afferra la pariglia in un momento di forte concitazione*; e Ovidio *met.* 4, 558 *Huius, ut arreptum laniabat vertice crinem,/ duratos subito digitos in crine videres*, dove si narra di alcune donne di Tebe che vengono trasformate per vendetta da Giunone in parte in statue in parte in uccelli, una di esse è trasformata in pietra nel momento in cui si afferra i capelli per strapparli; in *met.* 6, 552 *vagina liberat ensem/ adreptamque coma flexis post terga lacertis/ vincla pati cogit* Tereo afferra Filomela per la chioma e, per evitare che possa rivelare lo stupro, le taglia la lingua.

²⁹ Cfr. Hauréau, *Notice sur un manuscrit...* cit., p. 321, Jahnke, *Comoediae Horatianae...* cit., p. 105, Faral, *Le fabliau latin au Moyen Âge...* cit., p. 255, Maury, *Geoffroi de Vinsauf, De tribus sociis...* cit., p. 258.

defectus aque, fatto che conduce il protagonista alla disperazione e allo smarrimento, eccessivi rispetto al motivo che li ha ingenerati, uno squilibrio che alimenta la *vis* comica della pièce. La disperazione sfocia nell'interrogativo *Quid agam?* a cui segue immediatamente la simultaneità dell'atto meditativo e dell'ingresso nel foro del protagonista: *dum consulo mentem,/ intro foro*. L'autore rappresenta sulla scena una *meditatio* fugace, che attraverso la ricorsività del fonema /m/ – *agam dum [...]* *mentem* – rende manifeste le riflessioni rapide e l'accavallarsi dei pensieri. *Dum consulo* parrebbe riecheggiare Plauto *Mil.* 196 *dum ego mihi consilia in animum convoco et dum consulo quid agam*, dove Palestrione è impegnato ad ordire l'inganno ai danni un altro servo, ma la scarsa conoscenza del commediografo latino in età medievale non ci consente di ipotizzare sicure riprese testuali. Dunque l'incontro tra il protagonista e il suo antagonista, il venditore di brocche, avviene nel *forum*, che nel Medioevo era il luogo deputato alla vita economica della città, centro di scambio e zona di mercato. La differenza tra i due personaggi è marcata da una doppia antitesi, *intro* e *sedet* – il protagonista in piedi e in movimento, l'antagonista seduto e fermo –, *urne defectus* e *circumdatus urnis* – il protagonista privo dell'urna, l'antagonista completamente attorniato dalle urne, dove *circumdatus* nella sua accezione di difesa di carattere militare (cfr. Cesare *Gall.* 1, 38, 6; Livio 10, 36, 13) rafforza l'idea di opposizione e di separazione tra i due personaggi.

Il realismo e la comicità, veicolati da un linguaggio concreto, vicino al parlato e piano, con qualche pretesa di elevazione di tono in direzione parodica, si mantengono costanti nel corso del racconto. Il v. 11 *Assumptas dum verto manu, dum pernoto visu* è costruito sul parallelismo funzionale alla simultaneità delle azioni realizzate dal protagonista, che poggiano sull'impiego del senso del tatto (*verto manu*) e della vista (*pernoto*, il preverbo *per-* conferisce l'idea di perfezionamento dell'azione, si potrebbe tradurre 'guardare per bene, con attenzione'), coinvolti nell'attento processo di valutazione dell'oggetto da acquistare. La comicità viene ulteriormente attivata dal gioco degli equivoci: il venditore di brocche *videns inopem* il protagonista *furtum*

timet e quindi *verbis/ turpibus insultat*. *Verbis turpibus* è una *iunctura* non frequente che pensiamo possa riecheggiare Terenzio *Haut.* 1042 *Dicere hac praesente verbum turpe*. Lo scenario è ancora quello di una contesa (quello tra padre e figlio, Cremete e Clitifone), ma il *verbum turpe* (che nuovamente rimane indefinito e non viene esplicitato, ma è facilmente intuibile) è indirizzato a Bacchide, poiché «normally *verba turpia* would refer to taunts of a sexual nature, as in Cic. *De Orat.* 2, 242 [...] and Gel. 1, 5, l».³⁰ L'enjambement suggerisce la molteplicità degli insulti pronunciati dal venditore di anfore, che procurano nel protagonista la particolare condizione psicologica di *confusus*. Rilevato dopo cesura, su di esso convergono le due azioni specificate da *insultat* e da *revertor*. Cadoni traduce *confusus* con 'pieno di vergogna';³¹ tuttavia, sebbene tra le diverse sfumature semantiche del verbo *confundere* si annoveri anche quello di *erubescere*,³² ci sembra che il significato più calzante nel contesto comico sia legato al *sensus, mentem, animum perturbare* o «*de mentis vel rationis perturbatione*».³³ Il protagonista, scambiato per uno straccione, viene preso a male parole e ha un momento di smarrimento conseguente all'inaspettata, violenta reazione del venditore. È significativo che la vendetta ai danni del venditore di brocche avvenga sullo stesso piano verbale: *confundit* e *confundo* dei due versi finali sembrano ristabilire un equilibrio tra le parti e restituire l'affronto ricevuto. Nel mezzo la rapida successione di azioni che rendono concitato il dialogo instauratosi tra il protagonista e il *socius* (dialogo, come si può notare, che è una parte esigua della commedia: solo 5 versi su 22), fotografati mentre nascostamente pianificano la vendetta. I versi 13 e 14 sono caratterizzati dal poliptoto *revertor/ revertar*, un movimento uguale e contrario che contribuisce alla dinamicità del passo. Occorre ricordare che l'uso di

³⁰ Cfr. J. Den Boeft-J.W. Drijver-D. Den Hengst-H.C. Teitler, *Philological and Historical commentary on Ammianus Marcellinus XXV*, Leiden-Boston, Brill, 2005, p. 206.

³¹ Cadoni, *De tribus sociis...* cit., p. 206.

