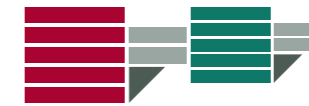


30-31, 2006

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Dipartimento di FILOLOGIA

FILOLOGIA Antica e Moderna

FILOLOGIA

ANTICA E MODERNA

XV, 30-31
2006

€ 50,00



Rubbettino

Università della Calabria

Dipartimento di Filologia

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XVI, 30-31
2006

*PUBBLICATO CON CONTRIBUTI FINANZIARI
DEL DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA DELL'UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA
E DELLA FONDAZIONE CARIME DI COSENZA*

DIRETTORE

NICOLA MEROLA

COMITATO SCIENTIFICO

Franca Ela Consolino (Università dell'Aquila), John Freccero (New York University), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Heinrich von Staden (Princeton University)

IN REDAZIONE

FRANCESCO IUSI, MONICA LANZILLOTTA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

ELABORAZIONE INFORMATICA A CURA DI

GABRIELE GRANDINETTI, FRANCESCO IUSI

Libri e riviste per scambio e recensione vanno inviati alla Segreteria di Redazione di «FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» presso il Dipartimento di Filologia, 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 s.r.l. - Viale dei pini, 10 - 88049 Soveria M. (CZ)

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

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA
30-31, 2006

- ALESSANDRO LAMI**
p. 5 *[IPPOCRATE], SULLE AFFEZIONI 61*
- VINCENZO MUGGITTU**
p. 21 *SUL SIGNIFICATO DEL TERMINE ἈΟΪΤΨΟΝ IN [IPPOCRATE],
MALATTIE II 54A*
- RAFFAELE PERRELLI**
p. 33 *IL RUOLO DELL'EVIDENTIA NELL'ELEGIA 1,1 DI TIBULLO*
- FABBRIZIO FERACO**
p. 51 *NOTA TESTUALE AD AMMIANO 22, 15, 9*
- CARMELA LAUDANI**
p. 59 *PER IL TESTO E L'ESEGESI DEL DE HEREDIOLO DI AUSONIO*
- MARINO NERI**
p. 79 *RURICIO ESEGETA DI LC. 15, 22*
- MAGGIORINO IUSI**
p. 87 *DI ALCUNE MOTTE CALABRESI*
- ANTONELLA FALCO**
p. 105 *IL PROEMIO AL SECONDO LIBRO DEL DE REMEDIIS DI FRAN-
CESCO PETRARCA*
- ALESSIA CAPORALE**
p. 143 *LODOVICO DOLCE: L'EPITHALAMIO DI CATULLO NELLE
NOZZE DI PELEO ET DI THETI*
- EMILIO SERGIO**
p. 173 *HOBBS, CAMPANELLA E IL CAVENDISH CIRCLE*
- LETTERIO CASSATA**
p. 191 *(SAGGIO DI COMMENTO AI CANTI DI LEOPARDI)*
- LOREDANA ANANIA**
p. 227 *GIULIO PERTICARI NELLO ZIBALDONE DI LEOPARDI*
- ENRICO DE LUCA**
p. 237 *IL GRILLO DEL FOCOLARE: DA DICKENS A ZANDONAI*

- ANNAMARIA LORIA**
p. 255 *LA VOLUTTÀ DI CREARE: TEORIA DELL'ARTE E SPIRITISMO NELL'ULTIMO CAPUANA*
- STEFANIA NOCITI**
p. 273 *IL 'FANTASTICO' IN PIRANDELLO. DALLE NOVELLE SURREALI, DI SERA, UN GERANIO*
- GIONA TUCCINI**
p. 283 *IL REALISMO IMMAGINATIVO DI IGNACIO DE LOYOLA NELLA STORIA DI CRISTO DI PAPINI*
- ELENA FUMI**
p. 399 *INDOVINA CHI VIENE A CENA: SAN GIORGIO (IN CASA BROCCHI)*
- ANTONIO TRICOMI**
p. 425 *RISORGIMENTO, RESISTENZA, CONTESTAZIONE SECONDO BIANCIARDI: TRE OCCASIONI SPRECAE PER MODERNIZZARE L'ITALIA*
- FABIO ROCCHI**
p. 447 *«LA GRANDE PADRONA NAZIONALE CI SORVOLERÀ COL SUO ELICOTTERO». PAOLO VOLPONI E LA MARCIA DEI QUARANTAMILA*
- SONIA ROVITO**
p. 461 *AMELIA ROSSELLI E LO SPAZIO POETICO*
- MARIAGRAZIA PALUMBO**
p. 477 *L'«AMARO LUCANO»: INTERVISTA A TULLIO DE MAURO*

RECENSIONI

- p. 481 **STANO MORRONE** (FRANCESCO PETRARCA, *INVECTIVE CONTRA MEDIUM INVECTIVA CONTRA QUENDAM MAGNI STATUS HOMINEM SED NULLIUS SCIENTIE AUT VIRTUTIS*)
- p. 485 **SARA CIPOLLA** (MARIO POZZI-ENRICO MATTIODA, *GIORGIO VASARI STORICO E CRITICO*)
- p. 490 **ANNA GUZZI** (MARGHERITA GANERI, *L'EUROPA IN SICILIA. SAGGI SU FEDERICO DE ROBERTO*)
- p. 493 **GRAZIANO CRISTELLO** (*LE VOLEUR DE FEU. BUFALINO E LE RAGIONI DEL TRADURRE*, A CURA DI C. RIZZO; MARINA PAINO, *DICERIE DELL'AUTORE. TEMI E FORME DELLA SCRITTURA DI BUFALINO*)
- p. 501 **FERNANDO GARREFFA** (GILDA POLICASTRO, *IN LUOGHI ULTERIORI. CATABASI E PARODIA DA LEOPARDI AL NOVECENTO*)
- p. 505 **ANGELA FRANCESCA GERACE** (MASSIMO FUSILLO, *IL DIO IBRIDO. DIONISO E LE «BACCANTI» NEL NOVECENTO*)

Alessandro Lami

[Ippocrate], *Sulle affezioni* 61

Lo scritto ippocratico *Sulle affezioni* (= *Aff.*) anche dopo l'edizione di P. Potter,¹ che finalmente si fonda sulla sistematica collazione dei due manoscritti antichi portatori di tradizione, il Marciano (*gr.* 269 = M) e il Vindobonense (*med. gr.* 4 = Θ), reclama ancora a livello testuale interventi e puntualizzazioni. Sarà qui preso in esame l'ultimo capitolo dello scritto, il 61, particolarmente bisognoso, mi pare, di precisazioni ulteriori. È un capitolo che consta di una serie di succinte considerazioni di carattere dietetico tra loro largamente autonome.² «*Remarques détachées; conseils divers; précautions à prendre*» sunteggiava Littré, a mo' di titolo del capitolo (questi stringati sommari a mo' di titolo in testa alla traduzione a fronte sono come è noto usuali in Littré).³

¹ *Hippocrates*, V, with an english translation by P. Potter, 'The Loeb Classical Library', Harvard Univ. Press-Heinemann, Cambridge, Mass.-London 1988 (ma la *Preface* è del 1983): il cap. 61 occupa le pp. 86-90. Nei voll. V e VI, usciti contemporaneamente, sono stati editi dal Potter i trattati ippocratici maggiori di patologia delle malattie interne, trasmessi (ad eccezione dell'*Appendice al Regime delle malattie acute*) dal Marciano e dal Vindobonense; al Potter si deve anche la cura del vol. VIII (ivi, 1995) con l'edizione di altri scritti alla cui base sta una tradizione diversa (in particolare non sono trasmessi dal Vindobonense).

² L'autonomia reciproca è sintatticamente evidenziata dall'asindeto, che interessa tutte le notazioni ad eccezione delle due ultime, connesse tra di loro da δ(έ) sul piano formale e, sul piano del contenuto, dalla contrapposizione tra alimenti ben temperati e alimenti intemperati e 'forti'.

³ È Littré, *Œuvres complètes d'Hippocrate*, avec le texte grec en regard, t. VI, Baillière, Paris 1849 (*Aff.* 61 è alle pp. 268-271). Nessun dubbio che si tratti di notazioni 'staccate', tuttavia non si può dire che siano del tutto irrelate tra di loro e con quanto precede. Al § 1 con ἀρτοφαγεῖν ci si richiama al primo dei due elementi oggetto del cap. 60, il grano (per il pane cfr. anche cap. 52). Il § 2, con la raccomandazione di far vomitare subito in caso di assunzione di cibi in maggior quantità del solito o non i soliti, è la contropartita del § 1, con la raccomandazione di non introdurre cambiamenti qualitativi nella dieta (in riferimento specifico al pane) in caso di malattia. Il § 3 riprende la questione del 'succo' di sostanze forti e deboli (cfr. cap. 52) in relazione ad un elemento dietetico non prima menzionato, la frutta polposa e quella secca, e ad un problema non affrontato in precedenza, quello dell'incidenza nella digestione di un elemento integrativo e non costitutivo dell'alimentazione. Il § 4 tratta di una questione già emersa nei capitoli precedenti e della soluzione, rappresentata dal vino, agli incomodi di una cattiva digestione. Incomodi che in qualche modo sono richiamati dalla fine del § 3 (più 'succo' attira il corpo dalla

Si tratta per la precisione di nove aforismi, opportunamente rilevati nel testo di Potter, a differenza delle edizioni ottocentesche, da successivi capoversi. Per parte mia propongo qui una nuova edizione (con traduzione italiana) del capitolo con invece un'articolazione in paragrafi numerati progressivamente.

61 1 Ὅσοι ὑγιαίνουντες ἀρτοφαγεῖν εἰώθασι· ταῦτά διδόναι τούτοις καὶ ἐν τῆσι νοούσι. **2** ὅταν ἡ σιτία ἢ ποτὰ πλείω τοῦ εἰωθότος ἢ μὴ τὰ εἰωθότα <τις> τελέσῃ, ἀπεμέσαι παραχρήμα ἄριστον. **3** ὀπώρη καὶ ἀκρόδρυα διὰ τόδε μετὰ τὸ σιτίον ἀλυπότερα ἔστι καὶ ὑγιαίνουντι καὶ ἀσθενούσι, ὅτι βεβρωκότος μὲν ὀλίγην ἀπ' αὐτῶν ἰκμάδα σπᾶι τὸ σῶμα· ἢν δὲ νῆστις ἐσθίῃ, πλείω. **4** ὅσα τῶν σιτίων ἢ φύσας ἢ καῦμα ἢ δῆξιν ἢ πλημμονῆν ἢ στρόφον παρέχει· ὁ οἶνος ὁ ἐπιπινόμενος ὁ ἄκρητος ἀπαλλάσσει τῶν τοιούτων· τὸ γὰρ σῶμα διαθερμαινόμενον ὑπὸ τοῦ οἴνου ἀπαλλάσσει [τε] τὰ ἐνεόντα τῆι θερμότητι. **5** ἀπὸ τῶν σιτίων τε καὶ τῶν ποτῶν τῶν ὁμοίων ἐνίοτε μὲν διαταράσσεται ἡ κοιλίη, ἐνίοτε δὲ ἴσταται, ἐνίοτε δὲ κατὰ λόγον διαχωρεῖ· διότι δὲ ταῦτα οὕτως ἔχει· πρῶτον μὲν ἡ κοιλίη, ὅταν ὑγροτέρη εἶοσα καὶ ὅταν ξηροτέρη ὑποδέξῃται τὸ σιτίον, διαφέρει, ἔπειτα ὅταν μεταβολὴ γένηται εἴτ' ἐκ ψύξιος ἐς θάλπος εἴτ' ἐκ θάλπιος ἐς ψύχος, διαφέρει· ὥστε ἀνάγκη τὴν κοιλίην ἀπὸ τῶν αὐτῶν σιτίων καὶ ποτῶν δι' αὐτὰ ταῦτα καὶ μαλακωτέραν γίνεσθαι καὶ σκληροτέραν. **6** τῶν σιτίων καὶ τῶν ποτῶν καὶ τῶν ὄσων, πλὴν ἄρτου καὶ μάζης καὶ κρεῶν καὶ ἰχθύων καὶ οἴνου καὶ ὕδατος, τᾶλλα πάντα λεπτάς μὲν καὶ ἀσθενέας καὶ τὰς ὠφελείας παρέχει ἐς τὴν αὔξησιν καὶ ἐς τὴν ἰσχὺν καὶ ἐς τὴν ὑγιείην, λεπτὰ δὲ καὶ ἀσθενέα καὶ τὰ κακὰ ἀπ'

1 ὅσοι Θ : ὀπόσοι M, $\Xi\Theta$ *add.* M^{ms} || ἀρτοφαγεῖν M : -γείνυθαι Θ || εἰώθασι Θ : εἰώθασιν M || ταῦτά Potter : ταῦτα ΘM 2 τῆσι νοούσι M : ταῖς νοούσις Θ || σιτία M : σίτα Θ || πλείω Θ : πλέω M || ἢ μὴ Littré : ἢν μὴ ΘM 3 < > *addidi* || ἀπεμέσαι M : ἀπεμέση Θ || Θ *ad* ὀπώρη κτλ. *add.* Θ^{ms}M^{ms} 4 ἀλυπότερα Θ : λυπηρότερα M 5 ὀλίγην *om.* M || ἰκμάδας σπᾶι Θ : ἰκμάδαςσπᾶ M 6 ἐσθίη M : ἐσθίει Θ || Θ *et* O *ad* ὅσα *add.* M^{ms} 9 ἀπαλλάσσει τε Θ : ἀπαλλάσσεται M, τε *secl.* Ermerins || τῆι θερμότητι M : θερμότητι Θ || σιτίων τε Θ : σιτίων M 10 τῶν ὁμοίων Θ : καὶ τῶν ὁμοίων M 10-11 ἐνίοτε δὲ ἴσταται *om.* M, *add.* M^{ms} 11 διαχωρεῖ *scripsi* : διαχωρεῖ ΘM 13 διαφέρει *scripsi* : διαφθείρει Θ καὶ διαφθείρει, *sed* καὶ *add. post.* M || εἴτ' Θ : εἴτε M || ψύξιος Θ : ψύξιος Mst : ψύξεος Θ ψύχεος M || ἐς M : εἰς Θ 14 εἴτ' Θ : εἴτε M || θάλπιος Θ : θάλπειος M || διαφέρει *scripsi* : διαφθείρει ΘM 15 αὐτῶν σιτίων Θ : σιτίων τῶν αὐτῶν M 16 σιτίων M : σιτῶν Θ 18 αὔξησιν καὶ ἐς M : αὔξει καὶ Θ 19 ὑγιείην M : ὑγιαίαν Θ 19-20 Θ *add.* M^{ms}

frutta se assunta a digiuno, con maggiore probabilità di difficoltà digestive, stornate, esse, col vomito al § 2). Il § 5 riprende il problema delle difficoltà digestive e si sofferma su un paradosso: che gli stessi alimenti e bevande che non creano problemi talvolta portano a difficoltà, e a difficoltà opposte: diarrea e stipsi. Al § 6 si torna su quelle sostanze che, diversamente da quelle del § 5, non creano problemi digestivi, ma nemmeno hanno grande rilievo nutrizionale. La questione digestiva è ancora al centro anche del § 7, ma in riferimento specifico alle cautele da adottare per i malati soggetti ad attacchi febbrili intermittenti. Nei due §§ finali si ha un ultimo elogio del vino (§ 4) e del miele, la cui ottima 'temperanza' li raccomanda a sani e malati, a differenza di quelle sostanze che, rilevanti da un punto vista nutrizionale (a differenza di quelle del § 6) possono, in quanto 'forti', creare problemi quando sono somministrate in malattia.

20 αὐτῶν γίνεται. 7 ὅσους τῶν νοσεόντων μὴ συνεχέως οἱ πυρετοὶ ἔχουσιν, ἀλλὰ διαλείποντες λαμβάνουσι· τούτοις τὰ κιτὰ διδόναι μετὰ τὴν λήψιν, τεκμαιρόμενος ὡς μὴ ἔτι νεοβρώπι ὁ πυρετὸς ἐπιπεσεῖται, ἀλλ' ἤδη πεπεμμένων τῶν κιτῶν. 8 οἶνος καὶ μέλι κάλλιστα κέκρηται ἀνθρώποις πρὸς τὴν φύσιν καὶ ὑγιαίνουσι καὶ ἀσθενέουσι εἰς καιρῶν καὶ μετριότητα
 25 προσφερόμενα, καὶ ἀγαθὰ μὲν αὐτὰ ἐφ' ἑωυτῶν, ἀγαθὰ δὲ συμμιγόμενα. 9 τὰ δ' ἄλλα, ὅσα γε καὶ ἀξίην λόγου ὠφέλειν ἔχει, ὅσα ὑγιαίνουσι εὐμόφορα, ταῦτα ἐν τῆσι νόσοις προσφερόμενα ἰσχυρότερα ἔστι καὶ δεῖ αὐτῶν ἀφαιρέοντα τὴν ἀκμὴν διδόναι ἢ οὐ φέρει αὐτὰ τὸ σῶμα, ἀλλὰ βλάπτει μᾶλλον ἢ ὠφελεῖ.

20 ὅσους Θ : ὀπόσους M || συνεχέως *scripsi* : ξυνεχέως M συνεχῶς Θ 21 λήψιν M : λήψι Θ 22 ὡς Θ : ὅπως M || ἔτι νεοβρωτεῖ Θ : ἐπι νεόβρωπι M || ἐπιπεσεῖται ΘM : ἐπιφαίνηται Mst || ἀλλ' ἤδη Θ : ἀλλὰ ἤδη M 23 ἀνθρώποις M : ἀνθρώποις Θ 23-24 πρὸς τὴν φύσιν Θ : τὴν πρὸς τὴν φύσιν M || ἀσθενέουσι M : ἀσθενούσι Θ 25-26 συμμιγόμενα M : συμμιγ- Θ 26 γε M : τε ΘMst 27 τῆσι νόσοις M : ταῖς νόσοις Θ || δεῖ Θ : δεῖ M 28 ἀφαιρέοντα M : ἀφαιρούντα Θ 29 ὠφελεῖ *scripsi* : ὠφελέει ΘM *subscr.* Περὶ Παθῶν (*sequ.* Περὶ Ἰερῆς Νοσοῦ) Θ : ἸΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ Π Παθῶν (*sequ.* 10 ἸΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ Π Τ ἔΝΤΟΣ Παθῶν) M

61 1 Quanti da sani sono soliti mangiare pane: dare lo stesso a costoro anche nelle malattie. 2 Quando si vengano a consumare o cibi o bevande in maggior quantità del solito o non i soliti, la cosa migliore è vomitarli subito. 3 Frutta e frutta con guscio è per questo che dopo il pasto danno meno pena sia a chi è sano sia a chi è infermo, in quanto, pranzato che si abbia, poco è l'umore che il corpo ne attira; in caso però che se ne mangi a digiuno, di più. 4 Quanti, dei cibi, procurano o flatulenza o incalorimento o morso o ripienezza o torcimento: il vino che ci si beva su, schietto, libera da accidenti del genere; il corpo infatti venendo riscaldato dal vino riesce a liberare il suo contenuto con questa caldezza. 5 Da cibi e bevande uguali talora il ventre si sconcerta, talora però si serra, talora poi va in modo adeguato. Il motivo per cui le cose stanno così: una prima differenza si dà quando il ventre arrivi a ricevere il cibo essendo più umido e quando lo faccia essendo più secco; eppoi si dà una differenza quando si venga ad una variazione o dal freddo al caldo o dal caldo al freddo; sicché di necessità il ventre, a partire dai medesimi cibi e bevande, diviene, proprio per questi fattori, più molle e più duro. 6 Dei cibi e delle bevande e delle pietanze, ad eccezione di pane e focaccia d'orzo e carni e pesci e vino e acqua, tutti gli altri procurano esigui e deboli anche i giovamenti per l'accrescimento e per il vigore e per la salute, esigui però e deboli sono anche i mali che vengono da essi. 7 Quanti dei malati le febbri non tengono in modo continuo, ma li prendono ad intervalli: a costoro dare i cibi dopo l'attacco, badando a che la febbre non debba abbattersi su chi è ancora poco che ha pranzato, ma con i cibi già digeriti. 8 Vino e miele hanno per gli uomini la temperanza più bella in rapporto alla loro natura, sia sani sia infermi, somministrati che siano al momento e nella quantità opportuni; e buoni sono essi di per sé, buoni poi se mischiati (*ad altri ingredienti*). 9 Tutti gli altri alimenti però, quanti appunto comportano un giovamento degno di nota, quanti sono convenienti a persone sane, questi quando vengono somministrati nelle malattie sono più forti e si deve darli sottraendo loro la punta o il corpo non li tollera, ma fanno danno più che dar giovamento.

E per cominciare dalla fine (§§ 8-9). La chiusa del capitolo risulta alquanto confusa e inconsequente, come in Littré ed Ermerins, così ancora nell'edizione di Potter: ἀγαθὰ δὲ [καὶ *add. recc. edd.*] συμμιγόμενα, τὰ δ' [τά τε *rec. edd.*] ἄλλα ὅσα τε [γε *M edd.*] καὶ ἀξίην λόγου ὠφελείην ἔχει. Ὅσα ὑγιαίνουσι κύμφορα, κτλ. Ma credo basti un intervento assai lieve per rimetterla in ordine: una diversa punteggiatura, cui è da far corrispondere un'anticipazione del § finale. Una piccola operazione che permette però di restituire chiarezza di dettato e coerenza logica. Nella penultima nota si parla del vino e del miele che hanno una «bellissima temperanza» per gli uomini, sani e malati, in rapporto alla loro natura. Per la verità, Potter stampa κέκριται con la *vulgata* e con Ermerins,⁴ invece di κέκρηται recato dai codici antichi, ma penso non a ragione. Occorre osservare in primo luogo che Littré ha un testo che, come quello della *vulgata*, si atteggia in modo diverso (οἶνος καὶ μέλι κάλλιστα κέκρηται ἀνθρώποισιν, ἦν πρὸς τὴν φύσιν καὶ ὑγιαίνουσι καὶ ἀσθενέουσι σὺν καιρῶι καὶ μετριότητι προσφέροιντο): sulla base di una tale linea sintattica Ermerins (che correggeva ἦν in εἶ) era portato a preferire κέκριται («κέκρηται [...] Littr. recepit pro vulg. κέκριται, sed nullo modo ferri potest, modo ad ἦν [εἶ *in textu*] πρὸς τὴν φύσιν ξὺν καιρῶι καὶ μετριότητα [*l. -τητι*] προσφέροιντο attendas»). Non vi è più motivo alcuno per questa scelta una volta che si costituisca un testo basato sulla lezione dei codici antichi. E dubito fortemente che si possa tradurre come Potter riproducendo, nella traduzione inglese, la stessa movenza della *vulgata*: «wine and honey are held to be the best things for human beings, so long as they are administered appropriately and with moderation to both the well and the sick in accordance with their constitution». È chiaro che καὶ ὑγιαίνουσι καὶ ἀσθενέουσι è una ripresa analitica del complessivo ἀνθρώποισι, e ἀνθρώποισι per parte sua è in stretto nesso con κέκρηται e non con προσφερόμενα. Per non dire poi che in κέκριται ἀνθρώποισι il dativo sarebbe più naturalmente da intendere come un dativo d'agente che non come un dativo di comodo. Ora, non è qui pertinente il giudizio portato dagli uomini sul vino e sul miele, non si tratta cioè di un prendere atto da parte dell'autore di *Aff.* del *consensus gentium* relativamente alla bontà del vino e del miele, bensì della sua decisa affermazione che realmente e oggettivamente essi costituiscono «buoni» elementi della dieta umana, di per sé e anche in combi-

⁴ F.Z. Ermerins, *Hippocratis et aliorum medicorum veterum reliquiae*, vol. II, Kemink, Traiecti ad Rhenum, MDCCCLXII (*Aff.* 61 è alle pp. 309-310).

nazione con altri ingredienti, come si afferma in conclusione (καὶ ἀγαθὰ μὲν αὐτὰ ἐφ' ἑωυτῶν, ἀγαθὰ δὲ συμμιγόμενα – Littré e Ermerins hanno δὲ καὶ c/ξυμμιγόμενα sulla base dei *recentiores*: il parallelismo contrappositivo non raccomanda particolarmente l'integrazione di καί). La 'temperanza' intrinseca ai due elementi, che viene affermata in κέκρηται, non è d'altronde in contraddizione con la 'mescolanza' estrinseca, risultante dalla loro combinazione con altri ingredienti, espressa in συμμιγόμενα, mescolanza che rientra solo in uno dei due aspetti per cui essi sono 'buoni'. Quella di cui si parla è la temperanza intrinseca del vino e del miele, per cui essi – certo, somministrati al momento giusto ed in giusta misura –, non risultano provvisti di 'qualità' (δυνάμεις) spiccate che nelle diverse condizioni potrebbero risultare nocive, non sono essi cioè alimenti naturalmente 'forti'.⁵ Ma, in ogni caso, a prescindere dalla temperanza del (o dal giudizio sul) vino ed il miele, che senso avrebbe, dopo questo elogio del vino e del miele, aggiungere che così stanno le cose anche per gli altri elementi dietetici che comportano un giovamento degno di menzione? Perché si dovrebbero cioè isolare nella lode il vino e il miele, se lo stesso discorso varrebbe poi anche, mettiamo, per il pane, la focaccia d'orzo, le carni, i pesci e l'acqua (sono gli ingredienti rammentati al § 6)? Il fatto è che la considerazione a proposito del vino e del miele trova la sua conclusione con συμμιγόμενα, dove va posta quindi una pausa forte (non la virgola). All'elogio incondizionato (salvi il momento giusto e la giusta misura) del vino e del miele si contrappone invece, nell'aforisma seguente, l'ultimo del capitolo, la cautela che va adottata nei confronti degli altri ingredienti della dieta umana, cautela che porta ad un apprezzamento diversificato; è solo per essi che entra in gioco la distinzione tra sani e malati, distinzione non rilevante a proposito del vino e del miele. Queste sostanze sono sì alimenti 'convenienti' ai sani, ma occorre tenere presente che somministrate nelle malattie presentano una 'qualità' che risulta «troppo forte». Deve aver certo creato imbarazzo la successione a brevissima distanza dei due ὄσα, che si sono così voluti distribuire – in Potter così come in Littré ed Ermerins – in due segmenti diversi di testo attribuendoli a due diverse notazioni ed in riferimento

⁵ Sulla equivalenza tra 'forte' e 'intemperato', cfr. 52 (262, 11 Li.) ἡ δὲ ἰκμάς ἀπ' αὐτῶν (scil. σιπῶν) ἰσχυρὴ καὶ ἀκήρατος (ἀκήρατος è solo qui, altrove nella *Collezione* si usa ἀκρητος). Per la concezione 'ippocratica' di 'temperamento' degli alimenti, ma anche delle stagioni e degli umori del corpo, cfr. solo la n. 25 di A.-J. Festugière, *Hippocrate. L'Ancienne Médecine*, Klincksieck, Paris 1948, pp. 37 s. (e si veda *Sulla natura dell'uomo* 4 in riferimento alla intemperanza e separatezza – nocive – degli umori con gli errori iotacistici di MV κρήσιος per κρήσιος e κεκριμένον per κεκρημένον [corr. M³]).

presumibilmente a due diversi soggetti⁶ (peraltro gli editori ottocenteschi [qui indicati con *edd.*] erano indotti ad una tale organizzazione del testo dalla preferenza accordata a τὰ τε ἄλλα dei *recentiores*). Ma la successione, e in riferimento allo stesso soggetto, ha la sua ragion d'essere. Il primo ὅσα (anzi ὅσα γε)⁷ individua tutti quegli elementi dietetici che si oppongono per un verso al vino e al miele (che sono sempre ἀγαθά) e per l'altro verso a quegli elementi 'indifferenti' ('deboli' nella lingua di *Aff.*, cfr. § 6), che non sono né buoni né cattivi, non apportano cioè rilevanti giovamenti all'accrescimento, al vigore fisico e alla salute e in compenso nemmeno causano rilevanti danni. Il secondo ὅσα si rende invece necessario per via dell'opposizione che ora entra in gioco tra sani e malati. Questi stessi elementi dietetici sono utili, convengono certo ai sani, ma vanno impiegati con cautela nelle malattie, dove occorre sottrarre loro la 'punta' di efficacia (ciò che li rende 'forti', a differenza del vino e del miele) perché non danneggino invece di giovare (come invece giovano ai sani).⁸ Occorre quindi mettere un punto basso dopo συμμιγγόμενα, iniziare un nuovo paragrafo con τὰ δ' ἄλλα, stampare ὅσα γε e mettere una virgola (e non un punto) dopo ὠφελείην ἔχει. Il pensiero si sviluppa così in modo assai chiaro e bene articolato.

Ma riprendiamo con ordine dal principio. Quanto al primo aforisma c'è solo da rilevare la tendenza, propria di Potter (che si afferma anche in altri scritti ippocratici da lui editi), a preferire la testimonianza pur contraddittoria di Θ nella fonetica e morfologia dialettali. Per quanto il Vin-dobonese esibisca più spesso del Marciano forme verbali contratte in -ει(-) invece di quelle non contratte in -εει(-) (giudicate iperioniche), accettate e preferite dall'editore, egli segue Θ stampando all'occasione forme non

⁶ «Ces substances [...] ainsi que toutes celles qui [...]. Les substances avantageuses aux gens en santé», Littré; «itemque reliqua, quae [...]. Quae sanis conferunt», Ermerins; «as indeed is anything else that [...]. Things beneficial to persons in health» (Potter).

⁷ Sia Littré che Ermerins non hanno dubbi a stampare ὅσα γε. Potter è in debito di una spiegazione relativamente alla sua scelta di seguire Θ (e M^{sf}) accogliendo ὅσα τε. Un τε col valore di congiunzione non dà senso («tutte le altre sostanze e tutte quelle che...»); ed un τε epico è quanto mai fuori luogo (nella sua traduzione è comunque tralasciato). Per la successione dei due ὅσα in riferimento allo stesso soggetto, cfr. invece 15 (14 Li.) ὀπόσαι δὲ ἄλλα ὀδύναι [...] ὅσαι μὲν [...] ὅσαι δὲ [...]; 20 ὀπόσαι δὲ ἐπλήνα ἔχουσι μέγαν ὅσαι μὲν [...] ὅσαι δὲ [...]; e soprattutto 33 καὶ ὅσα μὲν πᾶν τιτῶν [...], ὅσα ὀδύνης εἵνεκα δίδονται, in opposizione a ὅσα δὲ καθαίρει τῶν φαρμάκων κτλ.

⁸ Lo scritto si conclude efficacemente con questo richiamo al noto principio 'ippocratico' del giovare o non nuocere, in prima istanza riferito all'azione del medico (la formulazione famosa è in *Epid.* I 11 ἀκεῖν περὶ τὰ νοσήματα δύο· ὠφελεῖν ἢ μὴ βλάπτειν), qui trasferito all'azione di elementi dietetici prescritti dal medico, anzi di elementi dietetici che il medico, all'occasione, prescriverebbe e che *Aff.* comunica al profano perché se ne faccia un'idea per quanto possibile indipendente (cfr. cap. 1).

contratte (qui ἀρτοφαγείειν, sicuramente ipercorrettivo) anche contro M. E ancora più discutibile è la preferenza da lui accordata a Θ in casi come questo di ταῖς νούχοις (cfr. anche r. 27) contro τῆις νούχοις di M (e di Θ altrove e dello ionico; cfr. 1 [208, 3]; 8 [216, 4]; 40 [250, 4 Li.]). Non se ne parlerà più. Invece è sicuramente giusta la proposta di Potter di leggere ταῦτά, invece di ταῦτα dei codici (e di Littré): ταῦτα è talmente fiacco, che Ermerins l'aveva senz'altro espunto: «equidem ταῦτα pro emblemate alieno abieci».

Il secondo aforisma riguarda la necessità di far vomitare in caso di assunzione di cibi in quantità maggiore dell'ordinario o in caso di assunzione di cibi non ordinari (con tutta probabilità il consiglio riguarda sia i sani che i malati). Noto solo l'incoerenza da parte di Potter di preferire *κίτα* di Θ rispetto a *κίτια* di M, quando altrove, Θ permettendo, il termine è stampato in questa seconda forma (cfr. in questo stesso capitolo § 4 ὅσα τῶν κίτιων, § 5 ἀπὸ τῶν κίτιων τε καὶ τῶν ποτῶν [...] ἀπὸ τῶν αὐτῶν κίτιων, § 6 τῶν κίτιων [ma anche qui Potter scrive *κίτων* sulla base di *κίτων* di Θ], § 7 τὰ κίτια δίδοναι [...] πεπεμμένων τῶν κίτιων).⁹ Più importante è segnalare il refuso (se di refuso si tratta), che è presente nel testo greco di Potter (ὅταν ἢ κίτα ἢ ποτὰ πλείω τοῦ εἰωθότος ἦν μὴ τὰ εἰωθότα τελέσει, ἀπεμέσαι παραχρῆμα ἄριστον). La traduzione inglese a fronte («when a person consumes foods or drinks in greater amounts than is his habit, or of a different kind, it is best for him to

⁹ Il problema delle forme da scegliere tra *κίτος* e *κίτιον* è reale. La situazione in *Aff.* si presenta in maniera molto diversa, per es., da *Mal.* II, dove al singolare e al plurale si hanno, concordemente testimoniate dai due codici Θ e M, forme di *κίτιον*. In *Aff.* solo al cap. 60 [268, 7 Li.] il termine compare nel suo senso specifico di 'frumento', ovviamente nella forma attesa ὁ *κίτος*, concordemente recata da entrambi i codici. Nel senso lato di 'alimento (solido)' o 'pasto', è opportuno distinguere tra singolare e plurale. Il Marciano appare molto coerente nell'uso: sia al singolare che al plurale esibisce le forme *κίτιον* / *κίτια*. Il Vindobonense è incoerente, ma si può cogliere una tendenza: al plurale pur recando talvolta *κίτα*, assai più spesso si accorda con M sulle forme *κίτια* (su 40 casi, oltre a quelli del cap. 61, 8 volte forme di *κίτα* testimoniate da Θ si oppongono a 32 forme di *κίτια* esibite da ΘM). Al singolare invece Θ presenta con maggiore costanza forme di *κίτος* (su 11/12 casi, solo in 4 ΘM danno *κίτιον*, mentre in 7/8 Θ oppone forme di *κίτος* a *κίτιον* di M; il caso incerto è al cap. 27, 238, 14 Li. ἀπὸ κίτου Θ : ἀπὸ κίτων M [unica forma di *κίτα* in M]). L'impressione è quindi che sia Θ ad innovare, a partire dal singolare (con neutralizzazione dell'opposizione *κίτος* 'frumento' / *κίτιον* 'alimento solido, cibo'), senza riuscire ad essere conseguente, in particolare al plurale (per cui si viene a creare in Θ una nuova opposizione basata sul numero e non sul senso, *κίτος* / *κίτια*). Comunque non credo, pur nel riconoscimento dell'eccellenza della tradizione rappresentata dal Vindobonense, che si possa ragionevolmente procedere accettando l'incoerenza del codice viennese, né qui, al cap. 61, né negli altri passi (cfr. solo al cap. 51: ὅσοι ξηρὴν δίαιταν διαπιῶνται, τούτοις μὴ σὺν τῶν κίτων τὸ ποτὸν δίδοναι, ἀλλὰ μετὰ τὸ κίτιον [...] καὶ οὕτω μὲν ξηρὴ ἢ ἰκμάς ἀπὸ ξηρῶν τῶν κίτων γυνομένη τὸ σῶμα [perfino in errore comune, che non rientra nei dati sopra forniti, si rileva il disaccordo tra i due codici: τὸ σῶμα è emendamento necessario di Cornarius, Θ ha τῶ κίτω, M τῶ κίτω] ξηραίνει: ἦν δὲ ἅμα τῶν κίτων πίνη [...] ἢ ἐπιπίνη παραχρῆμα ἐπὶ τῶν κίτων).

vomit them up immediately») presuppone in effetti la disgiuntiva ἢ nel testo greco invece della congiunzione ἤν, recata per errore da Θ e M. Si tratta di un emendamento necessario, già operato da Littré («je lis ἢ pour ἤν», accolto senza discussione da Ermerins), di cui però Potter tace in apparato (del resto assai succinto). Ma anche così il testo non pare correre liscio: niente infatti nel greco corrisponde a «a person» della traduzione inglese, e tuttavia un soggetto per τελέσει sembra necessario. Gli editori ottocenteschi accoglievano ancora nel testo l'interpolazione dei *recentiores* τις λάβη dopo εἰωθότος (τοῦ εἰωθότος τις λάβη ἢ μὴ τὰ εἰωθότα τελέσει), e pare a me opportuno accogliere, della vecchia congettura, almeno il τις, da collocare per ragioni paleografiche (aplografia) tra εἰωθότα e τελέσει: e cioè ἢ μὴ τὰ εἰωθότα <τις> τελέσει (...TATICTE...); non sembra infatti, specialmente subito dopo il plurale ὅσοι ὑγιαίνουντες, che sia sufficiente la III pers. sing. del verbo ad indicare un soggetto indeterminato (cfr. Kühner-Gerth I 35 s., g): in alternativa si potrebbe forse integrare παραχρήμα <αὐτὸν> ἄριστον ovvero παραχρήμα ἄριστον <αὐτὸν> (al § 3 naturalmente il referente di βεβρωκότος e di νῆστις ἐσθίηι è ὁ ὑγιαίνων ἢ ὁ ἀσθενέων che si ricava dai participi indeterminati subito prima detti).

Il § 3 non presenta difficoltà. Forse è solo opportuno ribadire la giustezza della lezione di Θ ἀλυπότερα contro quella di M λυπηρότερα, accolta nel testo da Littré, cui pure era nota la lezione del Vindobonense. Ermerins, che peraltro ancora non aveva chiara l'eccellenza e l'indipendenza della tradizione rappresentata da Θ, è lapidario: «mihi emendatio in θ. obvia necessaria videtur». Aveva naturalmente ragione. Littré era obbligato ad accordare un valore univocamente positivo a ἰκμάς («suc nourricier»), ma anche così il senso del passo risulta illogico: non si capisce come il non profittare del succo nutritivo della frutta *a fine pasto* possa portare ad incomodi in salute e in malattia; solo se la frutta costituisse l'intero pasto, la scarsa assimilazione dei suoi principi nutritivi rappresenterebbe un danno per l'organismo, ma trattandosi di un'integrazione all'alimentazione ordinaria, il danno è escluso (ci sarebbe solo un mancato ulteriore vantaggio). Ma c'è di più. In *Aff.* ἰκμάς compare nella parte finale dello scritto (ai cap. 51 e 52): si tratta di «suc nourricier», come costantemente traduce Littré, ma certamente di problematica positività e di controverso vantaggio, nella misura in cui è il veicolo organico attraverso il quale si afferma la *dunamis* di un alimento. Da cibi secchi proviene un succo secco che determina secchezza (magari inopportuna in varie con-

tingenze: καὶ οὕτω μὲν ξηρὴ ἢ ἰκμάς ἀπὸ ξηρῶν κυτίων γενομένη τὸ σῶμα ξηραίνει, 51 [260, 13 Li.]); e più in generale, da cibi ‘forti’ proviene un succo ‘forte’ e da quelli ‘deboli’ un succo ‘debole’. Orbene, se i cibi e i succhi ‘forti’ sono alla base dell’accrescimento e del vigore fisico, sono anche in grado di produrre proprio per la loro ‘forza’ e la loro ‘intemperanza’ i più gravi danni; mentre i cibi e i succhi ‘deboli’ come non producono grandi vantaggi, nemmeno producono grossi danni (τὰ δὲ ἀσθενέα τῶν κυτίων καὶ τὰ κοῦφα τὴν μὲν κοιλίην οὐ λυπεῖ οὐδὲ τὸ σῶμα [...]); ἢ δὲ ἰκμάς ἀπ’ αὐτῶν τῶν σῶματι ἀσθενῆς γίνεται καὶ οὔτε αὔξην οὔτε ἰσχὺν ἀξίην λόγου παρέχει [...]. (τὰ δὲ ἰσχυρὰ τῶν κυτίων) ἢ δὲ ἰκμάς ἀπ’ αὐτῶν ἰσχυρὴ καὶ ἀκήρατος προσγυνομένη ἰσχύν τε παρέχει τῶν σῶματι πολλὴν καὶ αὔξην). Ne risulta che la frutta assunta a fine pasto, quale che sia la *dunamis* di cui è provvista, fornendo solo «poco succo», agisce quantitativamente in modo debole e quindi non fa danni (ma la frutta polposa o secca deve avere di per sé una *dunamis* qualitativamente piuttosto ‘forte’, dato che assunta a digiuno crea maggiori problemi digestivi). Il plurale ἰκμάδας di M è sorto da dittografia, facilitata anche dalla fine del rigo (ἰκμάδας|σπαῖ); anche il Vindobonense ha il plurale, dovuto ad errata *distinctio*, e come spesso avviene, Θ riproduce con diligenza il suo modello non preoccupandosi troppo di capire (ἰκμάδας πᾶι).