³² Vd. J.F. Niermeyer, *Mediae latinitatis lexicon minus: lexique latin medieval-francais/anglais*, Leiden, Brill, 1976, s.v.

³³ Vd. rispettivamente *ThLL* IV 262,15 e Arnaldi-Smiraglia, s.v.

termini che si richiamano reciprocamente è una delle cifre stilistiche degli autori di 'commedie elegiache'. Oltre agli esempi ora ricordati nella trama di ripetizioni interne troviamo *manus hec capit urnam* del v. 16, replica di *manus arripit urnam* del v. 6. La variazione del verbo risulta più consona alla situazione, che non richiede più un'azione immediata, quasi violenta (*arripio* sta ad indicare proprio lo strappo) per risolvere la mancanza d'acqua, ma un atteggiamento lucido e razionale del protagonista, il quale finge indifferenza (*dissimulo repetoque loco-* liberamente e senza timore si ripresenta dal venditore che poco prima lo aveva disprezzato cacciandolo) per portare a compimento il suo piano.

Il *socius* entra in scena *proclamans*, gridando con tono accusatorio *Quid facis?* [...] *Quid facis hic, miserande?* L'iterazione di *quid facis* enfatizza il finto stupore del *socius*, rendendo più credibile la messinscena. L'espressione interrogativa in unione a *miserande* è una realizzazione di Goffredo. *Miserandus*, chi è 'sventurato, degno di pietà', è impiegato spesso in scene luttuose, di compianto per un defunto, vd. ad es. Ovidio *met.* 11, 704 *sed neque pugnabo nec te, miserande, relinquam*, in cui Alcione piange per la scomparsa dello sventurato Ceice morto in mare; Seneca *Phaedr.* 1255 *Complectere artus, quodque de nato est super/ miserande maesto pectore incumbens fove*, è il pianto di Teseo che dopo aver ucciso il figlio ingiustamente lamenta la solitudine di un padre anziano; Valerio Flacco 3, 290 *te tamen ignarum tanti, miserande, furoris/ nox habet*, il racconto di Giasone in lacrime per aver ucciso senza riconoscerlo il re Cizico, ospite benevolo per lui e gli Argonauti. Infine nell'*Eneide* il termine «viene di norma riferito al giovane eroe caduto prematuramente (6, 882, Marcello; 10, 825, Lauso; 11, 42, Pallante, e 593, Camilla [...])». ³⁴ L'esagerazione che la ripresa dell'attributo in un contesto così differente e calato in una situazione ordinaria produce si accompagna alla ridefinizione del termine, che per la vicinanza ad *insane* del v. 19 ci persuade ad ipotizzare per *miserande* il senso di *stultus* come quello più calzante, confortati

³⁴ V. Ugenti, *miser*, in *Enciclopedia virgiliana*, III, Roma, Treccani, 1987, p. 547.

in questo dalle parole di biasimo di Laocoonte nei confronti dei concittadini troiani in *Aen.* 2, 42 *O miseri, quanta insania, cives?*. Aggiungiamo che, nella farsa funebre corroborata dalle parole altamente drammatiche del *socius Pater qui languit, ecce! Mortuus est*, cui soggiace emotività insincera, *insane*, lemma prosaico caro a Plauto (*Curc.* 19; 176 e *Truc.* 286), è racchiuso tra i termini allitteranti *mortuus [...]* *moraris* a creare un illogico contrasto situazionale.

Finalmente la vendetta si compie. L'autore richiama l'attenzione su *manibus concussis conterit urnas* dove l'accostamento allitterante bisillabico riproduce fonicamente il frangersi delle urne, la cui disintegrazione è resa dal verbo *contĕro* (propriamente 'consumare' o 'ridurre in polvere', non il semplice *frangere* del v. 8).³⁵ La 'commedia' si conclude con la fuga del protagonista. Oltre al ribaltamento della situazione iniziale che lo aveva visto soccombere sotto il peso dell'umiliazione e *confusus* (v. 13), mentre ora trova soddisfazione nel riscatto ottenuto, assistiamo al riconoscimento della reale identità del venditore, quasi un'agnizione. Infatti del venditore del mercato, rimasto privo di connotazioni e alquanto anonimo (di lui si sa soltanto che è *circumdatus urnis*) viene svelata solo alla fine (v. 21) la natura: è un *agrestem*, un rozzo (*agrestis* è colui che è attaccato alla terra e per questo *incultus, rusticus* nei modi e nel parlare, incline come qui a proferire *probra*, v. 22), selvatico come si autodefinisce Demea in Terenzio *Ad.* 866 *ego ille agrestis saevos tristis parcus, truculentus tenax* e tale appare agli occhi di coloro che sono sostenitori dell'*humanitas*. *Refello* chiude la commedia, un probabile ulteriore ossequio alla poesia epica declinata in chiave comica: è infatti il verbo che rinveniamo nelle parole di Didone rivolte ad Enea in *Aen.* 4, 380 *neque te teneo neque*

³⁵ Vd. *ThL* IV 682, 65.

dicta refello in explicit di verso come nella nostra pièce. In entrambi i passi *refello* marca la fine di un rapporto, quello della regina cartaginese e dell'eroe troiano, e quello del protagonista con il venditore di brocche.

Abstract

The contribution aims to investigate the nature of the short play, handed down in most of the manuscripts as an integral part of Goffredo di Vinsauf's *Poetria Nova*, and to highlight its stylistic, rhetorical aspects and possible references to classical comedy (Terenzio in particular) and / or to the *auctores* in general.

Stefania Voce
stefania.voce@unipr.it

Recensioni

Giorgio Bassani, *Poesie complete*, a cura di Anna Dolfi, con una premessa di Paola Bassani, Milano, Feltrinelli, 2021, pp. 672.

La recente pubblicazione delle *Poesie complete* di Giorgio Bassani, a cura di Anna Dolfi e con una premessa di Paola Bassani, rappresenta il contraltare necessario da opporre a *Il romanzo di Ferrara* per restituire l'immagine completa di un autore, la cui conoscenza finora risultava monca, poiché mancante di una parte essenziale nella definizione di una figura-caposaldo del secondo Novecento italiano.

Il romanzo di Ferrara è l'opera monumentale a cui Bassani attende per una vita e in cui racchiude tutta la narrativa d'oggetto ferrarese, pubblicando di continuo i singoli romanzi dietro a uno scrupoloso *labor limae*, ma, nel frattempo, costruendo, con una precisa *ratio* correttoria, un'intelaiatura comune durante il processo di revisione dei testi; l'*editio ne varietur* vedrà la luce nella forma definitiva per volere dell'autore nel 1980 per i tipi di Mondadori.

Bassani diviene noto al grande pubblico con la narrativa degli anni Cinquanta e Sessanta e in seguito al successo dei numerosi premi letterari conquistati grazie ad essa; benché la prosa procuri al ferrarese la notorietà, sarà la poesia ad accompagnare l'autore nell'arco della sua intera esistenza. L'autore, da sempre refrattario alle classificazioni, sperimenta ogni forma di scrittura e confessa, dunque, di avere una sola penna, ma per tutta la vita, però, non fa che ribadire all'interlocutore di turno di essere un poeta; nella poesia, difatti, si trova *in nuce* il piccolo mondo narrativo, racchiuso nella cinta delle mura ferraresi.

Poesie complete gode della curatela di Anna Dolfi – profonda conoscitrice dell'opera tutta di Bassani, al quale ha dedicato importanti studi critici: *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia* del 2003 e *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani "di là dal cuore"* del 2017 – e colma il vuoto critico e testuale che serve a definire la figura poetica di Bassani. L'edizione è uscita nell'ottobre del 2021, nella collana «Le Comete» di Feltrinelli (per cui Bassani lavorò negli anni

Cinquanta come consulente e direttore editoriale, scoprendo e pubblicando *Il Gattopardo*; il rapporto con la casa editrice milanese terminò a causa dei dissidi fra Bassani e Giangiacomo Feltrinelli su *Fratelli d'Italia* di Arbasino e una strampalata accusa di spionaggio editoriale per Einaudi ai danni di Bassani); tale collana contiene, inoltre, il summenzionato *Romanzo di Ferrara*, riedito nel 2014 e *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, con i racconti giovanili e diari dell'autore, pubblicato postumo, anch'esso nel 2014.

Fino a questo momento le poesie di Bassani erano note grazie alla riproduzione di *In rima e senza* presente nel "Meridiano" a cura di Roberto Cotroneo, uscito nel 1998. Tale riproduzione, però, si configurava come una copia anastatica del volume edito da Mondadori nel 1982, e, difatti, rappresentava l'ultima volontà dell'autore, il quale fino al 2000, anno della sua morte, non metterà più mano alle sue carte.

Anna Dolfi, dopo una densa introduzione, dal titolo *L'attesa e il tempo della poesia*, in cui esplora i percorsi bassaniani ed espone i principi alla base dell'edizione e i motivi delle preferenze accordate in essa, riproduce il testo di *In rima e senza* indicando di volta in volta i casi in cui si discosta dal libro del 1982 (rare volte) – rispettando perciò le volontà bassaniane rispetto alla sistemazione della poesia –; il titolo *In rima e senza* anticipa già un primo ordine di disposizione metrico del testo, creando uno iato fra la poesia della giovinezza e quella della maturità, che non si differenzia solo dall'assenza di rima e dall'introduzione di un nuovo e più libero ordine metrico, ma anche dal cambio di contenuti, temi e preferenze stilistiche. *Poesie complete* porta in sé una grande novità, nascosta al lettore comune, poiché la Dolfi aggiunge la sezione *Poesie inedite e disperse* in fondo al testo, che comprende le liriche degli anni Trenta, lasciate fuori dai primi volumi, perché editate in rivista o scartate successivamente dall'autore, e include, inoltre, le *Prove di traduzione* che mostrano un Bassani inedito e devoto al *pastiche*, come esercizio letterario.

Il grande pregio di questa edizione, dunque, è di rendere vivo il laboratorio poetico di Bassani, che, similmente a quello narrativo, affastella correzioni sul testo con un fervore quasi febbrile ed è pervaso da

un moto continuo che porta la mano del poeta alla ricerca di una perfeffibilità anelata, cercando di contrastare l'aleatorietà del pensiero e la corruzione della parola scritta, che, in qualche modo, tradisce sempre l'idea. La continua riscrittura delle poesie è estremamente visibile per la poesia della giovinezza, *In rima* (*Storie dei poveri amanti* 1945, *Te lucis ante* 1947 e *Un'altra libertà* 1951, che entrerà nella raccolta del 1982 come terza parte di *Te lucis ante*), il cui materiale di scartafacci è più ricco. La curatrice sceglie di escludere *L'alba ai vetri. Poesie 1942-'50* del 1963, testo edito da Einaudi, che procura un enorme successo a Bassani – accompagnato da una postilla sulla genesi di tutta la poesia giovanile, *Poscritto* –, poiché riprendeva tutti gli scritti poetici pubblicati dall'autore fino a quel momento, anche se con alcune varianti. La sezione della maturità, *Senza*, che contiene le poesie degli anni Settanta, consta di *Epitaffio* e *In gran segreto*. La nuova poesia di Bassani non è solo mancante della rima o di artifici tradizionali della metrica, ma è una poesia che presenta una commistione di influenze che va dai classici greci e latini fino alle suggestioni dei *Beatnik* americani, senza dimenticare l'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Master, intrecciando anche una nuova disposizione del testo sulla pagina e un linguaggio più disinibito, rispetto alla compostezza giovanile.

L'apparato genetico segue il testo poetico e si presenta come un unico corpo di commento in cui la curatrice mostra il percorso genetico-evolutivo dei testi, ovvero i movimenti variantistici degni di nota. Anna Dolfi decide di selezionare una scelta di varianti, piuttosto che riprodurre pedissequamente tutto il materiale che avrebbe altrimenti appesantito il testo per la consultazione degli studiosi. Al tempo stesso il commento è dotato di un corredo di analisi e di riflessioni sui motivi metrici, stilistici, tematici o di semplice approfondimento.