La quarta notazione è relativa ai cibi che provocano flatulenza, incalorimento, morso, ripienezza o torcimento (cfr. 47 [258, 3-6]; 48 [258, 18-19 Li.]): il berci su del vino schietto libera da tali inconvenienti. Segue una brevissima spiegazione, nel senso che il corpo viene riscaldato dal vino e con questa caldezza riesce a liberarsi del suo contenuto. Ora, mentre l’espressione «il vino che ci si beva su, schietto, libera da tali inconvenienti» (ὁ οἶνος ὁ ἐπιπινόμενος ὁ ἄκρητος ἀπαλλάσσει τῶν τοιούτων) è linguisticamente irreprensibile, la seguente, secondo cui il corpo si libera del suo contenuto con la caldezza (ἀπαλλάσσεται τὰ ἐνεόντα τῆι θερμότητι), è assai problematica da un punto di vista grammaticale. Penso, intanto, che l’articolo τῆι davanti a θερμότητι, recato da M, sia necessario (θερμότητι riprende, e ne è quindi determinato, διαθερμαινόμενον) e che non giustamente sia stato omissso da Potter con Θ (anche in questo caso sarà da presupporre una caduta accidentale in sequenza di lettere simili: ...ΤΑΤΗΙΘΕΡΜΟΤΗΤΙ...). Ma quello che impressiona davvero è il nesso ἀπαλλάσσεται τὰ ἐνεόντα («se débarasse des matières», Littré; «is relieved of its contents», Potter), tanto più sospetto a brevissima distanza da

ἀπαλλάσσει τῶν τοιούτων. Per la verità, ἀπαλλάσσεται è la lezione di M, mentre Θ reca ἀπαλλάσσει τε. Naturalmente, la lezione di Θ, di sicuro errata, può derivare per omofonia e aggiustamento da un modello che esibiva la stessa lezione di M; ma l'argomento è reversibile e, stando alle tendenze di M, incline esso sì a deliberati interventi correttivi, appare molto più probabile che proprio -εται di M sia il frutto della correzione di un -ειτε o simili che creava imbarazzo. Credo che, in questo caso, l'ipotesi di Ermerins, che presupponeva una dittografia (nel modello comune di Θ e M: a partire da -CCETATAENCONTA), colga nel segno o quanto meno permetta di costituire un testo grammaticalmente corretto: ἀπαλλάσσει [τε] τὰ ἐνέοντα («demittit ea, quae intus sunt»). In Θ la corruzione è ancora limitata ad un τε di troppo (forse la banale riproduzione del τα dittografico, influenzata dalle ε precedente e seguenti, o forse consapevole tentativo di interpretare un τα ancor più insensato); in M la corruzione ha progredito portando ad una desinenza media e, per renderla utilizzabile, alla riduzione del dittongo finale di ἀπαλλάσσει ad una ε (operazione agevolata peraltro dalla semplificazione del gruppo -IT-).¹⁰ La ripetizione del verbo resta certo sospetta, ma non è di per sé in contraddizione con le abitudini scritte di *Aff.*, come non lo è il cambio di costruzione che comporta un piccolo gioco verbale: il vino schietto *libera* (la persona / il corpo) *da* tali inconvenienti e con la caldezza indotta dal vino il corpo *libera* il suo contenuto. Basta richiamarsi al cap. 1, tutto incentrato sulla necessità, per il profano, di 'intendersi' (ἐπίστασθαι) delle cose mediche. All'inizio è impiegata la costruzione del verbo con l'infinito (ἐπίστασθαι ἀπὸ τῆς ἑωυτοῦ γνώμης ἐν τῆσι νόσοισιν ὠφελῆσθαι); il verbo è ripreso nella frase immediatamente successiva, ma con una costruzione ambigua (ἐπίστασθαι δὲ τὰ ὑπὸ τῶν ἰητρῶν [...] καὶ διαγινώσκειν). Il verbo, retto dall'iniziale χρή, regge a sua volta l'infinito διαγινώσκειν che ha come oggetto τὰ ὑπὸ τῶν ἰητρῶν, ovvero entrambi gli infiniti sono coordinati e anche ἐπίστασθαι ha come oggetto τὰ ὑπὸ τῶν ἰητρῶν? Littré propende per la prima possibilità («savoir se secourir [...] savoir même discerner»), a differenza di Ermerins («nosse etiam debet

¹⁰ Per una dittografia analoga in Θ, cfr. 59 [268, 3 Li.] καὶ θερμαίνεται (τε *false add.* Θ) βραδέως καὶ (καὶ *om.* M) θερμαινόμενα ξηραίνεται καὶ κτλ.: il τε è accolto nel testo da Potter, ma è sicuramente errato; la dittografia è stata certo agevolata da quanto detto subito sopra (θερμαίνεται τε ταχὺ καὶ θερμαινόμενα μαραίνεται καὶ κτλ.), dove però θερμαίνεται non è preceduto da καὶ (naturalmente si potrebbe conservare il τε di Θ e secludere il καὶ iniziale, ma l'operazione non si raccomanda in quanto καὶ è recato da entrambi i codici ed in quanto la variazione, prima [...] τε [...] καὶ [...] καὶ [...] e poi καὶ [...] καὶ [...] καὶ [...], appare un tratto più originale della iterazione).

quae [...] eaque diiudicare») e di Potter («to understand and to judge»). Segue un'altra frase che si apre anch'essa con ἐπίστασθαι, che questa volta regge chiaramente un accusativo (ἐπίστασθαι δὲ τούτων ἕκαστα), costruzione ribadita nella frase successiva (ταῦτ' οὖν ἐπίσταιτο ἄν τις εἰδὼς [...] τάδε). Alla fine del cap. la costruzione è di nuovo quella di ἐπίστασθαι con l'accusativo (ἐπίστασθαι ὅσα), ma forse solo per il profano, non per il medico, in riferimento al quale la costruzione più naturale mi pare quella con l'infinito (ὅσα δὲ τοὺς χειροτέχνας εἰκὸς ἐπίστασθαι καὶ προσφέρειν καὶ διαχειρίζειν: così Littré, «quant aux prescriptions et aux opérations qui sont du domaine des hommes de l'art»; diversamente da Ermerins, «ea vero quae artis peritos aequum est scire et admoveere et tractare»; e da Potter, «what is fitting for the expert to understand, to administer, and to menage»); credo che la competenza dei medici sia espressa non nella menzione di una attività conoscitiva a se stante coordinata a quelle della somministrazione dei farmaci e delle operazioni chirurgiche, ma dal fatto che essi 'si intendono' della somministrazione dei farmaci e delle operazioni chirurgiche – con διαχειρίζειν che conclude ad anello il segmento che si apre in riferimento ai χειροτέχνας –, essendo ovvio che questo loro 'intendersi' si sostanzia di un insieme di conoscenze da cui è guidata la loro pratica sia medica che chirurgica. Nella conclusione del cap. ἐπίστασθαι regge di nuovo l'accusativo (ἕκαστα δεῖ τὸν ιδιώτην ἐπίστασθαι).

Concludo queste osservazioni con quello che è di sicuro il problema più grosso dell'intero capitolo, contenuto nella notazione successiva (§ 5). I §§ 6 e 7 non presentano infatti punti di oscurità o di particolare incertezza. Forse vale solo la pena di spendere qualche parola in difesa di un καί al § 6, espunto da Littré, in ciò seguito da Ermerins e anche da Potter. Entrambi i manoscritti leggono καὶ τὰς ὠφελείας παρέχει: «ce καὶ m'a paru inutile» annota Littré in apparato; «sed recte καὶ abiecit Littr.» concorda Ermerins; e Potter lo include tra parentesi quadre. Il καί suona effettivamente poco 'utile', ma da qui all'espunzione il passo è lungo. Si tratta qui di un pensiero che ritorna più volte in *Aff.*: cfr. capp. 50 (è dai cibi e dalle bevande più vantaggiosi che pure vengono le malattie e le morti, τὰ δὲ ἄλλα σιτία καὶ ποτά, ὅσα μὴ τοιαύτην τὴν δύναμιν ἔχει, μικρὸν μὲν τι ὠφελεῖ [...] μικρὰ δὲ καὶ βλάπτει, 260, 4-6); 52 (262, 7-9); 57 (266, 15-17 Li., in riferimento specifico al cocomero e al melone). Non stupisce quindi che si possa ribadire alla fine dello scritto, in relazione al primo membro, che questi alimenti procurano

tenui e deboli *anche* i vantaggi, così come tenui e deboli sono *anche* i mali. È un'espressione in cui confluiscono due diverse movenze: deboli i vantaggi e deboli *anche* i mali, e: deboli *sia* i vantaggi, (deboli) *sia* i mali. Si veda del resto anche al cap. 50, di seguito al segmento sopra riportato: ἐπ' ἀμφοτέρα δέ ἐστιν ἀσθενέα, ὥστε καὶ ἀγαθόν τι ποιῆσαι καὶ ὥστε καὶ κακόν (Littré legge ὥστε ἀγαθόν con M, e così Ermerins; Potter segue invece, credo giustamente, il Vindobonense).

Ma veniamo al punto molto problematico del § 5. Il § è incentrato sulle difficoltà (o non difficoltà) digestive provocate dai medesimi cibi e dalle medesime bevande (il testo corretto è quello di Θ: ἀπὸ τῶν κιτίων τε καὶ τῶν ποτῶν [καὶ *add.* M] τῶν ὁμοίων).¹¹ Quanto alla non difficoltà, si dice semplicemente che il ventre evacua in giusta misura (κατὰ λόγον διαχωρεῖ); ma sono, è ovvio, le difficoltà che interessano in particolare l'autore di *Aff.*, che richiama l'attenzione sul paradosso per cui i medesimi cibi e le medesime bevande possono portare agli opposti esiti di un eccesso di evacuazione (sconcerto di ventre: διαταράσσεται ἡ κοιλίη) o di un difetto (arresto delle funzioni del ventre: ἴσταται). L'autore di *Aff.* si impegna così in una articolata spiegazione (διότι δὲ ταῦτα οὕτως ἔχει· πρῶτον μὲν [...], ἔπειτα [...]), alla fine della quale riprende circolarmente l'asserzione iniziale (tralasciando, come si può ben capire, il punto relativo alla digestione 'normale': ὥστε ἀνάγκη τὴν κοιλίην ἀπὸ τῶν αὐτῶν κιτίων καὶ ποτῶν δι' αὐτὰ ταῦτα καὶ μαλακωτέραν γίνεσθαι καὶ σκληροτέραν). Il problema è appunto costituito dalla spiegazione centrale riguardante le difficoltà digestive. Ecco il testo di Potter: πρῶτον μὲν ἡ κοιλίη ὅταν ὑγροτέρα ἐοῦσα καὶ ὅταν ξηροτέρα ὑποδέξηται τὸ κιτίον διαφθείρει· ἔπειτα ὅταν μεταβολὴ γένηται εἴτ' ἐκ ψύξεως εἰς θάλαπος, εἴτ' ἐκ θάλψιος ἐς ψύχος, διαφθείρει. A parte alcune scelte discutibili di minor conto (io preferisco, per mantenere il parallelismo anche nella punteggiatura, mettere una virgola pure davanti al primo διαφθείρει [come del resto facevano Littré ed Ermerins], e privilegio per maggior coerenza dialettale ψύξιος di M^{sl} e ἐς di M: si noti il parallelismo dei femminili in -σις al caso obliquo e dei neutri al caso diretto), il problema grosso è costituito dai due διαφθείρει. Cosa vuol dire in questo contesto che il ventre 'distrugge, rovina, guasta', e guasta che cosa? Evidentemente il cibo: «it spoils it... the same thing happens»

¹¹ Per Littré καί era ancora elemento recato concordemente dalla tradizione e quindi aveva proceduto con l'espunzione («J'ai mis entre crochets ce καί, que je crois devoir être supprimé»; «καὶ τῶν ὁμοίων libri, sed καί iure reiecit Littré.», Ermerins).

traduce Potter, ma in che senso? Lo guasta in quanto riesce a digerirlo? Ma allora come può essere questa una spiegazione del fatto che il ventre, pur assumendo i medesimi cibi e le medesime bevande, va incontro a difficoltà digestive, e difficoltà che vanno all'occasione in direzioni opposte? O il ventre guastando il cibo guasta anche se stesso, non riuscendo a digerirlo? Ovvero bisogna cogliere nel verbo, del tutto inusuale a significare l'azione della digestione, più o meno difficoltosa che essa sia, lo sforzo di un violento imporsi sul cibo da parte del ventre, il quale poi sconterebbe lo sforzo dell'esercizio della violenza andando incontro a guasti (opposti: diarrea e costipazione)?¹² Pare difficile che possano essere sottintese implicazioni così rilevanti, e soprattutto non si darebbe nemmeno in questo modo ragione del fatto che gli esiti malaugurati possano essere tra loro opposti, quando è questo che costituisce la questione posta da *Aff.* ed il punto che l'autore si è impegnato a spiegare (mentre è solo da attendersi che non trovi spiegazione la fisiologia digestiva, il paradosso degli esiti patologici opposti a partire dal medesimo dato è ben messo in rilievo nell'asserzione iniziale e ribadito a conclusione della spiegazione).¹³ Littré aveva avvertito il problema, ma la soluzione da lui proposta

¹² 'Ventre che guasta il cibo', 'persona che guasta il cibo', 'cibo che si guasta nel ventre' sono espressioni che non hanno paralleli nella *Collezione ippocratica* e nemmeno, più in generale, nel greco fino a tutta l'età classica: τὸν σίτον διαφθείρειν si diceva della distruzione delle messi di frumento (dei nemici), usuale pratica nelle operazioni belliche, ovvero del guasto, sempre del frumento, recato dall'attività di parassiti, e simili. (Quanto di più vicino si possa rintracciare nella *Collezione*, che io sappia, è ciò che è detto nei *Luoghi nell'uomo* 10, 5 a proposito del flusso dalla testa che nell'idropisia si mescola con l'umidità che viene dai cibi e che è 'guasta': καὶ ἀπὸ τῶν σιτίων ἐς τὸ αὐτὸ χωρέουσα ἢ ὑγρότης διέφθαρται: ma il processo, che nulla ha a che vedere con la digestione, si svolge completamente al di fuori del ventre). È invece nella medicina di età imperiale che viene individuata una specifica modalità di disturbo digestivo consistente nel fatto che il cibo 'si guasta' nel ventre o dal ventre 'viene guastato' (in sostanza si tratta del nostro 'corpo guasto'), e che viene anche isolata una categoria di persone che 'guastano' i cibi che assumono. Anzi, nella misura in cui è possibile attribuire originalità anche alla formulazione, di φθορὰ τῆς τροφῆς avrebbe parlato anche Eraclide di Taranto (F 71 Guardasole) in riferimento all'assunzione di προϊόντα a inizio o a fine pasto (cfr. qui § 3), una questione che ritorna più volte in seguito (cfr. a proposito delle more di gelso Galeno, VI 586, 10-13 [= Oribasio, *Coll.* I 43, 1; III 29, 13; Aezio, I 283, 2-6]; e Oribasio, *Ad Eun.* I 10, 5 [= Paolo di Egina, I 53, 1]). Ma il 'guasto del cibo' non è problema che possa essere qui affrontato nel dettaglio. Rimando a Sorano I 48 (17, 21-23 Burguière-Gourevitch-Malinax [donne con le voglie] δύσχροια καὶ δυσαρεστήσεις, ὄξυρεγμία, βραδυπείψια καὶ ταχεῖα διαφθορὰ σιτίων); 51 (17, 86-87; 113-115); III 38 (11, 36); Areteo II 6, 2 (a proposito dell'ileo); 7, 3; 9, 2; e, ovviamente a Galeno, che più volte ritorna su questo disturbo digestivo: cfr. solo *Sulle differenze dei sintomi*, VII 67, 14-68, 6; in Oribasio (*Syn. Ad Eustath.* V 30 [cfr. Fozio, *Bibl. cod.* 218, 175 a39]; *Ad Eun.* I 3) e in Paolo I 34 la dottrina galenica è riprodotta in specifici capitoli περί τῶν διαφθειρόντων τὰ σίτια. Per più tarde riprese, cfr. Stefano, *Ad Hipp. Aphor.* II 311, 7-12 Dietz; e anche Eustrazio, *CAG XXI* 1, 144, 7-13. E il guasto dei cibi sarebbe stato anche all'origine della formazione dei vermi intestinali, cfr. Alessandro di Tralle, II 587 e Aezio, IX 37. Al di fuori dell'ambito medico, cfr. Dione Crisostomo 30, 13 e Filostrato, *Gymn.* 30.