Quanto emerge è un grande lavoro documentario e di ricerca – come sottolinea la stessa Paola Bassani nella premessa, commentando la cura delle schede descrittive – non solo del materiale manoscritto e dattiloscritto, ma anche di testi accessori, affini o addirittura fortuiti. È il caso della poesia *I grandi*, in cui la curatrice mostra come per la scelta della variante *rum* su *whisky* sia stato significativo il suggerimento

mento di Masolino D'Amico, pubblicando un estratto di *Altro giro. Persone speciali* in cui il critico teatrale ricorda l'episodio; inoltre le varianti testuali confermano il racconto, dimostrando la veridicità dell'aneddoto (pp. 559-561). Una delle tante curiosità che viene fuori dalla lettura delle note di commento è l'assoluta imprevedibilità dei supporti su cui Bassani annota le sue liriche: come per *A casa* che si trova su un foglio piegato in due, sul cui retro è presente un prospetto dietetico manoscritto su carta intestata dell'Ospedale geriatrico provinciale Pio Istituto della Addolorata di Roma (p. 578).

Anna Dolfi consegna agli studiosi un testo prezioso che apre nuovi orizzonti critici per la ricchezza dei contenuti registrati e per la meticolosità dei dati analizzati; in aggiunta, il pubblico, ignaro della produzione lirica bassaniana, recupera un lascito assai importante, degno di essere conosciuto. La scelta di collocare l'apparato in fondo, separato dal testo, non sovraccarica il lettore comune per la semplice lettura di svago, e anzi isola e porta a un secondo momento il tempo dell'approfondimento e dello studio per lo specialista. Questo volume ha ulteriormente dimostrato una costante bassaniana – che era trapelata già per la narrativa nei numerosi studi e pubblicazioni a lui dedicati – ossia la prassi correttoria di Bassani, quella nevrosi della ri-scrittura, una ritualità a cui Bassani si affida ossessivamente; la consapevolezza di riscrivere di continuo la stessa storia è per Bassani la certezza di portare avanti un ciclo che, per la narrativa sarà quello ferrarese, per la poesia travalicherà i confini stretti di quelle mura, girovagando ancora per Ferrara con la *Rolls-Royce*, ma giungendo anche al Sud, percorrendo «la nuova a fiammante / autostrada» (p. 185) e come asserisce la curatrice nell'introduzione «Ferrara non basta più, non è più visibile, o non è più soltanto ciò che si deve e vuole vedere» (p. 19). «Dopo tutto», come afferma lo stesso Bassani in *Laggiù in fondo al corridoio*, scritto conclusivo del *Romanzo di Ferrara*, «non ero un poeta, io?»: Anna Dolfi recupera dall'oblio la produzione principale di un autore che si è sempre sentito innanzitutto poeta, conferendole un ruolo centrale e di ispirazione.

Yole Deborah Bianco
deborah.1988@hotmail.it

B. Clausi-S. Lucà (a cura di), *Il «sapientissimo Calabro». Guglielmo Sirleto nel V centenario della nascita (1514-2014). Problemi, ricerche, prospettive*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 13-15 gennaio 2015), Roma, Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», 2018, pp. 646.

Il volume, curato da Benedetto Clausi e da Santo Lucà, racchiude gli atti del Convegno internazionale del 2015 organizzato per ricordare la figura e l'attività del Cardinale Guglielmo Sirleto (1514-1585),¹ in occasione del V centenario della nascita. «Sapientissimo» è superlativo che ben si presta a compendiare un profilo intellettuale complesso quale fu quello di Sirleto, autore di un altrettanto complesso lascito documentario tutt'oggi in gran parte inedito. Nondimeno, se dalla metà del secolo scorso si è potuto osservare un sempre crescente interesse nei suoi confronti, è la prima volta che un incontro di studi è stato in grado di dare adeguato spazio e spessore ai diversi volti di una personalità così prismatica. Già in precedenza, a dire il vero, un convegno interamente incentrato su Sirleto aveva richiamato l'attenzione della comunità scientifica attorno al suo operato.² Svoltosi nell'86³ in forma itinerante tra i diversi luoghi della Calabria sirletiana, l'evento, non privo di meriti, ebbe però limiti oggettivi⁴ e solo marginalmente negli

¹ *Il cardinale Guglielmo Sirleto (1514-1585). Il «sapientissimo Calabro» e la Roma del XVI secolo*, Convegno internazionale di studi, Roma, Galleria Corsini (Sala delle canonizzazioni), 13-15 gennaio 2015.

² Del Convegno, tenutosi tra il 5 e il 7 di ottobre tra Guardavalle, S. Marco Argentano, Catanzaro e Squillace, furono pubblicati gli atti: L. Calabretta-G. Sinatora (a cura di), *Il Card. Guglielmo Sirleto (1514-1585)*, Atti del Convegno di Studio nel IV Centenario della morte, Catanzaro, Istituto di Scienze Religiose di Catanzaro-Squillace, 1989.

³ La ricorrenza del IV centenario della morte di Sirleto fu accolta da diverse pubblicazioni: P.E. Commodaro (a cura di), *Il cardinale Guglielmo Sirleto 1514-1585*, «La Provincia di Catanzaro» III, 4, 1985; I. Backus-B. Gain, *Le cardinal Guglielmo Sirleto (1514-1585), sa bibliothèque et ses traductions de saint Basile*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge-Temps modernes» XCVIII, 2, 1986, pp. 889-955; la traduzione italiana della preziosa biografia *Kardinal Guglielmo Sirleto* di G. Denzler (1964): *Il cardinale Guglielmo Sirleto (1514-1585). Vita e attività scientifica: un contributo alla Riforma post-tridentina*, Catanzaro, Istituto di Scienze Religiose di Catanzaro-Squillace, 1986.

⁴ Tra i relatori, ad es., ci «si aspettava comunque una presenza più numerosa di studiosi di storia»: *Il Card. Guglielmo Sirleto...* cit., p. 375.

anni a venire fu «stimolo per nuovi, sistematici e sempre impegnativi studi»⁵ sul Nostro.

Rispetto a questa «prima pietra nello scavo scientifico del personaggio»⁶ le sessioni di studio romane hanno rappresentato un decisivo passo in avanti: l'attenzione a evitare prospettive regionalistiche e gratuiti agiografismi si è accompagnata alla volontà di tenere insieme approcci disciplinari e sensibilità culturali differenti, col duplice obiettivo di intensificare il lavoro diretto sulle fonti e coinvolgere nuove generazioni di specialisti. A tali solide premesse sono forse da riferire una partecipazione tanto numerosa tra i relatori e la non meno rilevante adesione, tra i membri del Comitato scientifico internazionale, di illustri nomi quali quelli di Irena Backus, Massimo Firpo, Pierre Petit-mengin, Adriano Prosperi, per citarne solo alcuni. Espressione, tutto questo, di un progetto unitario e di uno sforzo organizzativo importante.

Con qualche anno di ritardo sono apparsi nel 2018 gli Atti di quel convegno, tristemente privi delle relazioni di due insigni studiosi venuti improvvisamente a mancare, entrambi legati all'Università della Calabria: Filippo Burgarella (*La Calabria e Roma al tempo di Guglielmo Sirleto*) e Giorgio Leone (*Problemi di storia dell'arte, tra la Calabria e Roma, al tempo di Guglielmo Sirleto*).

Un ampio ventaglio di saperi e prospettive dà vita ai venti consistenti saggi che informano il volume, idealmente ripartito in aree tematiche riconducibili: a) alle competenze sirletiane, con attenzione particolare, sebbene non esclusiva, alla cornice dei lavori del Concilio di Trento; b) alla ricezione dei testi patristici; c) all'agiografia; d) alle forme dell'arte sacra; e) all'universo librario e codicologico. Costante l'attenzione al mondo greco-bizantino, trasversale rispetto a molti degli ambiti toccati; ambiti diversi, raramente in dialogo fra loro, ma qui legati dal filo rosso della personalità multiforme di Sirleto, dai suoi interessi, dalle sue relazioni con alcuni dei grandi protagonisti della Controriforma, dalle attività intraprese o cui diede impulso, dalla sua visione ideologica e culturale.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ Così F. Molinari, Recensione a *Il Card. Guglielmo Sirleto (1514-1585)*, Atti del Convegno di Studio nel IV Centenario della morte, in «La Civiltà cattolica» CXLII, 1, 1991, p. 513.

Apri il volume *Le cardinal Guglielmo Sirleto: homme des livres, homme du Livre* (pp. 19-43) di Pierre Petitmengin, studioso di rilievo europeo, autore di lavori pionieristici sullo studio dei Padri nella Roma del Cinquecento e sulla storia della filologia, egli stesso *homme des livres*. Delineata un'essenziale panoramica della letteratura critica sulla biblioteca sirletiana a partire dalla fine del XIX secolo, Petitmengin si sofferma su libri a stampa e manoscritti in essa presenti e sul ruolo che gli uni e gli altri svolsero nell'ambito delle numerose imprese del dotto cardinale, che fu, negli anni Settanta del Cinquecento una sorta di «ministre de la culture ecclésiastique» (p. 37).

Tre i saggi aventi per oggetto la proficua collaborazione col cardinale Marcello Cervini: Paolo Sachet⁷ esamina le iniziative editoriali promosse da Cervini tra gli anni Quaranta e Cinquanta, a cui Sirleto collaborò nelle vesti di revisore, traduttore e recensore; Samuele Giombi⁸ ricostruisce l'indispensabile assistenza filologica data da Sirleto, conoscitore della letteratura patristica e della lingua greca, all'attività di legato pontificio svolta dal cardinale nella prima fase del concilio tridentino; sul dibattito conciliare attorno alla Scrittura si sofferma Cecilia Asso,⁹ evidenziando fra l'altro come in merito alla selezione dei testi del canone il Calabrese abbia espresso attraverso Cervini intransigenti posizioni antierasmiane, a difesa della *Vulgata* come traduzione ispirata ed espressione della tradizione cristiana. Giudizi che in egual misura emergono dalle *Annotationes* sirletiane al Nuovo Testamento, redatte forse in vista di una edizione romana.

Un altro gruppo di studi è dedicato al rapporto tra Sirleto e alcuni uomini illustri del suo tempo: al priore generale degli agostiniani Girolamo Seripando, consulente "teologo" di Cervini, è rivolto l'interesse di Vittorino Grossi.¹⁰ Il legame tra i due, inizialmente reso possibile dalla

⁷ *Guglielmo il Greco: Sirleto e i progetti editoriali del cardinale Marcello Cervini*, in Clausi-Lucà (a cura di), *Il «sapientissimo Calabro»* cit., pp. 209-220.

⁸ *Guglielmo Sirleto e Marcello Cervini, cardinale legato al Concilio di Trento: appunti*, *ibid.*, pp. 63-72.

⁹ *Lampas clarissima. Appunti su Sirleto e la Sacra Scrittura*, *ibid.*, pp. 221-282.