¹³ L'*Index Hippocraticus* di Amburgo, s.v. διαφθείρω (I 181b), rende con «venter conficit ci-

non è soddisfacente. Il benemerito editore (che interpretava διαφθείρειν come ‘digerire’) aveva integrato una negazione davanti al primo διαφθείρει, rilevando così un’opposizione ‘non digerire’/‘digerire’, che contrariamente alle attese oblitera però quella di ‘eccesso di digestione’/‘difetto di digestione’. Ermerins non accolse la proposta: «ante διαφθείρει de suo [οὐ] Littréus, sed fallitur: negatio pessumdat loci sensum», ed interpretando il verbo nel senso di ‘corrumpere’ era giunto per parte sua a neutralizzare entrambe le opposizioni. Ma una soluzione è possibile. Se i cibi e le bevande sono i medesimi, è evidente che è il ventre a non essere nelle medesime condizioni (ὕγροτέρη / ξηροτέρη), a cambiare (μεταβολή), e cioè, in una parola, a ‘differire’. L’emendamento che propongo è molto facile: διαφθείρει < διαφέρει (col presupposto di una dittografia con minimo aggiustamento). È notevole che Littré abbia proposto un analogo emendamento ad *Epidemie* II 3, 1d (V 102, 18): (πάντα τὰ τοιαῦτα) διαφέρουσιν Littré : διαφθείρουσιν VIR. Anche se non si può dire che il precedente sia benaugurante per la proposta di emendamento qui avanzata. La sua congettura non ha infatti avuto grande fortuna; già Ermerins nutrive forti dubbi: «διαφέρουσι dedit Littréus e cod. C. [veramente D, che reca διαφείρουσιν, lezione segnalata con (sic) da Littré in apparato] pro vulgato διαφθείρουσι [...]. Certum est, vulgatam lectionem διαφθείρουσι in nexu verborum, qualem hodie habemus, sensum sanum non praebere; non tamen quidquam affirmare audeo de lectione, quam, ut aliquid darem, iam consentienter cum Littréo exhibui. Ne certus quidem sum, locum ex Ep. VI. [Littré rimandava a *Epid.* VI 5, 1] ab omni dubitatione vindicare lectionem cod. C. [I. D], quum fieri etiam possit, ut διαφθείρουσι verum sit, sed reliqua simul ita sint corrupta, ut nexum huius verbi cum reliquis intelligere non amplius possimus. Quodsi διαφέρουσι verum sit, quidni καὶ εἰ πλείω ἢ μείω scripsit auctor? Quare non πάντα τὰ τοιαῦτα διαφέρει scripsit? Solet enim cum subiecto neutro plurali verbum sing. num. coniungi [...]. – Ego hic plane dubius sum». E oggi un testo affidabile, con διαφθείρουσιν (πάντα τὰ τοιαῦτα. διαφθείρουσιν, ἦσιον ἐν πυρετοῖσιν κτλ.), stampa Smith, col conforto anche del commento genuino di Galeno (conservato in traduzione araba, e non noto a Littré che disponeva solo del falso rinascimentale). Ma ritorniamo al punto che qui interessa. La problematica della differenza era stata introdotta da *Aff.* al cap. 52 in riferimento alle carni degli animali (διαφέρει δὲ τὰ κρέα τῶν κτηνῶν, καὶ ὅσα καρπὸν ἐσθίει καὶ ὅσα μὴ ἐσθίει· καὶ

bum», come dire che in ultima analisi lo digerisce.

ὁ καρπὸς οὐ τὸ αὐτὸ ἅπασι ποιεῖ, κτλ.) e in riferimento ai pesci (αὐτοὶ δὲ ἔωπτῶν διαφέρουσι); ed aveva poi trovato espressione al cap. 60 in riferimento al grano e al vino e ancora alla terra che li produce (ὁ κῖτος καὶ ὁ οἶνος διαφέρουσι μὲν καὶ αὐτοὶ ἔωπτῶν φύσει ἐκ ἰσχυρὸν καὶ ἀσθενεῖην [...]· διαφέρει δὲ καὶ χώρα χώρας, ἐξ ὁποίης ἂν ᾗ). Ma in questo caso del cap. 61 il presupposto è che i cibi e le bevande siano uguali (τῶν ὁμοίων), e allora chi ‘differisce’ deve essere questa volta il ventre che li accoglie.¹⁴

¹⁴ Difficile dire se in διαφέρει il sogg. è il ventre, con uso assoluto del verbo, ovvero se il verbo è da prendere con valore impersonale (cfr. LSJ s. v. III 1. e 2.).

Vincenzo Muggittu

Sul significato del termine ἄορτρον in [Ippocrate], *Malattie II 54a*

L'occorrenza di ἄορτρον oggetto del presente articolo è in realtà dovuta ad *emendatio* di un passo di *Mal. II 54a* molto tormentato (si tratta dell'inizio della scheda nosologica):¹

¹ Mi sono ispirato a testo ed apparato critico dell'ed. Jouanna (*Hippocrate*, tome X, 2^e partie: *Maladies II*, edizione e traduzione di J. Jouanna, Paris, Les Belles Lettres, 1983), ma adeguo diverse sigle alla mia bibliografia ed opero alcune correzioni di cui renderò immediatamente conto.

1) A differenza di Jouanna non ho ritenuto certo che la testimonianza di Dioscoride si riferisse a questo passo di *Mal. II*: come si vedrà *infra*, il *Corpus Hippocraticum* offre come riferimento ad ἄορτρή candidati migliori. 2) Jouanna segnala in apparato che l'ed. Foës (*Τοῦ μεγάλου Ἱπποκράτους πάντων κορυφαίου τὰ εὑρισκόμενα [...]* *Opera omnia quae extant in VIII sectiones ex Erotiani mente distributa. Nunc recens Latina interpretatione et annotationibus illustrata. Anutio Foëσιο Mediomatrico medico authore. Adjecta sunt ad VI sectionem Palladii scholia Graeca in lib. Περὶ ἄγμων, nondum antea excussa, et nunc primum Latinitate donata* (a Jacobo Santalbino). *His praeterea accessere variae in omnes Hippocratis libros lectiones Graecae, ex reconditissimis manu scriptis exemplaribus collectae, necnon etiam quorundam doctissimorum virorum in aliquot Hippocratis libros observationes. Cum indice quadruplici [...]*, Francofurti, apud Andreae Wecheli heredes, Claudium Marnium et Joannem Aubrium, 1595, Sect. V, col. 268-269, n. 143), proponeva di emendare in ἄορτρα: ma detto emendamento di Foës si riferiva al titolo, ἄρθρα τοῦ πλείμονος σπασθέντα, che introduce questa scheda di *Mal. II* (esiste infatti una serie di titoli aggiunta in manoscritti secondari, ancora inclusa nel testo critico di Littré – *Hippocrates, Oeuvres Complètes*, par E. Littré, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1961-1962, 10 voll., reimpression anastatique de l'édition Paris 1839-1861). Poco oltre Foës dichiarava necessario emendare il passo che qui interessa col singolare ἄορτρον, confermando le osservazioni (osservazioni che illustrerò *infra*) già presenti nella sua *Oeconomia (Oeconomia Hippocratis, alphabeti serie distincta. In qua Dictionum apud Hippocratem omnium, praesertim obscuriorum, usus explicatur, & velut ex amplissimo penu depromitur: ita ut Lexicon Hippocrateum merito dici possit*, Frankfurt, Heirs of A. Wechel, 1588). 3) Infine, Jouanna riporta in apparato ἄορτρα, anziché ἄορθρα, come lezione di L. L non è un esponente di tradizione diretta, bensì una collazione di varianti annotate in margine ad una copia dell'ed. Cornarius (*Ἱπποκράτους [...]* *Hippocratis Coi medici vetustissimi, et omnium aliorum principis, libri omnes, ad vetustos Codices summo studio collati et restaurati*, Basileae, per Hieronymum Frobenium et Nicolaum Episcopium, 1538) appartenuta a Louis Servin, giureconsulto parigino (cf. Ippocrate, *Mal. II*, ed. J. Jouanna, cit., p. 120): in prefazione Foës avvertiva di a-

ἐπὴν ἄορτρον σπασθῆ τοῦ πλεῦμονος κτλ.

ἄορτρον em. FOËSIUS, *Oeconomia* (e Galeni *Explicat.*, v. *infra*): ἄρθρα θΜ ἄορθρα L ἄορτρή fort. Dioscorides (apud Galeni *Explicat.*, v. *infra*) ἄορτρα vel ἄορτρα em. MERCURIALIS (e Galeni *Explicat.*, v. *infra*)

La corruzione nella tradizione diretta è evidente (ἄρθρα, nel lessico ipocratico, sono le articolazioni delle ossa). L'*emendatio* fatta ha in compenso un buon margine di sicurezza, in quanto si basa sui riferimenti dati dall'*unica* attestazione del termine testualmente sicura, ovvero Galeno, *Linguarum seu dictionum exoletarum Hippocratis explicatio*, ed. Kühn XIX, p. 82, che quasi certamente si riferiva al contesto di *Mal. II 54a*:²

ἄορτρον· τὸ ἀπηρητημένον τοῦ πλεῦμονος μέρος ἐκατέρωθεν, ὡς ἐν τῷ «πρώτῳ» περὶ νοῦσων τῷ μείζονι· ἔτι δὲ καὶ ἄορτρήν τὸ αὐτὸ ἐνίοτε καλεῖ, ὡς Διοσκουρίδης οἴεται· οὐ πάνυ δὲ σαφές ἐστιν.

ἄορτρον M : ἄορτρον R ἄορτρ(ον) ut vid. compendiose Laur. ἄορθρον vel ἄορθρον *MERCURIALIS* (vol. II, Cl. III, p. 148, n. 18; sed ἄορτρον *ibid.*, Cl. IV, *Hippocratis vocum explanationes Graecae, et latinae, Galeni, Erotiani & Herodoti*, p. 6) || ὡς ἐν – ἐστιν om. M || < > add. Ilberg || ἄορτρήν Laur. *STEPHANUS, Dictionarium medicum* (v. I. in app.): ἄορτρην vulg. || οὐ – ἐστιν secl. Ilberg teste Fauth || δὲ om. R

vere integrato dette varianti poco prima della pubblicazione, in sezioni distinte dell'opera (ἄορθρα è registrata in Sect. V, col. 364). Altra osservazione che ritengo doverosa è il fatto che né l'ed. Foës, né l'ed. Mercuriale (*Hippocratis Coi Opera quae extant graece et latine: veterum codicum collatione restituta, nouo ordine in quattuor classes digesta, interpretationis latinae emendationes et scholiis illustrata a Hieron. Mercuriali [...], Venetiis, industria ac sumptibus Iunctarum, 1588*) integrano nel testo i loro emendamenti, bensì si limitano a proporli in nota.

² Utilizzo il testo collazionato di Anastassiou (A. Anastassiou-D. Irmer, *Testimonien zum Corpus Hippocraticum*, Teil 2, *Galen: Bd. 1. Hippokrateszitate in den Kommentaren und im Glossar, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1997*) II-1, p. 337 (un'altra collazione della testimonianza di Galeno ci è data da J. Jouanna, *Maladies II* cit., pp. 92 ss.), integrandolo con alcuni dati, fra cui spiccano le indicazioni datemi gentilmente da L. Perilli (in procinto di pubblicare una nuova ed. critica dell'*Explicatio galenica*).

Dei tre mss. menzionati, Marc. gr. 269 (M, lo stesso portatore di tradizione di *Mal. II*) e Laur. Plut. 74.3 (Laur.) risultano i principali portatori di tradizione per l'opera galenica (dettagli in L. Perilli, *La tradizione manoscritta del Glossario ippocratico di Galeno (e l'ordinamento alfabetico delle glosse)*, in A. Garzya-J. Jouanna (a cura di), *I testi medici greci: tradizione e ecdotica. Atti del III convegno internazionale*, Napoli, 15-18 ottobre 1997, Napoli, M. D'Auria, 1999, pp. 429-456); più cautela richiede l'utilizzo di Vat. Gr. 277 (R), che, nonostante la variante degna di nota, a quanto mi comunica Perilli è apografo di Laur.. Degno di nota è il fatto che, anticipando le conferme date dai portatori di tradizione, già A. Foës, *Oeconomia* cit., propose ἄορτρήν per sanare l'itacismo di ἄορτρην, esibito perfino nell'ed. Kühn; e Littré giunse per altre vie a proporre lo stesso emendamento. Tuttavia ambedue gli editori sembrano aver ignorato Stephanus, *Dictionarium medicum* (H. Estienne scil. H. Stephanus, *Dictionarium medicum, vel expositiones vocum medicinalium ad verbum excerptae es Hippocrate, Aretaeo [...]*, Parisiis, 1564), p. 158, ove è segnalato ἄορτρίν· γράφεται ἄορτρήν (ma senza precisare la fonte della variante). Cfr. però *infra*, n. 27.

Per il momento non discuterò in dettaglio la bontà della correzione di ἄρθρα in ἄορτρον: la sua bontà deve fare i conti con l'interpretazione del termine ἄορτρον, interpretazione tutt'altro che facile.

Ἄορτρον è comunemente tradotto come 'lobo del polmone'. Tale traduzione appare attestata dal XVI sec., ed ha come primo, esplicito referente il Foës nell'*Oeconomia*,³ nonché nella sua edizione di Ippocrate.⁴ In realtà, essa potrebbe risalire alla traduzione integrale latina di Calvo,⁵ che, pur leggendo il corrotto ἄρθρα (*articula*), l'accompagna con l'interessante *fibraeve* (difficile dire se si tratti d'una glossa oppure d'una variante inserita nel testo). Ora, l'accezione di *fibra* come 'lobo del polmone' sembra esplicita in Celso, IV 1.4;⁶ ma *fibra* racchiude in generale sfumature di significato che vanno dai 'filamenti, condotti o capillari' che percorrono o costituiscono un organo al 'lobo di un organo'.⁷

Ovviamente, la testimonianza di Galeno riportata *supra* avrà avuto un

³ Cfr. A. Foës, *Oeconomia* cit., s.v. ἄορτή: *appendentes pulmonis partes [...] suspensae utrinque pulmonis partes et separatae fibrae, quae ubi inflammatione vexantur, in latus aut costam incumbunt*. In realtà, nemmeno Foës si dichiara certo della traduzione che propone: alla fine, dopo aver aggiunto che *ἄορτρον autem [...] velut dependens quoddam lorum dictum videtur*, conclude sulla scia di Galeno (v. *infra*) che *haec omnia valde suspecta sunt et arbitraria*. A detta di Foës, *appendentes pulmonis partes* è anzitutto uno dei possibili significati di ἄορτή al plurale; nell'affermarlo rimanda alla glossa che Cornarius (J. Cornarius, *Hippocratis Coi, medicorum omnium longe principis, opera quae apud nos extant omnia. Per Janum Cornarium [...] Latina lingua conscripta [...]*, Basileae, per Hieronymum Frobenium et Nicolaum Episcopium, 1546) inserisce nel tradurre *Coacae praenotiones* 394 (p. 578: cfr. anche le traduzioni di ἄορτή al plurale *ibid.*, p. 94, *De locis in homine* 14; un passo importante per altre ragioni di cui parlerò diffusamente *infra*): *ἦν μὲν οὖν σφόδρα φλεγμαίνουσιν αἱ ἀορταί, ὥστε προσκαθῆσθαι πρὸς τὸ πλευρόν = aortae appellatae, utrinque appendentes pulmonis partes* (ma una simile interpretazione non appare obbligata: cfr. la traduzione dello stesso passo data da Littré in Ippocrate, *Mal. II*, ed. Littré, cit., vol. V, p. 673).

⁴ Le argomentazioni di A. Foës, *Oeconomia* cit., son qui riprese ed approfondite, a partire da Sect. II, p. 170, n. al lemma αἱ ἀορταί (si tratta ancora di *Coacae praenotiones* 394): darò dettagli su questa nota *infra*, n. 27. È però opportuno rimarcare adesso che proprio in questa nota Foës fa intendere d'aver tenuto conto, nel tradurre ἄορτρον, del Varinus (Guarino da Favera *scil.* Varinus, *Λέξικον Βαρίνου Φαβωρίνου Καμηρίου [...]* *Dictionary Varini Phavorini Cameris, Nucerini episcopi, magnum illud ac perutile multis variisque ex autoribus collectum, totius linguae Graecae commentarius*, Romae, 1523-Basileae, 1538-1541), il quale chiosava ἄορτρον con una riduzione del passo di Galeno: *ἄορτρον τὸ ἀπηρητημένον τοῦ πλείμονος μέρος παρὰ τῷ Ἴπποκράτει*. Ed ecco come Foës traduce il nostro passo di *Mal. II* (si trova in Sect. V, p. 38): *Si ex pulmone dependens fibra convellatur*. Cfr. infine la n. 143, col. 268-269 (nota al titolo ἄρθρα τοῦ πλείμονος σπασθέντα: cfr. n. 1): *utrinque dependentes pulmonis partes et fibrae*. Ulteriori dettagli *infra*, n. 8.

⁵ Cfr. M.F. Calvo, *Hippocratis Octoginta volumina, quibus maxima ex parte, annorum circiter duo millia Latina caruit lingua. Graeci vero, Arabes, et prisci nostri medici, plurimis tamen utilibus praetermissis, scripta sua illustrant, nunc tandem per M. Fabium Calvum Latinitate donata ac nunc primum in lucem aedita*, Romae, ex aedibus Francisci Minitii Calvi, 1525, p. 335.

⁶ [*Pulmo*] [...] *in duas fibras unguiae bubulae modo diuiditur*. Ma cfr. anche *infra*.

⁷ Rimando, fra i vari dizionari e lessici (in considerazione della notorietà di questi strumenti di ricerca, li citerò sempre cursoriamente), al *Thesaurus Linguae Latinae* e al Forcellini.

ruolo-chiave per l' esegesi di ἄορτρον; ma, di fatto, essa l'ha complicata. Ad una prima analisi, il passo di Galeno potrebbe essere tradotto così: ἄορτρον: *la parte del polmone appesa da ciascun lato, come nel (libro) <I> Maggiore Sulle Malattie* [intendi: *Mal. II*]; *talvolta* [Ippocrate] *chiama questa medesima parte anche ἀορτή, come ritiene Dioscoride; ma non è cosa affatto chiara.* E proprio nel sintagma τὸ ἀπηρητημένον τοῦ πλεύμονος μέρος affiorano le seguenti difficoltà: 1) ἀπηρητημένον può significare ‘appesa, pendente’, ma anche ‘separata’; 2) non è chiaro se il genitivo τοῦ πλεύμονος dipenda da μέρος, oppure da ἀπηρητημένον.

Ne conseguono quattro diverse possibilità di traduzione:

- a) ‘la parte del polmone appesa’
- b) ‘la parte del polmone separata’
- c) ‘la parte (del corpo) pendente dal polmone’
- d) ‘la parte (del corpo) separata dal polmone’.

Se controlliamo quale delle suddette possibilità di traduzione abbiano seguito gli editori e traduttori in latino di *Mal. II*,⁸ basteranno le testimonianze di Mercuriale e di Foës a manifestare quanto fosse estremamente travagliata l' esegesi del passo galenico. È altrettanto evidente che l'equazione ἄορτρον = ‘lobo del polmone’ presuppone decisamente la proposta di traduzione a), che nelle edizioni e studi più moderni ha tacitamente soppiantato tutte le alternative: così Littré, e ora Jouanna, accolgono senza particolari problemi l'equazione ἄορτρον = ‘lobo del polmone’,⁹ e lo stesso fanno i principali vocabolari e lessici etimologici.¹⁰

⁸ Ippocrate, *Mal. II*, ed. Foës, cit. (cfr. n. 4): *ex pulmone dependens fibra* (c); ma *ibidem*, Sect. II, p. 170, n. al lemma αὶ ἄορταί: *pars pulmonis utrinque dependens* (a); *ibidem*, Sect. V, col. 268-269, n. 143: *utrinque dependentes pulmonis partes et fibrae* (a); e A. Foës, *Oeconomia* cit., s.v. ἀορτή, ammassava le seguenti perifrasi: *appendentes pulmonis partes [...] suspensae utrinque pulmonis partes et separatae fibrae*, etc. (a+d) (cfr. n. 3); Ippocrate, *Mal. II*, ed. Mercuriale, cit., vol. II, Cl. III, p. 136 (testo di *Mal. II*) *Appensa utrinque pars arteriae pulmonis [...] partes arteriae pulmonis utrinque appensae* (a) (cfr. *infra*, n. 29); ma *ibidem*, vol. II, Cl. III, p. 148, n. 18 (traduzione del passo di Galeno): *pars quae a pulmone utrinque suspensa est* (c); e *ibidem*, vol. II, Cl. IV, *Hippocratis vocum explanationes Graecae, et Latinae, Galeni, Erotiani & Herodoti*, p. 6 (altra traduzione del passo di Galeno): *pulmonis pars separata ex utraque parte* (b); Ed. Ermerins (*Hippocratis et aliorum medicorum veterum reliquiae*, II, Traiecti ad Rhenum, apud Kemink et filium, MDCCCLXII): *ex pulmone dependens fibra* (c).

⁹ L'ed. Potter (*Hippocrates*, edited and translated by P. Potter, V, Loeb Class. Library, Cambridge/London, Harvard Univ. Press and W. Heinemann Ltd., 1988) si comporta diversamente, ma se ne parlerà in dettaglio *infra*, n. 39.

¹⁰ Così, forse, a partire da Varinus, *op. cit.* (cfr. *supra*, n. 4); nello Stephanus, aggiornato dal lemma dell' *Oeconomia* di Foës; in Liddell-Scott; nei francesi Bailly e Magnien-Lacroix; nei tedeschi Passow e Pape; nello spagnolo Adrados; nel greco Demetrakos; e così negli italiani Rocci e Montanari; non fanno eccezione, per i lessici etimologici, né Frisk, né Chantraine.

Tuttavia, secondo me, la caduta in oblio delle altre possibili traduzioni non dovrebbe essere data per scontata; nè dovrebbe essere data per scontata l'equivalenza ἄορτρον ~ *fibra* ~ 'lobo del polmone'.

Verifichiamo detta equivalenza. Fa subito difficoltà il contesto originale di *Mal. II 54a*. Alla tipica protasi¹¹ di presentazione della malattia, seguita dalla sintomatologia e dalla terapia, segue una seconda protasi (ed una seconda scheda nosologica: ἦν δὲ ἀμφοτέρα σπασθέωσι) che presuppone evidentemente, qualora si accetti l'equazione ἄορτρον = 'lobo del polmone', la divisione del polmone in due lobi. Cosa bisogna intendere, però, per 'lobo del polmone'?

Va rimarcato che i due polmoni erano generalmente considerati come un unico organo;¹² e in tal caso il 'lobo del polmone' non sarebbe altro che uno dei due polmoni dell'attuale terminologia anatomica. Si noti al riguardo che un paio di passi del *Corpus Hippocraticum* sembrerebbero alludere ad una teoria della divisione del polmone in due λοβοί.¹³ Ma, sempre all'interno del *Corpus Hippocraticum*, l'opera *De anatome*¹⁴ menziona in esordio una divisione del polmone in cinque λοβοί.¹⁵ Aristotele parla invece di una divisione del polmone in due μέρη.¹⁶ Il passo di Celso sopra citato¹⁷ usa il termine *fibra* certamente in riferimento ai due

¹¹ Cfr. *supra*, e n. 1.

¹² Cfr., anche per rimandi ulteriori, Ippocrate, *Hippocrates. Places in Man*, Greek text and Translation with Introduction and Commentary, edited by E.M. Craik, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 155, s.v. ὁ λοβός.

¹³ *De ossium natura* 14 (una compilazione di testi disomogenei, di epoca varia: cfr. l'introduzione all'opera in *Hippocrate, tome VIII: Plaies, Nature des os, Coeur, Anatomie*, texte établi et traduit par M.-P. Duminil, Paris, Les Belles Lettres, 1998): ἐντεῦθεν τε ἡ φλέψ αὕτη κατέχει τὸν πλεύμονα καὶ διὰ τῶν λοβῶν τῶν δύο τῶν μεγάλων τῶν ἔσω τετραμμένων ὑπὸ τὰς φρένας ἐπιτέταται τῇ ἀκάνθη λευκῇ καὶ νευρώδης; *De locis in homine* 14 (il passo è in realtà molto più incerto): ὁ πλεύμων [...] μέζων γίνεται, καὶ ὅταν μὲν ἐς ὄλον ρεύσῃ, μέζων ὁ λοβὸς γενόμενος ἀμφοτέρων ἔφανσε τῶν πλευρέων. Degno di nota anche *Coacae praenotiones* 394, passo complesso, che potrebbe alludere ad una divisione del polmone in due parti, nonchè ad un'ulteriore, insolita divisione in πτέρυγες (che ha forse eco nel solo Esichio, *Lexicon*, ed. Schmidt, vol. III, p. 404: περύγια[ι]· [...] καὶ τοῦ πνεύμονος τοῦ λοβοῦ τὰ ἄκρα: τοῖσι περιπνευμονικοῖσι [...] ἀμφοτέρα φλεγμαίνει τὰ μέρηα τοῦ πλεύμονος (ma Littré, *op. cit.*, traduce: *Dans les péripneumonies [...] le poumon des deux côtés est enflammé*).

¹⁴ Opera considerata da E. M. Craik, *The hippocratic treatise On Anatomy*, «Classical Quarterly» (48), 1998, pp. 135-167, *an unoriginal and uncritical summary of earlier anatomical works, incorporating Demokritean material*, forse databile al IV sec. a. C.. E cfr. anche qui l'introduzione all'opera in *Hippocrate, tome VIII*, ed. M.-P. Duminil, *op. cit.*.

¹⁵ *De anatome* 1.5: αὐτὸς δὲ ὁ πνεύμων [...] πέντε ὑπερκορυφώσας ἔχων, ἄς δὴ καλέουσι λοβοῦς.

¹⁶ *Hist. An.* 495a.32: εἰς ἑκάτερον τῶν μερῶν τοῦ πλεύμονος.

¹⁷ Cfr. n. 6. Questo passo presenta un contatto assai stretto con Ps. Galeno, *Introductio seu Medicus*

polmoni; e forse è proprio Celso l'ispiratore dell'equazione ἄορτρον = *fibra* ricorrente nelle traduzioni latine di *Mal.* II. Ma, a partire dall'età imperiale, presso diversi autori¹⁸ compare la precisazione che la parte (μέρος) destra del polmone (ovvero il polmone destro) ha un lobo (λοβός) in più della sinistra, contando quindi due λοβοί per il μέρος sinistro e tre λοβοί per il μέρος destro; μέρος è un vocabolo di per sé generico, ma in siffatto contesto mi pare evidente che Galeno ed altri lo utilizzino in senso più specifico, ovvero per indicare uno dei due polmoni, distinguendolo dalle parti (λοβοί) in cui il singolo polmone si divide ulteriormente.

Forti delle osservazioni appena fatte, riconsideriamo la testimonianza di Galeno, mantenendo ovviamente la traduzione *a)* ('ἄορτρον: *la parte del polmone appesa...*'). Alla luce del fatto che *Mal.* II 54b presuppone due ἄορτρα, a cosa si riferirà Galeno parlando di '*parte del polmone*'? È poco probabile che si riferisca ai due singoli lobi del polmone sinistro; piuttosto, e a maggior ragione se interpretiamo μέρος in senso più specifico, Galeno potrebbe riferirsi ai due singoli polmoni.

Ma l'equivocità del termine μέρος, a prescindere dalle incertezze sulla traduzione per niente risolte, non ci autorizza alla certezza assoluta su ἄορτρον: lo stesso Galeno giudica alla fine la questione οὐ πάνυ σαφές.¹⁹ Inoltre, resta oscuro il rapporto fra ἄορτρον ed il latino *fibra*: perché proprio questa traduzione? Rispecchia davvero il significato originale di ἄορτρον? L'ambiguità di *fibra* si avverte, in effetti, sin nelle prime edizioni moderne.²⁰

La questione è ulteriormente complicata dalla struttura stessa della parola ἄορτρον, nonché dalle implicazioni etimologiche che essa comporta. In un brillante e fondamentale articolo,²¹ J. Irigoien analizza in dettaglio la struttura e l'interpretazione dei termini ἄορτή, ἄορτρον, ἄρτηρία. E-

14, ed. Kühn, vol. XIV, 714: εἶκε [detto del polmone] [...] πῶ δὲ σχήματι βοὸς ὄπλη. I contesti dei rispettivi passi sono differenti, ma la similitudine proposta è identica. Forse i due testi l'hanno desunta da una fonte comune più antica (il cui *terminus ante quem* sarebbe appunto il I sec.?).

¹⁸ Tra cui spicca ovviamente Galeno con numerosi passi: ad es. *De anatomicis administrationibus libri ix* 2.625; *De usu partium* 3.518; etc.

¹⁹ Tuttavia Ilberg (cfr. l'apparato del passo, *supra*) propone di espungere questo giudizio finale. Le ragioni della proposta di Ilberg non appaiono verificabili (cfr. A. Anastassiou-D. Irmer, *Testimonien zum Corpus Hippocraticum*, II-1 cit., p. XVI); probabilmente Ilberg sospettava che οὐ πάνυ δὲ σαφές ἐστίν fosse una nota infiltratasi nel testo.

²⁰ Cfr. nn. 3 e 4; e si noti la giustapposizione *partes [...] separatae fibrae* in A. Foës, *Oeconomia* cit., ove non è neppure chiaro se *fibrae* sia sinonimo di *partes* (calco perfetto di μέρη) o se precisi, rispetto a *partes*, i cinque singoli lobi.

²¹ J. Irigoien, *La formation du vocabulaire de l'anatomie en grec. Du mycénien aux principaux traités de la collection hippocratique*, in *Hippocratica. Actes du Colloque hippocratique de Paris (4-9 septembre 1978)*, édition préparée par M.D. Grmek, Paris, CNRS, 1980, pp. 247-257.

gli accoglie l'equazione ἄορτρον = 'lobo del polmone', ma non senza incertezze:²² anzitutto, egli constata che i tre vocaboli son correlati alle nozioni di 'sollevare, appendere, attaccare', espresse nel verbo ἀείρω²³ (ma per ἀρτηρία Irigoïn preferisce la connessione con ἀραρίσκω); al contempo osserva che il suffisso -τρον *est aussi un suffixe de nom d'instrument, issu du couple -τήρ/τωρ par thématization*.²⁴ Di fronte all'inevitabile conseguenza che ἄορτρον consista in uno 'strumento per sollevare/appendere/attaccare', egli chiosa: *les poumons semblent avoir pour effet, sinon pour fonction, de soulever la poitrine*, tradendo un primo segno d'imbarazzo. E in effetti, così chiosando, egli passa automaticamente dall'equazione ἄορτρον = 'lobo del polmone' all'equazione ἄορτρον = 'polmone'; e tale passaggio riemerge non appena afferma: *on comprend ainsi quelle relation unit, dans la couple bronches/poumons, ἀορταί à ἄορτρα: l'élément suspenseur et l'élément suspendu*. Tale spiegazione, tuttavia, rischia comunque di rovesciare le premesse di partenza, ed Irigoïn ne è ben consapevole: *Certes, on se serait attendu à ce que le suffixe -τρον fût utilisé pour designer l'instrument d'une telle fonction plutôt que l'organe passif*; e tenta una soluzione adducendo l'esempio della parola francese *suspension* che dall'atto di sospendere è passata ad indicare l'oggetto sospeso.

Quindi, alla luce delle considerazioni linguistiche, l'equazione ἄορτρον = 'lobo del polmone' risulta più discutibile che mai, a dispetto dell'accettazione di cui gode da molto tempo; ma neppure l'equazione ἄορτρον = 'polmone (singolo)' sfugge a tali difficoltà.

Tuttavia, non ho ancora menzionato alcuni dati essenziali, forse decisivi.

S'è visto che Galeno cita Dioscoride, il quale riteneva ἄορτρον sinonimo di una forma ἄορτρή²⁵ (con desinenza femminile tematica, attestata in greco²⁶). Ebbene, questa forma, per quanto discussa, è attestata in *De locis in homine* 14.²⁷ Ma ciò che più di essa colpisce, e che non ha man-

²² *Ibidem*, pp. 253 ss.

²³ Rimandando al diz. etimologico di Chantraine.

²⁴ Cfr. a riguardo N. van Brock, *Recherches sur le vocabulaire médical du grec ancien: soins et guérison*, Paris, Klincksieck, 1961, pp. 17-41.

²⁵ Cfr. n. 2.

²⁶ Cfr. μήτρα, χύτρα, etc.

²⁷ Ritengo troppo severo almeno l'emendamento ἀορτέων per ἀορτρέων nell'ed. Ermerins, *op. cit.*, e nell'ed. Joly (*Hippocrate, tome XIII: Des lieux dans l'homme, Du système des glandes, Des fistules, Des hémorroïdes, De la vision, Des chairs, De la dentition*, texte établi et traduit par R. Joly, Paris, Les Belles Lettres, 1978), in considerazione del fatto che ἀορτρέων, peraltro lectio difficilior, è confermato da ambedue i mss. principali. Anche le edd. Cornarius, Foës e Mercuriale, *op. cit.*, riportano ἀορτέων e ἀορτήσιν, ma in quanto desunti da mss. secondari.

Nutro riserve differenti verso M.E. Craik (ed.), *Hippocrates. Places in Man cit.*, che, in sede di

cato d'imbarazzare chi ha tentato d'emendarla, è il suo significato: nel contesto di *De locis in homine* 14 tale parola, attestata sempre in forma plurale, designa certamente i 'bronchi'.²⁸ Il significato di 'bronchi' è condiviso dalle forme plurali dei summenzionati ἀορτή e ἀρτηρία, parole, come già visto, etimologicamente vicinissime a ἄορτρον/ἀορτή. Ci si rifletta: i bronchi possono essere facilmente visti come 'strumenti per appendere/sollevarre/attaccare i polmoni alla trachea'; e sono principalmente due condotti.

Bisogna dunque intendere e tradurre ἄορτρον con 'bronco'? Con tale interpretazione il rapporto di parentela etimologica fra ἀορτή, ἄορτρον e ἀρτηρία risulterebbe in effetti più organico e coerente. Inoltre la mia ipotesi trova un precedente, per quanto vago e non del tutto preciso, in Mercuriale.²⁹ *Last but not least*, tradurre ἄορτρον con 'bronco' spiegherebbe perché le traduzioni latine hanno utilizzato proprio il termine *fibra*:³⁰ l'accezione originale di *fibra* allude infatti ad una struttura oblunga, filamentosa e/o ramificata. Alla luce di ciò si potrebbe anche riconsiderare la possibilità di traduzione *d)* ('*la parte separata(si) dal polmone*') del solito passo di Galeno, nonché la perifrasi *separatae fibrae* in A. Foës, *Oeco-*

commento al testo (pp. 157-158, s. v. διὰ τοῦ βρόγχου καὶ πῶν ἀορτέων), sembra ravvisare in ἀορτέων e nel seguente ἀορτήσιν (ἀορτήσιν nei mss. principali) un improbabile ἀορτεις. Il dativo plurale giustifica solo la forma ἀορτή; inoltre, è certamente sbagliato ricostruire da ἀορτεις i plurali perispomeni ἀορτεῖς/ἀορτρεῖς da lei menzionati a p. 154.

Come possiamo constatare da Ippocrate, *Mal.* II, ed. A. Foës cit., Sect. IV, coll. 126-127, nn. 52 e 54, nonché Sect. II, p. 170 (n. ad *ai ἀορταί* di *Coacae praeotiones* 394), neppure a Foës era sfuggita la testimonianza di *De locis in homine* 14; tuttavia Foës, pur segnalando l'esistenza della lezione ἀορτέων, accoglie ἀορτέων ed indugia di fronte al precedente ἀρτηριῶν (Foës propone, sulla scia di J. Cornarius, *Hippocratis Coi* cit., l'*emendatio* in ἀορτέων dello stesso ἀρτηριῶν; M.E. Craik ed., *Hippocrates. Places in Man* cit., attesta detta *emendatio*, ma l'attribuisce all'ed. J.A. Van Der Linden – *Magni Hippocratis Coi Opera omnia Graece & Latine edita, et ad omnes alias editiones accommodata. Industria & diligentia Joan. Antonidae Vander Linden* [...] Lugduni Batavorum-Leyden, apud Danielelem, Abrahamum & Adrianum a Gaasbeeck, 1665 –, il quale piuttosto si sarà limitato a 'copiare' da Foës, come sua consuetudine). Foës è infine tentato d'emendare ἀορταί di *Coacae praeotiones* 394 in ἀορταί: è infatti dell'opinione che sia questo il passo a cui si riferisce Dioscoride, in quanto *1)* in questo passo si parlerebbe di 'lobi del polmone' (ma cfr. n. 3) e *2)* tale significato appartarrebbe ad ἀορταί (Foës sembra qui meno convinto, rispetto a quanto argomentò nell'*Oeconomia*, *op. cit.* – cfr. ancora n. 3 –, che ἀορταί possa significare anche 'lobi del polmone'); ma alla fine Foës dichiara d'arrendersi di fronte alla persistente oscurità di ἄορτρον/ἀορτή.

²⁸ Cfr. le traduzioni datene dall'ed. Littré, *op. cit.* (*aortes – ramifications des bronches*) e da M.E. Craik (ed.), *Hippocrates. Places in Man* cit. (*bronchial tubes*).

²⁹ Ippocrate, *Mal.* II, ed. Mercuriale cit., vol. II, Cl. III, p. 136: (titolo della sezione) *Appensa utrinque pars arteriae pulmonis convulsa; ἐπὶν ἄρθρα* [*lege: ἀορτρα*, cfr. *supra*, n. 1] *σπασθῆ τοῦ πλεῦμονος* ~ *Cum partes arteriae pulmonis utrinque appensae fuerint convulsae*.

³⁰ Cfr. in n. 3 l'avvertenza data da A. Foës, *Oeconomia* cit. (*ἀορτρον αὐτὴν [...] velut dependens quoddam lorum dictum videtur*).

nomia cit.: Galeno potrebbe alludere al fatto che i bronchi si ‘separano’ dai polmoni, fuoriuscendone per confluire nella trachea.

Ma, si potrebbe obiettare, in che rapporto si porrebbero rispetto ad ἄορτρον, inteso come ‘bronco’, i diffusi ‘sinonimi’ ἄορταί, ἀρτηρίαί, βρόγχιον? La risposta è forse semplice: a differenza di ἄορτρον, i due termini ἄορταί e ἀρτηρίαί sono utilizzabili nell’accezione di ‘bronchi’ solo al plurale, e non senza rischio di equivoci. Al singolare, il solo ἀρτηρίαί è utilizzato nel *Corpus Hippocraticum*, ma per designare la trachea e talora l’aorta;³¹ solo ἄορτρον/ἄορτρή offre una designazione a prova di equivoco per uno solo dei due bronchi. Lo stesso βρόγχιον, etimologicamente diversissimo e ben più utilizzato in testi medici posteriori per designare anche gli anelli cartilaginei che avvolgono la trachea, è attestato solo due volte³² nel *Corpus Hippocraticum*, e sempre al plurale. In effetti al plurale, in quanto plurale, non erano richieste particolari individuazioni e distinzioni (comunque desumibili dal contesto abbastanza facilmente): mentre βρόγχια non riscuoteva ancora successo, ἄορταί poteva designare i bronchi o le arterie del cuore, e ἀρτηρίαί, che non poteva certo designare una pluralità di trachee, poteva ancora designare bronchi, ureteri o vasi sanguigni distinti dalle vene. L’etimologia suggerisce che per il medico contava solo il fatto che tutti questi canali svolgevano in effetti la funzione di ‘attaccare’ un organo ad altre parti del corpo (i polmoni alla trachea nel caso dei bronchi, il cuore ai polmoni o al resto del corpo nel caso delle arterie, i reni alla vescica nel caso degli ureteri). Insomma, la proliferazione dei sinonimi plurali non doveva essere considerata un pericolo per la comprensibilità del discorso; ma l’uso di ἄορτρα, oltre a restare etimologicamente vicino a ἄορταί e ἀρτηρίαί, doveva incrementare univocità e precisione anche al plurale. Non c’è dunque bisogno, come Irigoin ha ingegnosamente fatto, di ipotizzare delle coppie ἄορταί/ἄορτρα ~ ‘bronchi’/‘polmoni’ ~ ‘sospensore’/‘sospeso’; è molto più concreto, semmai, ravvisare i raggruppamenti seguenti:

ἄορτρον, (ἄορτρή) : singolare
 ἄορταί, ἀρτηρίαί, ἄορτρα, ἄορταί, βρόγχια : plurale

ove l’importanza semantica di ἄορτρον inteso come ‘bronco’ risulta evidente.