¹⁰ *Sull'entroterra del decreto tridentino De iustificatione (1547). Girolamo Seripando, Marcantonio Flaminio, Guglielmo Sirleto*, *ibid.*, pp. 155-186.

mediazione dell'umanista Marcantonio Flaminio, è ricostruito dallo studioso sullo sfondo della disputa teologica sul problema della giustificazione. Fu Sirleto infatti a fornire a Seripando il necessario apporto documentario in funzione dei lavori preconciliari e delle sedute che precedettero la stesura del decreto *De iustificatione* (1547). Il legame personale e intellettuale con Carlo Borromeo è invece delineato da Franco Buzzi,¹¹ il quale scorre per temi lo scambio epistolare superstite con l'arcivescovo milanese, tra il 1565 e il 1584. Oltre a sostenere l'amico, ora esortandolo a restare fedele ai proponimenti della riforma cattolica ora elogiando la pia gestione dell'arcidiocesi, Sirleto si preoccupa spesso di fornire appunti, in genere scritti dei Padri, da cui trarre giovamento spirituale o suggerimenti concreti o talora consolazione: frequenti sono le omelie di Giovanni Crisostomo, ma non mancano opere di Sant'Ambrogio oppure, oltre i confini della Patristica, scritti di Bernardo di Chiaravalle. Ampio spazio ricoprono inoltre, nel carteggio, le discussioni in merito all'aggiornamento del rito ambrosiano alla luce delle indicazioni liturgiche tridentine.

Sul Sirleto organizzatore dell'azione riformatrice cattolica in fase post-tridentina si sofferma Lorenzo Sinisi,¹² che mette a fuoco la presenza sirletiana nel campo del diritto canonico: «straordinario conoscitore» (p. 136) della letteratura patristica, fonte imprescindibile del diritto canonico, il cardinale fornì, pur esterno, un importante contributo alla professione giuridica, dalla questione delle simonie alla legittimità della successione imperiale di Ferdinando d'Asburgo, dai problemi dottrinali e disciplinari affrontati nelle ultime sessioni del Tridentino alla revisione degli stessi testi del *Corpus iuris canonici*. Altrettanto determinante appare, nel saggio di Gigliola Fragnito¹³ – studiosa alla quale si devono fondamentali contributi sulle pratiche della censura ecclesiastica e che ha firmato la recentissima voce “Sirleto” nel *Dizionario biografico degli italiani*¹⁴ –, l'apporto di Sirleto alla gestione

¹¹ *Guglielmo Sirleto e Carlo Borromeo. Un'amicizia edificante al servizio della Riforma cattolica*, *ibid.*, pp. 187-208.

¹² *Il cardinale Guglielmo Sirleto e il diritto canonico del suo tempo*, *ibid.*, pp. 133-153.

¹³ *Guglielmo Sirleto prefetto della Congregazione dell'Indice (1571-1585)*, *ibid.*, pp. 45-61.

¹⁴ XCII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2018, <<https://tinyurl.com/ykb92yyd>>

della Congregazione dell'Indice. Alla direzione dell'organismo dal 1571 al 1585, il porporato, su impulso di papa Pio V, spinse dall'interno per tornare a una politica censoria fortemente rigorista, destinata a influenzare non poco la formazione culturale della penisola. Stefano Zen dal canto suo documenta come la sapiente regia e le ampie conoscenze di Sirleto siano state essenziali all'attività storiografica di Cesare Baronio, tanto per l'individuazione delle fonti utili al compimento della riforma del *Martyrologium Romanum* voluta da Gregorio XIII, quanto, e soprattutto, per la stesura degli *Annales Ecclesiastici*, fortemente voluti dallo stesso Sirleto e concepiti come risposta cattolica all'*Ecclesiastica Historia* dei cosiddetti centuriatori di Magdeburgo.¹⁵

Indubbiamente centrale per gli specialisti è il problema della reale estensione della conoscenza delle opere dei Padri. Alessandra Baldoncini¹⁶ ripercorre la duratura frequentazione che Sirleto ebbe con la produzione di Gregorio Nazianzeno, per ricostruire le vicende della traduzione sirletiana delle orazioni 2 e 14 e, tramite il confronto con la fonte greca e con il successivo volgarizzamento a opera di Annibal Caro (1569), indagarne le motivazioni. Ancora al Nazianzeno è dedicato il lavoro di Xavier Lequeux.¹⁷ Nell'analisi dei *codices Florelliani*,¹⁸ lo studioso, membro della Società dei Bollandisti, trova l'occasione per approfondire un capitolo meno noto della vita del Calabrese, il biennio 1563-1565, trascorso presso il monastero teatino del Quirinale. I manoscritti, qui oggetto di nuova datazione e attribuzione, sono in parte esito delle lezioni di traduttologia che Sirleto, all'epoca protonotario apostolico, tenne sugli scritti del Padre cappadoce, e secondo Lequeux possono dirci qualcosa sull'incompiuto progetto sirletiano di

[consultato il 05/11/2021].

¹⁵ *Guglielmo Sirleto, l'«Historia Ecclesiastica» e il contributo alla costruzione degli Annales del Baronio*, in Clausi-Lucà (a cura di), *Il «sapientissimo Calabro»* cit., pp. 73-131.

¹⁶ *Sirleto traduttore di Gregorio Nazianzeno*, *ibid.*, pp. 339-356.

¹⁷ *Sirleto chez les Théatins du Quirinal (1563-1565). La patrologie au noviciat*, *ibid.*, pp. 283-291.

¹⁸ Si tratta di trascrizioni o note a testi patristici, attribuite alla non meglio precisata figura di *Gregorius Florellius* e conservati, con datazioni ampiamente discordanti, tra la Biblioteca Nazionale di Napoli e la Biblioteca Joseph Regenstein di Chicago. Per Lequeux, *Florellius* sarebbe il teatino Gregorio Fiorella (1545-1605).

una nuova edizione – emendata – del testo greco degli *opera omnia* gregoriani. Agli estratti di Giovanni Crisostomo inviati da Sirleto ai legati tridentini è invece dedicato il brillante lavoro di Jean-Louis Quantin, per il quale è ormai tempo per iniziare a rivedere la vulgata storiografica che vorrebbe Sirleto «l'expert patristique du concile de Trente» (p. 319). Così, ad es., la conoscenza che il Calabrese ebbe degli scritti del Crisostomo non appare degna di nota e l'utilizzo che i legati tridentini fecero delle citazioni patristiche di Sirleto fu quasi nullo, in quanto esse poco aggiungevano a quanto già noto. Preso dalla preoccupazione di difendere la piena ortodossia dei Padri greci, inoltre, non riconobbe la presenza di pseudoepigrafi e dunque i relativi anacronismi dottrinali. Ciononostante, quello condotto da Sirleto sui testi fu un lavoro scrupoloso, finalizzato a fornire brani attendibili, sempre citati di prima mano e, quando tradotti dal greco, resi in modo puntuale. Gli estratti da lui raccolti, se pure non contribuirono direttamente ai dibattiti, rafforzarono considerevolmente l'immagine e il prestigio del Concilio, sia legittimandone a posteri le delibere alla luce della tradizione patristica, sia permettendo a legati e teologi di accrescere la loro reputazione di eruditi e consolidare la propria carriera.