³¹ Per dettagli sui significati di ἀορτή e ἀρτηρία nel *Corpus Hippocraticum*, sia al singolare che al plurale, rimando a M.-P. Duminil, *Le sang, les vaisseaux, le coeur dans la collection hippocratique. Anatomie et physiologie*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, in part. pp. 23-53, e di nuovo a J. Irigoin, *La formation* cit., in part. pp. 253 e 255.

³² Cfr. *De carnibus* 16 (ove sia Littré che Joly traducono con un generico tuyaux); *De diaeta in morbis acutis* 5.

La tesi appena proposta, tuttavia, deve ancora fare i conti con un'ulteriore difficoltà, stavolta di natura squisitamente filologica. La corruzione ἄρθρα in ΘM invita infatti, per ovvie ragioni paleografiche, ad un emendamento ἄορτρα, piuttosto che ἄορτρον, nonostante la testimonianza di Galeno. Tale proposta è già stata fatta;³³ ed è significativo il comportamento di molti dizionari e lessici etimologici, che tacitamente riportano il lemma al plurale.³⁴ In effetti, già *supra* si è constatato che anche le attestazioni di ἄορτρή in *De locis in homine* 14 sono *tutte* plurali; anzi, come si è ancora osservato, sono plurali *tutti* i sinonimi certi designanti i bronchi. D'altro canto i sinonimi plurali non rappresenterebbero serie obiezioni, in quanto, ripeto, li si riscontra in luoghi del *Corpus Hippocraticum* (e *De locis in homine* 14 non fa eccezione) ove non era necessario o opportuno specificare un bronco solo; mentre ἄορτρα, plurale, sembrerebbe entrare in conflitto con ἀμφότερα della seconda protasi.³⁵

Va detto che, in realtà, ἄορτρα non è indifendibile. Sul piano testuale, nella tradizione manoscritta dell'*Explicatio* di Galeno il cod. Laur. 74.3, noto palinsesto di difficile lettura, attesta un ἄορτρ abbreviato con segno che, pur suggerendo lo scioglimento in -ον, insospettisce ed invita alla cautela; ed in ogni caso si possono postulare fenomeni di corruzione della glossa (*homoearchon*: caduta del lemma, al plurale, e conservazione della spiegazione che esordisce col termine in quanto tale, al singolare). Sul piano linguistico, lo stesso confronto con le sfumature semantiche del latino *fibra* richiama alla mente la struttura complessa dei due singoli bronchi che, penetrando nel polmone, si ramificano in una fitta rete. Come è noto, la lingua greca designava spesso oggetti *unici* di *struttura complessa* avvalendosi di *pluralia tantum*, come σπλάγχνα, ἔντερα, χολάδες, etc., fra cui spiccano le forme neutre.³⁶ *De locis in homine* 14, in cui si fa uso del plurale di ἄορτρή, richiedeva meno precisione di *Mal.* II 54 in quanto il contesto richiedeva al redattore di specificare solamente che si stava parlando di bronchi, e non di altri condotti o vasi. *Mal.* II 54, invece, richiedeva l'ulteriore specificazione che prima (54a) si parlava di *un solo* bronco, e poi (54b) di *tutti e due*: pertanto l'unicità di ἄορτρα, implicita nel *pluralia tantum* neutro, sarebbe stata prontamente 'raddoppiata' da

³³ Come si è avvertito *supra* in apparato. Tuttavia, Mercuriale non giustifica la sua proposta di emendatio.

³⁴ Ciò vale, ad eccezione di Varinus e Stephanus, per *tutti* i testi da me menzionati a n. 10.

³⁵ Cfr. *supra*, e la dichiarazione di Foës segnalata in n. 1.

³⁶ Rimando per es., fra i numerosi sussidi linguistici, a J. Humbert, *Syntaxe Grecque*, Paris, Klincksieck, 1960, pp. 20 ss.

ἀμφότερα³⁷ e dalla significativa sostituzione del verbo al singolare σπασθῆ (così concordato col neutro ‘plurale’ secondo il regolare schema attico) col plurale σπασθέωσι. Quindi, qualora accettassimo il plurale ἄορτρα nel testo, la tesi prima illustrata resterebbe intatta: resterebbe solo da apportare una lieve modifica allo schema riassuntivo esposto *supra*, così:

ἄορτρα, (ἀορτή) : nozione singolare (*un* ‘bronco’ [e sue diramazioni])
 ἀορταί, ἀρτηρίαί, ἀμφότερα ἄορτρα, ἀορταί, βρόγχια : plurale (i due ‘bronchi’ [e rispettive diramazioni]).

Perché, però, ἄορτρον (o ἄορτρα) è praticamente scomparso? E perché Galeno ha difficoltà nell’interpretarlo? Ritengo che la precoce ‘estinzione’ di ἄορτρον/ἄορτρα sia dovuta alla sua elevata specificità da una parte e, dall’altra, proprio alla concorrenza dei numerosi sinonimi plurali. Un nome che designa un *singolo* bronco era un dettaglio sottile, forse fin *troppo* sottile per risultare utile a molti medici antichi, la cui terminologia, notoriamente, finì spesso per trascurare l’univocità (si ripensi, per esempio, alle numerose accezioni di ἀρτηρίαί). Probabilmente all’epoca di Galeno, se non addirittura prima, il significato originale di ἄορτρον/ἄορτρα era pressochè dimenticato; e forse per Galeno sarà stato più facile ravvisare in ἄορτρα, piuttosto che i bronchi, i due singoli polmoni. Da tale situazione sarebbe derivato, sul versante greco, l’ambiguo τὸ ἀπρητημένον τοῦ πλείμονος μέρος; mentre, sul versante latino, *fibra* potrebbe incarnare un tentativo di traduzione più felice ma ancora incerto (come si arguirebbe dall’utilizzo del termine in Celso).

Ma torniamo finalmente al nostro testo: se proviamo ad applicare la nuova equazione ἄορτρον/ἄορτρα = ‘bronco’ a *Mal. II 54a*, potremo constatare quanto siffatta equazione giovi alla fluidità del passo. Sotto il profilo della medicina odierna, la patologia osservata viene ad assumere interessanti analogie con ciò che la medicina attuale denomina *bronchietasia* (dilatazione dei bronchi). Non solo: sul piano testuale detta equazione incontra e rafforza la ‘simmetria’, già osservata e studiata da Jouanna,³⁸ fra *Malattie II 53, 54a, 54b* ed *Affezioni interne 1-2*.³⁹

³⁷ Si potrebbe obiettare che ci si sarebbe aspettati, in tal caso, un duale; ma notoriamente il duale non è presente nello ionico, e quantunque lo ionico di Ippocrate sia contaminato di atticismi, come ben sapeva anche Galeno, le attestazioni di duali sono rare e assistematiche.

³⁸ Cfr. Ippocrate, *Mal. II*, ed. Jouanna cit., n. 2, p. 191; ed anche J. Jouanna, *Hippocrate. Pour une archéologie de l’école de Cnide*, Paris, Les Belles Lettres, 1974, pp. 162-260 e commenti. Alla luce di questi dati l’estrema somiglianza fra *Mal. II 54b* e *Mal. II 58* potrebbe essere riconsiderata in chiave nuova; ma ciò esula dagli obiettivi del presente articolo.

Concludendo, per *Mal.* II 54a è da accettare senz'altro la testimonianza di Galeno nella misura in cui permette di ripristinare ἄορτρον/ἄορτρα, ma ritengo che si imponga, sulla base di quanto finora osservato, l'interpretazione di ἄορτρον/ἄορτρα come 'bronco'.⁴⁰

³⁹ Es.: *Mal.* II 53 (ἦν τρωθῆ ἢ ἀρτηρίη) ~ *Int.* 1 (ἦν ἡ τοῦ πλεύμονος ἀρτηρίη ἐλκωθῆ); *Mal.* II 54a (ἐπὴν ἄορτρον σπασθῆ τοῦ πλεύμονος) ~ *Int.* 2 (ἦν δὲ ἀρτηρίη σπασθῆ ἢ τις τῶν φλεβῶν τῶν τεινουσῶν ἐς τὸν πλεύμονα). Merita una menzione particolare l'atteggiamento dell'ed. Potter, *op. cit.*, nei confronti di ἄορτρον/-α (più precisamente, della corrottela originale ἄρθρα): Potter, puntando probabilmente sul parallelismo con *Affezioni interne 2*, propone l'emendamento ἀρτηρία e traduce *when the bronchial tube of a lung is torn*; ma un tale emendamento, oltre a non rispettare la forma ionica, oblitera la testimonianza di Galeno e rende il testo più ambiguo (ἀρτηρίη al singolare è solitamente la trachea, cfr. *supra*), complicando persino l'esegesi della seconda protasi (ἦν δ' ἀμφότερα σπασθῶσι), ove Potter lascia ajmfovterā al neutro, nonostante il femminile ἀρτηρία (-η) a cui si riferisce, e traduce impropriamente *if the bronchial tubes are torn on both sides*.

⁴⁰ Un ultimo appunto sulla bibliografia: oltre ai testi menzionati nelle note precedenti, ho fruito, pur non ricavandone menzioni significative, dell'ed. Pylander (*Hippocratis Coi De morbis libri quatuor. Georgio Pylandro Zuiccauensi Germano interprete*. [...], Parisiis, Vaeneunt exemplaria Christiano Wechelo sub scuto Basiliensi in vico Iacobaeo & sub Pegaso in vico Bellouacensi, 1540) e, ovviamente, dell'*Index Hippocraticus*, J.-H. Kühn-U. Fleischer (Hrsg.). Cui elaborando interfuerunt sodales Thesauri Linguae Graecae Hamburgensis. Curas posteriores adhibuerunt K. Alpers, A. Anastassiou, D. Irmer, V. Schmidt, Gottingae, Vandenhoeck & Ruprecht, 1986-1989.

Menzione finale, e vivi ringraziamenti, spettano alle indicazioni datemi oralmente da A. Lami, A. Carlini, I. Garofalo, L. Perilli, M. Menchelli, D. Cufalo, F. Bisceglie.

Raffaele Perrelli

Il ruolo dell'*evidentia* nell'elegia 1,1 di Tibullo

1. Indugio e dettagli: la teoria dell'*evidentia* tra Cicerone e Quintiliano

È andato crescendo, in questi anni, l'interesse per la presenza in testi letterari di pressoché tutti i tempi¹ di riferimenti alla sfera del visuale, di manifestazioni di quella che la retorica di età flavia (Quintiliano)² comprende sotto il 'molteplice' nome di *evidentia*. Con questa parola, come con il suo omologo greco *enargheia* si indica, come vedremo, la capacità di un testo scritto di rappresentare, di far vedere, una persona, un oggetto, un quadro di vita quotidiana o una scena mitologica, insomma l'introduzione nel testo letterario di un forte carica visuale. Accanto alla coppia 'parentale' sotto il profilo funzionale, *enargheia/evidentia*, stanno poi diver-

¹ Quasi tutti gli autori che si occupano del problema costruiscono i loro saggi attorno a uno schema curiosamente stabile: un capitolo di definizione teorica del problema, un capitolo di *excursus* storico sulle origini della nozione teorica di *evidentia*, per lo più uno *slalom* in mezzo a trattati di retorica di vetustà variabile (si va dalla *Rhetorica ad Herennium* a Quintiliano, fino a Cassio Longino e a Ermogene di Tarso – in questo quasi tutti dipendono dal lavoro di G. Zanker dei primi anni ottanta) – e poi una rassegna esemplificativa del fenomeno dell'*evidentia* dalle prime attestazioni antiche – la prima è per lo più considerata la descrizione dello scudo di Achille nell'ottavo dell'*Iliade* – fino alle occorrenze del periodo storico di cui si occupa l'autore, che può anche essere contemporaneo a quello dello studioso: il passaggio umanistico e rinascimentale ha goduto, di certo, di grande rilievo, come provano, tra gli altri, i lavori di P. Galand-Halyn, *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, 1995 e G. Venturi-M. Farnetti (a cura di), *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, Roma, 2004.

Indubbiamente, un ruolo importante gioca l'interesse per il rapporto tra lo strumento figurativo e quello verbale nell'ambito delle descrizioni. Interesse sempre maggiore è infatti dedicato all'*ekphrasis* in senso stretto, intesa come descrizione di manufatti d'arte, come mostra la bella antologia messa insieme da J. Hollander, *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, 1995, che affianca la riproduzione fotografica di opere d'arte a testi letterari che ne forniscono la descrizione.

² Per il primato quintilianoico nel riconoscimento della figura cfr. *infra*.

se varianti nomenclatorie che sembrano avere, rispetto alle prime due, una minore generalità e un riferimento a situazioni e circostanze particolari, anche se circolano nella letteratura retorica antica sostanzialmente come sinonimi delle prime. Ne ricordiamo le principali: *illustratio*, *demonstratio*, *descriptio*, *hypotyposis*, *diatyposis*, *ekphrasis*; con queste parole si comprende una pluralità di schemi espressivi tutti riconducibili al riconoscimento della presenza nel testo di diverse forme di visualizzazione. La più analitica esposizione della morfologia della pratica descrittiva è, ancora oggi, quella di Fontanier,³ che sembra riprendere e arricchire la partizione della molteplice ‘figura’ proposta nelle pagine dell’*Encyclopedie*.⁴

Tuttavia, la parola latina *evidentia* ha un onomaturgo riconosciuto, il Cicerone di *Ac.* 2 (il *Lucullus*), 17, che vi ricorre per tradurre in latino il greco *enargheia*: *eosque qui persuadere uellent esse aliquid quod comprehendendi et percipi possent inscienter facere dicebant, propterea quod nihil esset clarius ἐναργεία – ut Graeci, perspicuitatem aut evidentiam nos si placet nominemus fabricemurque si opus erit uerba, nec hic sibi (me appellabat iocans) hoc licere soli putet – sed tamen orationem nullam putabant inlustriorem ipsa evidentia reperiri posse, nec ea quae tam clara essent definienda censebant*. Ma Cicerone colloca la parola in area logico-filosofica, non la adoperava ancora come termine retorico. Per l’ingresso di *evidentia* in quest’ambito bisogna aspettare Quintiliano,⁵ che attribuisce a Celso il primato cronologico nell’adozione della parola nel lessico tecnico della retorica.⁶ Se *evidentia* come termine retorico entra, dunque, piuttosto tardi nella cultura letteraria latina, lo stesso non può dirsi del suo significato. La modalità ‘visiva’ di organizzazione del discorso, il ricorso alla descrizione e alla rappresentazione in alternativa al racconto/narrazione, sono indicati dall’autore del *De ratione dicendi ad Herennium* con la parola *demonstratio*: *Demonstratio est, cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse videatur*. Cicerone, a sua volta,

³ *Les figures du discours*, Paris, 1977, ristampa dell’edizione originale risalente agli anni 1827-1830, pp. 420-433.

⁴ Cfr. P. Hamon, *Du descriptif*, Paris, 1993, p. 11.

⁵ 9, 2, 40: *et Celsus hoc nomen isti figurae dedit*.

⁶ Quintiliano, tuttavia, nonostante il riconoscimento del primato di Celso, non sembra distinguere tra uso filosofico e tecnicismo retorico quando, in 6, 2, 32, scrive: *Insequetur ἐνάργεια, quae a Cicerone illustratio et evidentia nominatur*. È sulla scia di questa mancata distinzione che Cousin nel suo commento (Paris, 1977, p. 195) muove alcune obiezioni alla ricostruzione quintiliana, osservando che Cicerone non usa mai *evidentia* nelle sue opere retoriche. A Quintiliano Cousin imputa anche l’agglutinamento di *illustris oratio* (Cicerone, *Part. orat.* 20) in *illustratio*.

parlerà di *oratio illustris*⁷ e di *sub aspectum paene subiectio*.⁸ Due sono gli spunti di riflessione più importanti che vengono dai passi ciceroniani: il primo riguarda la differenza tra il carattere del *dilucidum*, insomma la chiarezza, e l'*illustris oratio* che mira a far vedere, a rappresentare: *fit [...] ut videre videamur*.⁹ Il secondo discende dal fatto che Cicerone pone in relazione la pratica della visualizzazione di alcuni contenuti con la *commoratio*, con l'insistenza su di un tema attraverso parole e rappresentazioni. L'*evidentia*, insomma, non appartiene al mondo della rapidità. Essa nasce dall'indugio: *Inlustris est autem oratio, si et verba gravitate delecta ponuntur et translata et supralata et ad nomen adiuncta et duplicata et idem significantia atque ab ipsa actione atque imitatione rerum non abhorrentia. Est enim haec pars orationis, quae rem constituat paene ante oculos* (Part. 6, 20). Ancora più esplicito è il passo del *De oratore* (3, 202): *Nam et commoratio una in re permultum movet et inlustris explanatio, rerumque, quasi gerantur, sub aspectum paene subiectio, quae et in exponenda re plurimum valet et ad inlustrandum id, quod exponitur, et ad amplificandum, ut iis qui audient illud quod augebimus, quantum efficere oratio poterit, tantum esse videatur; et huic contraria saepe percursio est et plus ad intellegendum, quam dixeris, significatio; et distincte concisa brevitatis; et extenuatio et huic adiuncta illusio*. Qui si trovano anche elencate le figure opposte all'*evidentia*, la *percursio* (il riassunto rapido), la *significatio*, la *brevitas* e l'*extenuatio*. La natura indugiante e ritardante dell'*evidentia* risalta soprattutto attraverso il confronto narrativo/descrittivo, che costituisce la principale dimensione teorica del dibattito moderno sull'argomento. Tra gli innumerevoli contributi alla storia del tema meritano d'esser ricordati, pur nel riconoscimento delle diverse posizioni e del diverso peso nella storia dell' 'estetica' occidentale, Lukács e Genette,¹⁰ pur sapendo di recar torto a molti studiosi che

⁷ Part. 6, 20: *Inlustris est autem oratio, si et verba gravitate delecta ponuntur et translata et supralata et ad nomen adiuncta et duplicata et idem significantia atque ab ipsa actione atque imitatione rerum non abhorrentia. Est enim haec pars orationis, quae rem constituat paene ante oculos; is enim maxime sensus attingitur, sed ceteri temen et maxime mens ipsa moveri potest.*

⁸ *De or. 3, 202: Nam et commoratio una in re permultum movet et illustris explanatio rerumque, quasi gerantur, sub aspectum paene subiectio.*

⁹ Part. orat. 6, 20: *Est enim plus aliquanto illustre quam illud dilucidum. Altero fit ut intellegamus, altero ut videre videamur*. La posizione ciceroniana al riguardo stride con il passo degli *Accademica* (2, 17) in cui Cicerone considera *evidentia* e *perspicuitas* quasi sinonimi. Ma lì si tratta probabilmente di una contraddizione solo apparente, generata dall'uso filosofico del termine.

¹⁰ G. Lukács, *Narrate or describe?*, in *Writer and Critic and Other Essays*, trad. ingl. di A. Kahn, London, 1978, pp. 110-148; G. Genette, *Frontiere del racconto*, in *Figure II. La parola letteraria*, trad. it., Torino, 1972, pp. 29-34.

del problema hanno dato una lettura intelligente e innovativa, ma che non hanno avuto la ventura di rappresentare due 'scuole' così opposte nello sguardo sulla letteratura e sui suoi rapporti con il problema del realismo. Qui si tocca una questione che sembra interessare di meno la trattatistica antica sull'argomento e molto di più quella contemporanea o, comunque, novecentesca. La descrizione ha un rapporto privilegiato con la rappresentazione del reale. Essa ha la capacità di suscitare attraverso la stessa strada evocativa con cui lo animano la pittura e le arti figurative in generale. Ermogene di Tarso, in un passo¹¹ che sembra sfuggito alla selva di citazioni di Zanker, ma giustamente recuperato dalla Galand Hallyn,¹² parla di 'illusione della vita'. Ma il problema del realismo è davvero secondario. Nessun testo, come dice Genette, può essere solo narrativo o solo descrittivo. Le due qualità si intrecciano tra loro più volte ed è solo il carattere dominante a farci riconoscere in un testo una narrazione e in un altro una descrizione. L'effetto realtà della descrizione, della *enargeia*, appartiene allo stesso genere della pittura *trompe l'oeil*, dunque al registro del virtuosismo ingannatore e ipnotico ma non entra nella più complessa e 'moderna' questione del realismo nella letteratura. Nella rappresentazione attraverso le parole il poeta gareggia con il pittore sul piano dell'*ars*, ma la 'realtà', declinata nelle sue variabili incarnazioni di genere (lirica, narrativa, dramma), è un'altra cosa.