Su alcune sfaccettature del Sirleto agiografo si sofferma Benedetto Clausi,¹⁹ il quale dopo averne ricordato l'opera di riformatore dei libri liturgici e l'impatto di questa sulla produzione agiografica, si sofferma su un episodio secondario, ma significativo dell'uso strumentale del nome di Sirleto per la promozione di culti di santi legati al territorio. Il riferimento è alle leggende marciiane diffuse nell'area salentino-calabrese dalla fine del secolo XVI: a pochi anni dalla morte, Sirleto è chiamato in causa da Giovanni Giovine nel suo *De antiquitate et varia Tarentinorum fortuna* (1589), come fonte orale della notizia del passaggio di s. Marco in Calabria. In quanto personalità autorevole di erudito e di agiografo in ispecie, oltre che per il ruolo episcopale ricoperto nella Sibaritide, il porporato garantiva veridicità alla tradizione, i cui sviluppi l'articolo segue ben oltre la morte di Sirleto, fino agli inizi

¹⁹ Sirleto agiografo malgré lui. *La leggenda di san Marco in Calabria e il riuso delle origini cristiane*, *ibid.*, pp. 387-420.

del XVIII secolo. Ancora sul terreno agiografico il saggio di Andrea Luzzi,²⁰ che prende in esame il manoscritto della versione latina, la prima a noi nota, che Sirleto fece della *Vita Nili*, opera agiografica dedicata a Nilo da Rossano, approntata probabilmente per conto dell'amico umanista Gabriele Barrio. Se il confronto con altre traduzioni latine consente di far emergere pregi e difetti del Sirleto traduttore, quello coi testimoni greci, mutili per lo più della parte iniziale, permette di inquadrare il testo sirletiano come unico esemplare integro e pertanto passaggio obbligato per un'adeguata comprensione del *bios*.

Un gruppo di articoli sono incentrati sul ruolo attivo, spesso non adeguatamente valorizzato, che il sapientissimo Calabro rivestì nelle vicende artistiche della Roma controriformistica in qualità di iconografo e mecenate: Anna Eleanor Signorini²¹ evidenzia gli apporti di Sirleto e di Ermete Cavalletti, contabile della Camera Apostolica, alla *renovatio* del culto mariano della Capitale, analizzando le rispettive iniziative in ambito artistico. Sirleto in particolare fu autore di un influente *Trattato* (1564) sulla storia e sull'arte della basilica di Santa Maria Maggiore, che la Signorini legge in relazione al decreto tridentino *De imaginibus*, su cui, per altri versi, la stessa visione sirletiana dell'arte aveva agito per il tramite di Carlo Borromeo. Tali direttive saranno parimenti seguite da Cavalletti, che per la cappella gentilizia della chiesa agostiniana in Campo Marzio fece riferimento allo schema figurativo della Chiesa di Santa Maria dei Monti, realizzata sotto la guida e il coordinamento di Sirleto. E proprio degli antefatti e dei diversi momenti della costruzione di Santa Maria dei Monti scrive Paolo Coen,²² riconoscendo una concezione artistica personalissima nelle scelte direttive del cardinale: frutto di una perizia filologica fondata sull'aderenza ai testi dei Padri, essa era espressione tanto di una visione d'insieme tra elementi figurativi, plastici, architettonici e urbanistici tesa a valorizzare appieno la funzione ideologica dell'opera,

²⁰ *La traduzione sirletiana della Vita Nili*, *ibid.*, pp. 357-385.

²¹ *Guglielmo Sirleto ed Ermete Cavalletti per la renovatio del culto mariano nella Roma di fine Cinquecento*, *ibid.*, pp. 433-452.

²² «*A honor de Dio et utilità del prossimo*»: *il cardinale Guglielmo Sirleto e il suo rapporto con l'arte nella Chiesa romana della Madonna dei Monti*, *ibid.*, pp. 453-471.

quanto di un'esigenza didascalica volta a rendere il messaggio cattolico accessibile ai più. Barbara Agosti, dal canto suo, si sofferma sul dettagliato programma iconografico messo a punto da Sirleto, sulla base delle fonti cristiane antiche, per la decorazione della Camera della Penitenza di Villa Farnese a Caprarola.²³ La studiosa rileva come però le particolareggiate istruzioni, riguardanti scene a tema anacoretico, non siano state pienamente rispettate dall'esecutore, il pittore Jacopo Zanguidi detto il Bertoja, al quale comunque Sirleto potrebbe aver fornito i piani iconografici anche per le altre stanze della Villa da lui decorate, ugualmente caratterizzate da soggetti sacri.