La trattazione più sistematica dell'*evidentia* compare però in un passo dell'ottavo libro dell'opera quintilianoa (8, 3, 61ss.). Lì il retore si sforza di identificare l'*enargeia* come ornato e per far questo insiste sulla differenza tra la qualità stilistica della chiarezza, *perspicuitas*, e la rappresentazione di avvenimenti che sono descritti come se accadessero sotto i nostri occhi.¹³

Il carattere moratorio dell'*evidentia* è chiaro anche a Quintiliano, che lo esprime nella caratteristica della figura di sciogliere in una pluralità di dettagli ciò che potrebbe esser detto in una sola parola: *minus est tamen totum dicere quam omnia* (8, 3, 69). L'effetto di questa dilatazione descrittiva attenta soprattutto ai dettagli è per Quintiliano quello del *movere*: *Sine dubio enim qui dicit expugnatam esse civitatem, complectitur omnia, quaecumque talis fortuna recipit, sed in adfectus minus penetrat brevis*

¹¹ *Opera*, ed. H. Rabe, Leipzig, 1913, pp. 22 s.

¹² P. Galand Hallyn, *op. cit.*, p. 100.

¹³ Anche Quintiliano sembra dunque prendere le distanze dal Cicerone di *Ac.* 2, 17, per il quale cfr. *supra* n. 9.

*hic velut nuntius. At si aperias haec, quae verbo uno inclusa erant, appa-
rebunt effusae per domus ac templa flammae et ruentium tectorum fragor
et ex diversis clamoribus unus quidam sonus, aliorum fuga incerta, alii
extremo complexu suorum cohaerentes et infantium feminarumque plora-
tus et male usque in illum diem servati fato senes* (8, 3, 68).

2. L'evidentia augustea

La poesia di età augustea non è certo estranea a questa modalità espressiva, e la cultura e l'immaginario del periodo sembrano risentire di un grande interesse verso la sfera del 'visivo', come hanno mostrato gli studi di Zanker e Galinsky,¹⁴ rivolti a cogliere questo aspetto della cultura letteraria del periodo, i cui esempi di maggior rilievo sono stati riconosciuti, a ragione, in Virgilio. È partendo da Virgilio che deve muovere i suoi passi un discorso sulla *subiectio sub oculos* nello stile poetico romano, poiché è proprio l'autore dell'*Eneide* che ne mostra, meglio di ogni altro, le risorse di varietà ed espressività.

L'evidentia virgiliana è stata di certo ben studiata,¹⁵ anche se è impossibile pervenire ad una mappatura completa dei passi in cui le risorse del 'visivo' entrano manifestamente in gioco. Sotto il profilo delle componenti si riconoscono facilmente in Virgilio le due principali caratteristiche attribuite all'evidentia dalla trattatistica retorica antica: la costruzione dell'effetto visuale attraverso il riferimento a uno o più dettagli e l'esito del *movere* nei confronti del lettore. Lo studio dell'attitudine virgiliana a sfruttare al meglio le risorse di questo tratto stilistico si è concentrato soprattutto sulla descrizione di templi e oggetti, secondo l'interpretazione restrittiva e moderna della nozione di *ekphrasis*.¹⁶

¹⁴ P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, trad. it., Torino, 1989; K. Galinsky è tra gli studiosi dell'età augustea che più hanno sottolineato il ruolo delle immagini nella cultura letteraria del periodo, come mostra, tra l'altro, la sua introduzione a *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, Cambridge, 2005.

¹⁵ Importante punto di riferimento è la voce *ekphrasis* dell'*Enciclopedia Virgiliana* curata da G. Ravenna. La bibliografia sull'argomento si è molto accresciuta di recente concentrandosi, però, prevalentemente sulla descrizione di opere d'arte; tra gli altri, si segnalano i lavori di M.J. Putnam, *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven-London, 1998 e R. Alden Smith, *The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid*, Austin, 2005.

¹⁶ L'*ekphrasis* nella critica letteraria antica è la descrizione di un evento, un'azione, uno spettacolo naturale, non necessariamente di un'opera d'arte, come vuole l'accezione moderna del termine: cfr. A. Barchiesi, *Virgilian narrative: ekphrasis*, in Ch. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, 1997, pp. 271-281.

È stato più facilmente riconosciuto il ruolo di questa figura nell'opera di poeti e scrittori dallo stile visionario, caratterizzato dal ricorso frequente a immagini e scene la cui 'visibilità' discende da quella di personaggi e imprese rappresentate. È facile riconoscere il ruolo dell'*evidentia* in alcune elegie properziane in cui la visione ha per protagonisti personaggi del mito che entrano a dar vita a un grande pannello figurale. L'esempio più noto del ricorso di Propertio a questa risorsa espressiva è l'elegia 1, 3, in cui l'immagine di Cinzia addormentata, il suo abbandono è illustrato attraverso una vera e propria galleria di *exempla* mitologici:

Qualis Thesea iacuit cedente carina
 languida desertis Cnosia litoribus;
 qualis et accubuit primo cepheia somno,
 libera iam duris cotibus, Andromede;
 nec minus adsiduis Edonis fessa choreis
 qualis in herboso concidit Apidano:
 talis visa mihi mollem spirare quietem
 Cynthia non certis nixa caput manibus,
 ebria cum multo traherem vestigia Baccho,
 et quaterent sera nocte facem pueri. (1-10)¹⁷

L'uso properziano dell'*enargheia* sembra più vicino all'esito della meraviglia e dello stupore, piuttosto che a quello del *movere*, decisamente dominante nella pratica virgiliana di questa procedura espressiva.¹⁸ L'*evidentia* properziana, come mostra il passo di 1, 3, mira a sradicare la vicenda umana descritta dal quotidiano e dall'ordinario e a proiettarla sullo schermo del mito. L'effetto del meraviglioso non pare essere invece lo scopo principale dell'*evidentia* virgiliana, volta piuttosto a produrre un forte effetto patetico attraverso la cura del dettaglio realistico. Se ne consideri esempio la scena della morte di Troilo che Enea guarda rappresentata sulle pareti del tempio che il popolo di Didone sta erigendo a Giunone:

Parte alia fugiens omissis Troilus armis,
 infelix puer atque impar congressus Achilli,
 fertur equis curruque haeret resupinus inani,
 lora tenens tamen; huic cervixque comaeque trahuntur
 per terram et versa pulvis inscribitur hasta. (1, 474 ss.)¹⁹

¹⁷ Per una analisi dell'uso delle risorse espressive della sfera sensoriale del visivo in questo passo cfr. R. Gazich, *'Exemplum' ed esemplarità in Propertio*, Milano, 1995, pp. 62 ss.

¹⁸ Cfr. idem, *op. cit.*, pp. 55 ss., che considera la sfera del meraviglioso vicina tanto alla prospettiva del *docere*, quanto a quella del *movere*.

¹⁹ L'effetto del patetico è sortito attraverso il particolare dell'asta che lascia il suo segno nella

Qui il particolare della lancia che lascia il suo segno nella polvere mira chiaramente a sortire un effetto emotivo e patetico.

3. Tibullo 1,1

Anche in virtù del confronto con la fastosità e la forza emotiva delle visioni virgiliane e properziane non è facile riconoscere il ruolo dello spazio visivo nell'espressività tibulliana. Ma credo sia opportuno sottolineare l'importanza che l'*evidentia* ricopre all'interno delle elegie di Tibullo e utilizzare questa pratica come strumento interpretativo di un'elegia in particolare, la prima.

Nessuna attività come l'interpretazione di un testo ha a che fare con la distanza, storica e culturale, tra il testo e i suoi interpreti. E se è vero che l'interpretazione può contribuire a confermare questa distanza così come a ridurla, inevitabilmente essa pone al testo delle domande che non sono quelle elaborate dalla cultura letteraria contemporanea all'autore, ma dall'età in cui vive l'interprete del testo e dal suo immaginario.²⁰

Northrop Frye, commentando l'affermazione di Blake che «ogni poesia deve essere necessariamente un'unità perfetta», sostiene che ciò che Blake dice «non è una constatazione di fatto su ogni poesia esistente, ma un'ipotesi che tutti i lettori adottano quando tentano di comprendere anche la più caotica poesia che sia mai stata scritta». ²¹ Forti perplessità sono state espresse, di recente, sulla rinvenibilità nella teoria letteraria antica di riferimenti espliciti, chiari e univoci sulla nozione di unitarietà di un testo letterario.²²

Dunque la coerenza interna di un testo (qualità su cui molte correnti estetiche e letterarie hanno fondato il loro giudizio di valore)²³ non è un dato oggettivo e permanente, consegnatoci dall'autore al momento della scrittura,

terra. Sul contrasto tra stasi e movimento in questo passo virgiliano cfr. M.J. Putnam, *op. cit.*, pp. 30 ss.

²⁰ Cfr W. Iser, *La situazione attuale della teoria della letteratura. I concetti chiave e l'immaginario*, in R.C. Holub (a cura di), *Teoria della ricezione*, Torino, 1989, pp. 280-283.

²¹ Cfr. N. Frye, *Anatomia della critica*, trad. it., Torino, 1969, p. 102.

²² Il lavoro di ricerca è ancora in gran parte da fare tenendo conto della sensibile distanza cronologica tra gli autori antichi e i loro commentatori tardi, come giustamente ricorda L. E. Rossi, *L'unità dell'opera letteraria: gli antichi e noi*, in *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, ed. G. Arrighetti, Atti del Convegno (Pisa, 7-9 giugno 1999), Pisa, 2000, pp. 17-29.

²³ Si pensi, ad esempio, alla critica stilistica e a quella strutturalista.

ma un atto soggettivo compiuto dal lettore e iscritto nella costellazione culturale (storicamente e non *absolute data*) sotto il cui influsso il lettore vive.

Credo che per pochi testi della letteratura latina la ricostruzione della coerenza interna, il riconoscimento della struttura siano stati così travagliati e discussi come per l'elegia 1,1 di Tibullo. Dalla difficoltà a riconoscere la struttura dell'elegia sono nate anche le proposte di trasposizioni di porzioni di versi, attività quest'ultima che ha avuto inizio con un vero e proprio 'specialista' del genere come lo Scaliger.²⁴

Non è necessario passare in rassegna tutte le suddivisioni dell'elegia fino ad oggi proposte. La bibliografia tibulliana abbonda di dossografie e si può rimandare ad una fra queste.²⁵

Ciò che accomuna tutte le suddivisioni in sezioni dell'elegia che tentano di dar conto della varietà dei temi trattati inserendoli in uno schema che ne dimostri la reciproca contiguità argomentativa è l'assenza di interesse per il modo in cui le sequenze dei versi, che si riflettono sulla semantica verbale e ne sono a loro volta rivelate, sono costruite attorno a due blocchi visivi.

Ben al di là di tutte le scomposizioni dell'elegia, credo si possa dimostrare che essa ha un carattere binario, una struttura profonda, cioè, incentrata sull'opposizione di due termini, che nel corso dell'elegia mute-ranno di identità ma non di numero.

Infatti, fra tutte le analisi del testo tibulliano di 1,1 fin qui proposte è possibile riscontrare un elemento di condivisione: la percezione di un'elegia divisa in due grandi blocchi, il primo contenente l'elogio della vita dei campi ed il secondo di argomento amoroso-elegiaco. La formulazione di questa suddivisione può risultare generica, ma si è cercato di costruire un enunciato che comprendesse tutte le interpretazioni finora avanzate, quelle cioè su cui tutti gli studiosi concordano. Come si vede le parti dell'elegia non hanno ricevuto una dimensione precisa, poiché non c'è un consenso universale sui confini delle due parti: bisogna poi tener presente che alcuni distinguono un proemio (limitato ai primi sei versi) e uno *Schlussstil* di dieci versi.²⁶

²⁴ J.J. Scaliger, *Catulli, Tibulli, Propertii nova editio*, Paris, 1577.

²⁵ Cfr. R.J. Ball, *Tibullus the Elegist. A critical Survey*, Göttingen, 1983, pp. 19 ss. e, in particolare, pp. 34 s. Una rassegna critica ed esaustiva delle proposte avanzate si deve a W. Wimmel, *Tibull und Delia. Erster teil. Tibulls elegie 1,1*, Wiesbaden 1976, pp. 84 ss. Ma cfr. anche le due bibliografie curate da P. Militeri Della Morte, che coprono il periodo 1971-1999, apparse su «BStudLat» (14), 1984, pp. 83-119 e (30), 2000, pp. 204-246.

²⁶ La suddivisione in due parti dell'elegia è la premessa anche di schemi molto articolati come quello pentapartito di Wimmel (*op. cit.*, pp. 81 ss.). Wimmel distingue infatti: 1) un proemio

I versi di cui è più discussa la collocazione in uno schema che riassume i movimenti argomentativi dell'elegia vanno da 45 a 52:

Quam iuvat immites ventos audire cubantem	45
et dominam tenero continuisse sinu	
aut, gelidas hibernus aquas cum fuderit Auster,	
securum somnos igne iuvante sequi.	
Hoc mihi contingat. Sit dives iure, furorem	
qui maris et tristes ferre potest pluvias.	50
O quantum est auri pereat potiusque smaragdi,	
quam fleat ob nostras ulla puella vias.	

Sono versi che contengono un indiscutibile riferimento al mondo elegiaco, nelle parole e nelle situazioni rappresentate; difficilmente rapportabili dunque alla prima parte dell'elegia in cui l'*ego* elogia la vita dei campi alla luce di valori edonistici e di autosufficienza, rispetto ai quali resta estranea la vicenda amorosa elegiaca che è difficile rendere comunicante con questa scelta di vita:²⁷ la vita del *full time lover*, personaggio che compare nella seconda parte dell'elegia, non risponde né allo schema del *philedonos bios* (si pensi ad esempio alle fatiche imposte dal *servitium amoris*)²⁸ né all'ideale dell'*autarcheia* (quale esperienza descrive la

(vv. 1-6); 2) una prima sezione dedicata all'elogio della vita dei campi (vv. 7-28); 3) una seconda sezione dedicata ancora alla vita dei campi (vv. 29-48); 4) una terza sezione di carattere erotico elegiaco (vv. 49-68); 5) una conclusione (vv. 69-78). Ma mi pare evidente che l'articolazione e la complessità di questa suddivisione contribuisca a far perdere coerenza all'elegia, piuttosto che a motivarne l'unitarietà. Ad esempio, mi pare chiaro che i due elogi della vita dei campi contenuti nelle sezioni 2 e 3 di Wimmel si possano unificare in un unico segmento, al più articolato in due parti. Non mancano, comunque, e sono anzi, ben numerosi, quanti hanno riconosciuto nell'elegia una struttura bipartita, anche se con qualche disaccordo sui confini delle due sezioni. Il primo, in ordine cronologico, fu F. Leo, *Über einigen Elegien Tibulls*, in *Philologische Untersuchungen*, 2, Berlin, 1881, pp. 28 ss. Leo fa cominciare la seconda sezione a v. 45, mentre altri ne sposteranno l'inizio di sette versi, a v. 52 dunque (così, ad esempio, R. Hanslik, *Tibull I 1*, «WS» [69], 1956, pp. 297 ss. e J.M. Fisher, *The Structure of Tibullus' First Elegy*, «Latomus» [29], 1970, pp. 766 ss.)

²⁷ Per la presenza del tema dei *genera vitae* nella prima elegia tibulliana cfr. A. La Penna, *L'elegia di Tibullo come meditazione lirica*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi su Albio Tibullo* (Roma-Palestrina 10-13 maggio 1984), Roma, 1986, pp. 89-140, ristampato come *Introduzione a Tibullo, Elegie*, Milano, 1987). Sulla 'scelta di vita' nelle elegie di Tibullo e Propertio cfr. W. Steidle, *Das Motiv der Lebenswahl bei Tibull und Propertz*, «WS» (75), 1962, pp. 100 ss.

²⁸ Sull'idea di *servitium amoris* e sulla sua origine, se essa provenga cioè dalla poesia greca ellenistica o sia un'autonoma elaborazione dell'elegia latina, cfr. F.O. Copley, 'Servitium amoris' in the Roman Elegists, «TAPhA» (78), 1947, pp. 285 ss., W. Stroh, *Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung*, Amsterdam, 1971, pp. 217 ss., P. Murgatroyd, "Servitium amoris" and the Roman Elegists, «Latomus» (39), 1980, pp. 589 ss. e P. Fedeli, *Propertio e l'amore elegiaco*

perdita del possesso di sé più di quella dell'amore elegiaco?).²⁹ Mi pare che questa 'estraneità' dei vv. 45-52 alla prima sezione sia confermata dalle differenti motivazioni del tema della *via*, del viaggio faticoso e polveroso che l'io elegiaco rifiuta. Ai vv. 25-28, infatti, la motivazione del rifiuto dei viaggi è tutta segnata da argomenti edonistici:

Iam modo iam possim contentus vivere parvo 25
 nec semper longae deditus esse viae,
 sed Canis aestivos ortus vitare sub umbra
 arboris ad rivos praetereuntis aquae.

Le motivazioni dei vv. 45-52, sono, invece, quelle proprie dell'innamorato elegiaco che non vuole abbandonare la sua *puella*. Se ne apprezza con più chiarezza l'appartenenza al repertorio dei temi elegiaci affiancandole a quelle che Properzio adduce nell'elegia 1,6, vv. 1-12 (il discorso properziano è articolato in dettagli più espliciti ed ha un corpo maggiore, quantitativamente, rispetto alla sobria misura tibulliana):

Non ego nunc Hadriae vereor mare noscere tecum,
 Tulle, neque Aegaeo ducere vela salo,
 cum quo Rhipaeos possim conscendere montis
 ulteriusque domos vadere Memnonias;
 sed me complexae remorantur verba puellae 5
 mutatoque graves saepe colore preces.
 Illa mihi totis argutat noctibus ignes
 et queritur nullos esse relicta deos;
 illa meam mihi iam se denegat, illa minatur,
 quae solet ingrato tristis amica viro. 10
 His ego non horam possum durare querelis:
 a pereat, si quis lentus amare potest!

Non avrei molti dubbi, dunque, sulla bontà della prima suddivisione dell'elegia in due sezioni, quella dovuta a Leo, che fissava il termine della prima parte a v. 44. Leo sosteneva che l'elegia subiva un evidente cambio di scenario proprio con la parola *domina*, che segnava una rappresentazione dell'amore ben lontana dalla finitezza della sua dimensione naturale. Sono proprio le singole parole, più delle sequenze, a condurci verso

co, in *Bimillenario della morte di Properzio*, Atti del Convegno Internazionale di studi properziani (Roma-Assisi, 21-26 maggio 1985), Assisi, 1986, pp. 277 ss.

²⁹ Sul conflitto tra esperienza amorosa e governo di sé è utile ricordare Lucrezio 4, 1121 s.: *Adde quod absumunt* (sc. *qui amant*) *viris pereuntque labore,/ adde quod alterius sub nutu degitur aetas.*

una comprensione delle linee perimetrali della costruzione del testo e della sua coerenza tematica e argomentativa.