Alla dimensione più propriamente codicologica e alla storia del libro è dedicato un ultimo importante nucleo del volume in esame, costituito da alcuni corposi saggi nei quali si mette fra l'altro in luce il proficuo dialogo culturale che Sirleto – già Protettore dei monasteri dell'Ordine di San Basilio e presidente della Congregazione dei Greci – intrattenne con le comunità di rito greco-bizantino, in particolar modo attraverso la salvaguardia di tutti quei saperi, spirituali ma non solo, di cui esse furono promotrici. Un rilevante contributo in tal senso venne dal lavoro del copista cipriota Giovanni Santamaura, la cui attività di trascrizione al servizio di Sirleto (1582-1585) è oggetto di interesse da parte di Giuseppe De Gregorio e Domenico Surace.²⁴ Per conto del Cardinale, tra le altre cose, il Cipriota eseguì la traduzione greca del calendario gregoriano; acquisì e ricopiò la *Didascalia* del Patriarca Geremia II, critica ortodossa alla dottrina protestante; trascrisse testi liturgici italogreci così come omelie ed epistole del Metropolita Isidoro di Tessalonica. Sempre all'interno del meccanismo di recupero e diffusione di manoscritti e scritti patristici custoditi presso i monasteri del Mezzogiorno italogreco, essenziali alla difesa della tradizione dai tentativi egemonici del mondo protestante e al sostegno dei disegni controriformistici, si espresse la duratura e feconda collaborazione tra Sirleto e il teologo gesuita Francisco Torres. Santo Lucà, riconosciuto

²³ *Il cardinal Sirleto e il mondo degli artisti (intorno a Caprarola)*, *ibid.*, pp. 421-432.

²⁴ *Giovanni Santamaura, copista al servizio del cardinale Guglielmo Sirleto*, *ibid.*, pp. 495-532.

specialista dell'opera di Sirleto,²⁵ ne ripercorre le tappe attraverso l'epistolario tra i due dotti studiosi, qui per la prima volta pubblicato quasi integralmente in appendice.²⁶ A emergere, in particolar modo, è come la figura di Sirleto, in virtù del ruolo privilegiato col mondo greco-cattolico, sia stata centrale nell'acquisizione di un simile patrimonio libraio, al punto da contribuire alla rinascita degli studi patristici dei secoli successivi. E tra i numerosissimi manoscritti greci, quasi cinquecento, che Sirleto collezionò nella propria biblioteca, ve ne sono d'ambito grammaticale. Di questi ultimi si occupa lo studio di Maria Luisa Agati,²⁷ incentrato sui criteri utili alla loro corretta identificazione tra i fondi della Biblioteca Apostolica Vaticana in cui confluirono, e sugli esemplari individuati grazie a tale operazione; il tutto all'interno di una ricerca che oltre a restituire informazioni di carattere critico-testuale in merito ai testimoni, consente di aggiungere un importante tassello nella ricostruzione della fisionomia intellettuale di Sirleto, sensibile verso le novità della didattica del greco provenienti dal mondo culturale bizantino.

Questa rapidissima panoramica, è evidente, non vuole né potrebbe mai restituire la ricchezza del dato e la profondità dell'analisi del singolo contributo. Ad ogni modo l'obiettivo precipuo dei curatori di portare all'attenzione quanto della produzione di Sirleto è rimasto troppo a lungo ignorato o non sufficientemente valorizzato, è certamente conseguito. Uno sforzo sempre meno isolato, non sarà inopportuno ricordarlo, se nella medesima direzione va la di poco successiva pubblicazione del catalogo on-line delle corrispondenze sirletiane,²⁸

²⁵ Suo, fra l'altro, il limpido profilo *Guglielmo Sirleto e la Vaticana*, in M. Ceresa (a cura di), *La Biblioteca Vaticana tra Riforma cattolica, crescita delle collezioni e nuovo edificio (1535-1590)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2012, pp. 145-188.

²⁶ *Guglielmo Sirleto e Francisco Torres*, in Clausi-Lucà (a cura di), *Il «sapiantissimo Calabro»* cit., pp. 533-602.

²⁷ *I manoscritti greci grammaticali di Sirleto, con l'identificazione di nuovi testimoni di Erotemata*, *ibid.*, pp. 473-494.

²⁸ J. Machielsen (a cura di), *The Correspondence of Guglielmo Sirleto*, in H. Hotson-M. Lewis (a cura di), *Early Modern Letters Online [EMLO]*, <<https://tinyurl.com/2p9bacwh>> [consultato il 05/11/2021].

prova di come la conoscenza del Nostro sia questione sempre più sentita tra gli specialisti, e opportune questo tipo di iniziative. Ciononostante, il valore del volume va ben oltre l'allargamento puramente quantitativo dello sguardo, e risiede a mio avviso nello stimolo a tornare su ciò che si è soliti riproporre come dato acquisito (su tutti la straordinaria conoscenza della letteratura patristica), problematizzando ogni affermazione, anche in considerazione dell'assenza di adeguati studi "settoriali" e della presenza di una gran massa di scritti inediti. Sirleto – e il volume riesce a darne prova concreta – resta ancora un problema aperto, la cui decifrazione piena non può che richiedere l'impegno di studiosi dell'estrazione più varia. Ma le pagine di questi Atti hanno altresì il pregio di aver saputo valorizzare aspetti finora piuttosto marginali nella considerazione critica: si pensi all'incidenza del Cardinale sulla fisionomia storico-artistica della Capitale come di realtà più modeste come quella di Caprarola, o al suo ruolo, pur indiretto, in processi storicamente rilevanti di "invenzione della tradizione".

Non sono del ancora maturi i tempi per la tanto auspicata «grande monographie» (Petitmengin) su Sirleto, la quale necessiterebbe di «un solido patrimonio di conoscenze» e di «una fondata valutazione critica» (p. 392). Per questo le dense pagine de *Il «sapiantissimo Calabro»* guardano indubbiamente al futuro, e vogliono essere un «punto di partenza, non già di arrivo» (p. 17). Sicuramente esse sono uno stimolo, e saranno certamente un momento imprescindibile per qualsivoglia nuova indagine sul cardinale Sirleto e la sua opera.

Lorenzo Canino
lorenzo.canino@gmail.com



Questo volume è stato stampato da Rubbettino print su carta ecologica certificata FSC® che garantisce la produzione secondo precisi criteri sociali di ecosostenibilità, nel totale rispetto del patrimonio boschivo. FSC® (Forest Stewardship Council) promuove e certifica i sistemi di gestione forestali responsabili considerando gli aspetti ecologici, sociali ed economici

STAMPATO IN ITALIA
nel mese di dicembre 2021
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it