L'elegia si apre con una contrapposizione tra due scelte di vita, tra due modelli etici, il militare di carriera che si arricchisce con la guerra, un eroe della *praeda*, e l'*ego* elegiaco che sceglie la strada della *paupertas*:

Divitias alius fulvo sibi congerat auro
 et teneat culti iugera multa soli,
 quem labor adsiduus vicino terreat hoste,
 Martia cui somnos classica pulsa fugent:
 me mea paupertas vita traducat inerti, 5
 dum meus adsiduo luceat igne focus.

Qui finirebbe secondo alcuni il proemio, ma in realtà Tibullo non ci ha ancora detto nulla sulla sua *paupertas*, non la ha collegata ad alcuna attività specifica, ne ha solo messo in risalto un aspetto edonistico. La sequenza di versi compresa tra v. 6 e v. 44 consiste in una descrizione fantastica – che di immaginazione si tratti è confermato dall'uso del congiuntivo (o del futuro)³⁰ a v. 7, *ipse seram teneras maturo tempore vites*, e del congiuntivo a v. 29, *Nec tamen interdum pudeat tenuisse bidentem*: i due versi segnano all'interno della sezione dedicata all'elogio della vita agreste l'inizio di due segmenti occupati dalla descrizione: il primo dell'attività dell'io elegiaco in veste di contadino e il secondo dalla rappresentazione di *ego* in veste di pastore – del tipo di vita segnato dai due caratteri che l'io elegiaco ha ricordato ai vv. 5-6: la *paupertas*³¹ e i risvolti edonistici di una vita immune dallo stimolo crematistico. Insomma i vv. 7-44, articolati secondo la bipartizione di cui si è appena detto, possono considerarsi una *evidentia* dei vv. 5-6, realizzata attraverso descrizioni molto dettagliate di quel *totum*, di quell' 'intero' concettuale contenuto nel distico. Tibullo enuncia i contenuti fondamentali del tipo di vita che vorrebbe, *paupertas-vita iners*-risvolti moderatamente edonistici, e poi la rappresenta come in un *tableau*.³² L'*evidentia* gioca in questa elegia un

³⁰ Comunque, a favore del futuro cfr. *infra* a proposito di 1,5.

³¹ Penso si debba a Martin Schuster, *Tibull Studien*, Wien, 1930, p. 81, una delle più acute messe a fuoco del significato della *paupertas* nel mondo tibulliano, dove essa è intesa come disciplina del desiderio, amministrazione delle pulsioni che rende autonomi e indipendenti. Niente a che vedere, dunque, con uno stato di privazione. Del resto Porfirione, nel suo commento a Hor. *Epist.* 2,2,199, intende *paupertas* come sinonimo di *honestas parsimonia*.

³² Sul *tableau* come articolazione dell'*evidentia* cfr. P. Fontanier, *op. cit.*, ma anche la quarta delle *Lezioni americane* di Italo Calvino (Milano, 1988), quella intitolata *Visibilità*.

ruolo importante, paragonabile a quello dell'*exemplum* mitologico nelle elegie properziane.³³ Il peso della *evidentia* nella costruzione delle elegie di Tibullo è stato ancora relativamente poco studiato. Credo, invece, che potrebbero venirne novità per la comprensione della struttura di molte elegie. Ad esempio, mi pare chiaro, che l'elegia 1,5 è costruita attorno ad un evidente caso di *evidentia*, un altro *tableau*: Delia è guarita da un grave malanno e ora tradisce *ego* che ricorda la vita comune che s'era immaginato:

At mihi felicem vitam, si salva fuisses, fingebam demens, sed renuente deo.	20
Rura colam, frugumque aderit mea Delia custos, ³⁴ area dum messes sole calente teret, aut mihi servabit plenis in lintribus uvas pressaue veloci candida musta pede; consuescet numerare pecus; consuescet amantis	25
garrulus in dominae ludere verna sinu. Illa deo sciet agricolae pro vitibus uvam, pro segete spicas, pro grege ferre dapem; illa regat cunctos, illi sint omnia curae; at iuuet in tota me nihil esse domo.	30
Huc veniet Messalla meus, cui dolcia poma Delia selectis detrahat arboribus; et, tantum venerata virum, hunc sedula curet; huic paret atque epulas ipsa ministra gerat. Haec mihi fingebam; quae nunc Eurusque Notusque	35
Iactat odoratos vota per Armenios.	

Questo *tableau* mi pare contenga, se pure in una versione più breve, gli stessi elementi del quadro di vita dei campi presente nell'elegia 1,1; ritornano le messi, i *musta*, il bestiame e soprattutto quella intonazione religiosa che connota *ego* come *pius agricola*.

Se, dunque, i vv. 7-44 sono un caso di *evidentia*, cioè di vivida messa in scena del genere di vita prescelto da *ego*, è chiaro che non bisogna aspettarsi alcun riferimento a Delia e all'amore elegiaco, poiché il *servitium amoris* contrasta con l'ideale di *inertia* che il poeta sostiene e, più in generale, la relazione amorosa con la carica autarchica che la *paupertas* tibulliana reca con sé.

³³ Cfr. R. Gazich, *op. cit.*

³⁴ La collocazione nel futuro di questa messa in scena potrebbe indurre, con qualche ragione, a intendere come futuro anche il *seram* di 1,1,7.

In questa prima parte si realizza una contrapposizione che è extraelegiaca: il mondo dell'*alius* contro il mondo di *ego*, *divitiae*, intese come stimolo crematistico in azione di continuo, logorante disturbo, contro la finitezza della dimensione della *paupertas*. La ricchezza del competitore etico di *ego* si sostanzia nei due stadi dell'oro e della proprietà terriera. *Fulvum* come epiteto di *aurum* viene consolidandosi proprio in età augustea.³⁵ Ma l'epiteto non è solo esornativo: esso fa parte dello schema oppositivo che agisce fin dall'inizio dell'elegia. Al bagliore dell'oro è infatti contrapposta la luce del fuoco che arde nel focolare di *ego*. La contrapposizione comprende sia il piano delle immagini che quello della semantica verbale. Ancora più esplicita è la ripresa di *adsiduus*, l'aggettivo che caratterizza il *labor* dell'*alius* e ritorna a v. 6 riferito a *igne*.³⁶

Il primo gesto dell'io elegiaco è quello di *serere*, quello di *alius* è invece *congerere*. Dunque il contatto non mediato con la terra al posto della disordinata opera di accumulo delle ricchezze. E peraltro il risultato dell'atto di *congerere*, la *congeries*, riposa come opposto taciuto dei *frugum acervi*: al cumulo d'oro è contrapposto quello del raccolto. Il luogo che nella rappresentazione della vita dell'altro è tenuto dal *labor adsiduus*, qui è occupato dalla *spes* che l'io si augura non manchi mai. Così il terrore che il *labor adsiduus* induce nell'*alius* è ricordato dalla paura che l'immobile statua di Priapo, armata di falce genera negli uccelli (vv. 17-18):

Pomosisque ruber custos ponatur in hortis,
terreat ut saeva falce Priapus aves.

L'opposizione diatopica tra *alius* e *ego* diventa poi, nell'ambito della sezione dell'elegia dedicata alla vita agricola, un'opposizione diacronica tra il presente e il passato del podere dell'io elegiaco (vv. 21-22):

Tunc vitula innumeros lustrabat caesa iuencos
nunc agna exigui est hostia parva soli.

³⁵ Il nesso ha la sua apparizione proprio in età augustea con Tibullo e Virgilio. Cfr. Verg. *Aen.* 7, 279; 10, 134; 11, 776; ma anche Ovidio, *Trist.* 1, 7, 7; *Pont.* 3, 8, 3; *Met.* 10, 648; 11, 103; 14, 345. Anche la giacitura metrica del sintagma ritorna spesso identica: è così per *Aen.* 10, 134, *Qualis gemma micat, fulvom quae dividit aurum*, ma soprattutto per Ovidio, *Trist.* 1, 7, 7, *Effigiemque meam fulvo complexus in auro*, *Pont.* 3, 8, 3, *Dignus es argento, fulvo quoque dignior auro*, *Met.* 11, 103, *Corpore contigero, fulvum vertatur in aurum*.

³⁶ *Adsiduo* è la lezione dei codici che trasmettono l'intero corpus tibulliano, *exigui* è lezione del *florilegium Gallicum* nella versione bellovacense e della seconda mano del condice guelferbitano.

La contrapposizione tra la floridezza del passato e la *paupertas* del presente è espressa, anche qui con la risorsa della *evidentia*, attraverso l'opposizione tra la *vitula* e l'*agna*. Sono le due immagini animali a reggere il confronto tra i due momenti della storia familiare dell'io elegiaco.

La contrapposizione, lo schema oppositivo binario agisce anche sul piano fonico, così a v. 35, l'invocazione agli dei perché assistano *ego* nelle sue attività, *Adsitis divi*, è quasi l'anagramma della parola che apre l'elegia, *divitias* appunto. La parola comunque, ritorna esplicitamente a v. 41, *Non ego divitias patrum fructusque requiro*.

L'immagine del sonno custodito dall'assenza d'affanno nella vita del *pauper*, ritorna oppositivamente a quella del sonno dell'uomo d'armi: *satis est requiescere lecto/ si licet et solito membra levare toro* (vv. 43-44).

L'immagine ritorna, ma mutata, subito dopo, nella seconda sezione dell'elegia:

Quam iuvat immites ventos audire cubantem	45
et dominam tenero continuisse sinu	
Aut, gelidas hibernus aquas cum fuderit Auster,	
securum somnos igne ³⁷ iuvante sequi.	

Anche questi versi descrivono un sonno differente da quello continuamente interrotto dell'*alius*, ma al risvolto meramente edonistico dei versi precedenti si è sostituito quello erotico-elegiaco, segnalato dall'allusione alla *domina*.

Un altro luogo in cui questo movimento oppositivo binario si rivela è dato da *teneo* e i suoi composti. All'*alius*, al competitore etico che compare all'inizio dell'elegia, è lasciata la facoltà di possedere *iugera culti soli*, e questa facoltà è espressa attraverso il *teneat* di v. 2. L'*ego* che vorrebbe vivere da *rusticus* afferma invece *nec tamen interdum pudeat tenuisse bidentem* (v. 29). Al *tenere* immateriale dell'*alius*, un *tenere* che indica solo il possesso dei beni, è contrapposto l'atto concreto del tenere il *bidens*, rappresentando così *ego* nelle vesti di un contadino-pastore e non di un proprietario terriero. Il composto *contineo* ritorna poi all'inizio di quella che crediamo possa essere la seconda sezione dell'elegia, *et dominam tenero continuisse sinu*. Questa volta è l'io elegiaco a parlare e

³⁷ Si tratta di uno dei luoghi più commentati della letteratura latina: qui i codici che trasmettono l'intero *corpus* tibulliano hanno *igne*, i *Florilegia* e la seconda mano del guelferbitano hanno *imbre*. Su tutta la questione cfr. C. Formicola, *Anfibologia ed imitatio in Tibullo 1, 1, 48*, «BStudLat» (28), 1998, pp. 45-56.

trasforma il possedere dell'*alius* nell'atto di abbracciare. Ancora a v. 55, quando Tibullo declina un passaggio obbligato del genere elegiaco, l'impossibilità dell'innamorato di seguire il suo amico e protettore aristocratico in un viaggio dagli scopi militari, ricorre ad un altro composto *retinent* (il *pendant* del *remorantur* properziano di 1,6), che consegna l'io elegiaco al dominio della *puella* piuttosto che assoggettarlo al rovinoso stimolo crematistico. *Teneo* ritorna ancora una volta nell'elegia per indicare il contatto tra le mani degli innamorati nella scena del funerale dell'io elegiaco, un altro *tableau* tibulliano, *Te teneam moriens deficiente manu* (v. 60).

Un altro esempio di ripresa di singole parole con significati diversi è quello di *iners*. Vorrei tralasciare per il momento la sua prima apparizione per parlare della seconda e della terza. L'aggettivo compare all'inizio dell'elegia (v. 6, *Me mea paupertas vita traducat inerti*) e poi poco oltre la metà (vv. 57-58, *Non ego laudari curo, mea Delia; tecum/ dum modo sim, quaeso segnīs inersque vocer*) per rappresentare il giudizio dato alla luce della morale sociale romana tradizionalista sul genere di vita dell'io elegiaco, è una parola attraverso la quale l'io assume nel suo discorso il punto di vista degli altri. Nel finale del componimento, in cui Tibullo descrive lo stile di vita elegiaco, la devozione del poeta/innamorato nei confronti della sua *domina*, si trova la topica esortazione a godere dell'amore finché si è giovani; bisogna aver fretta poiché subito arriverà la vecchiaia: *Iam subrepet iners aetas, nec amare decebit,/ dicere nec cano blanditias capite*. Qui *iners*, che nei passaggi precedenti designava il mondo elegiaco visto dagli altri, da coloro che non vi appartengono, serve a rappresentare quel che c'è di più estraneo al mondo dell'elegia. Attraverso la stessa parola vengono rappresentati due sguardi opposti: le prime occorrenze descrivono la visione che del genere di vita elegiaco hanno i *senes severiores*, la presenza dell'aggettivo nel finale del componimento appartiene invece al percorso inverso, in cui è il mondo elegiaco a giudicare l'altro mondo, quello escluso dalla sua selezione. *Iners* è così la parola chiave per introdurre quel complesso motore di immagini e di similitudini che è la *militia amoris*. L'opposizione tra i due mondi è rafforzata proprio dal riuso della stessa parola con significati così divergenti.

Nella sua prima apparizione l'invocazione di una vita inerte appartiene ad un ambito molto più contaminato. Non è ancora l'io elegiaco che parla, ma il *pauper* che si dichiara *iners* poco prima di descriversi nelle vesti di agricoltore: anche in questo *iners* si riflette un'opposizione valoriale, *ego* è *iners* davanti alla vita condizionata dallo stimolo crematistico,

ma non lo è affatto in relazione ai suoi valori. In questo caso Tibullo, invece di opporre i due significati come farà nella seconda parte dell'elegia, utilizza, per usare le parole di Bachtin, l'accostamento dell'enunciato presente a quello assente, sfrutta la forza dialogica della parola, e assume in una sola espressione linguistica lo sguardo dell'*alius* nelle sue parole.

L'elegia ha, dunque, una struttura profonda binaria, incentrata su uno schema oppositivo, una struttura profonda che si rivela nell'unica segmentazione possibile dell'elegia medesima che è quella di cui abbiamo già parlato.

Che l'elegia sia governata da uno schema argomentativo binario è confermato dalla presenza, nella seconda parte del poema, di un altro *tableau*, questa volta di contenuto elegiaco, dedicato al tema dei funerali d'amore. Questo nuovo quadro è l'unica parte dell'elegia che regga il confronto, sotto il profilo strutturale, con la rappresentazione dell'idillio rustico-pastorale nella prima parte. Dunque, l'io elegiaco tibulliano aderisce al 'partito elegiaco', ne sposa la scelta di vita: e questo avviene esplicitamente già ai vv. 53-58: si tratta di tre distici, tanti quanti erano quelli che dichiaravano la scelta di vita della *paupertas* in apertura del componimento:

Te bellare decet terra, Messalla, marique,
 ut domus hostiles praeferat exuvias;
 me retinent vinctum formosae vincla puellae,
 et sedeo duras ianitor ante fores.
 Non ego laudari curo, mea Delia; tecum
 dum modo sim, quaeso signis inersque vocer.

A questa esade è consegnato il racconto di un'altra scelta di vita, complementare a quella del *rusticari in paupertate*. A Tibullo, indubbiamente, non fa difetto la capacità di raccontare in pochi tocchi un intero mondo: il rifiuto della vita militare – anche quando questa si manifesti nella forma 'epica' e nobile di Messala (un tipo etico lontano dall'avidio procacciatore di ricchezze non meno dell'io elegiaco) –, l'adesione al modello del *servitium amoris* (posto da Properzio al centro della prima elegia del suo *monobiblos* attraverso l'*exemplum* della variante beotica del mito di Milanione e Atalanta), il rifiuto del *philodoxos bios* attraverso la distanza dal mondo della *laus*, ma anche il volontario ingresso nella bolla del discredito sociale che la scelta di vita elegiaca comportava, *segnis inersque vocer*.

Ancora una volta *iners*, dunque. Nel distico di chiusura dell'esade d'apertura dell'elegia, nell'esametro, Tibullo difende la scelta di una *vita iners*, e apre il testo alla visione di quel tipo di vita. Quella qui chiamata in causa è un'altra *inertia*, ben diversa dalla prima, l'*inertia* 'sociale' dell'io elegiaco. Il momento di maggior riconoscimento del ruolo sociale del cittadino romano aristocratico era quello del suo funerale, in cui il legame con la famiglia contiene e abbraccia quello con l'intera società romana. Qui Tibullo rappresenta, invece, il proprio funerale in un *tableau* che è il vero contrappeso alla rappresentazione della vita agreste contenuta nella prima parte dell'elegia. Anche qui il filo tematico è sostenuto da quello verbale ed è *iners* a introdurre la nuova scena.

Te spectem suprema mihi cum venerit hora,
te teneam moriens deficiente manu.

Flebis et arsuro positum me, Delia, lecto,
tristibus et lacrimis oscula mixta dabis.

Flebis: non tua sunt duro praecordia ferro
vincta nec in tenero stat tibi corde silex.

Illo non iuvenis poteris de funere quisquam
lumina non virgo sicca referre domum.

Tu manes ne laede meos sed parce solutis
crinibus et teneris, Delia, parce genis.

La scena della morte e del funerale del poeta d'amore è la visualizzazione della scelta di vita elegiaca. Come in occasione dell'apertura dell'elegia Tibullo non sceglie la strada dell'*exemplum*, decisamente più cara a Properzio – che la percorre soprattutto in direzione del mito e della sua capacità di rispecchiare la situazione umana e reale – ma quella del quadro di vita. Invece di presentarci un esempio di devozione elegiaca di provenienza mitica, come fa Properzio nella prima elegia del *monobiblos*, Tibullo ci pone sotto gli occhi una scena immaginata, una sorta di *revêrie*, in cui l'io contadino e pastore cede il passo all'innamorato e al suo funerale. È un modo brillante di ricordare il carattere lacrimevole dell'elegia, di alludere in maniera diretta alla formula della *flebilis elegia* che sarà ripresa da Ovidio.³⁸ Il tema che Tibullo sviluppa in questa sezione è quello del funerale d'amore, un *topos* elegiaco che spesso rappresenta una modalità della relazione amorosa elegiaca, la condivisione del tempo spinto all'ultima ora, al momento estremo della vita.

³⁸ Cfr. *Am.* 3, 9, 2 ed *Her.* 15, 7.

L'*evidentia* ha qui, in una delle elegie tibulliane di cui è più problematica la struttura, la funzione di sostenere la vicenda argomentativa del testo: non c'è né l'attenzione virgiliana per il dettaglio 'patetico' né il gusto properziano per l'immagine fastosa e mitologica. La vicenda dei passi efrastici della prima elegia li assegna a ruoli e funzioni differenti. Il primo, lungo *tableau* ha carattere più decisamente argomentativo, sviluppa un'idea seminale, mentre gli altri hanno un passo maggiormente decorativo e sono ascrivibili alla dimensione della descrizione come *mora*, come indugio.

In assenza di più esplicite connessioni logiche e sintattiche tra le due parti dell'elegia la successione delle visioni regge l'impianto argomentativo del testo e ne costituisce la base su cui il poeta adagia la raffinata 'pratica' della sua semantica oppositiva.

Fabrizio Feraco

Nota testuale ad Ammiano 22, 15, 9

Nell'ambito della digressione geografica sull'Egitto inserita da Ammiano nelle sue *Res Gestae* (22, 15-16) naturalmente ampio spazio è riservato al Nilo (cfr. 22, 15, 3-13). Nel descrivere il corso del fiume, lo storico fa riferimento anche alle cataratte, precipitandosi giù dalle quali il Nilo produce un rumore tanto assordante da costringere quanti abitavano nei pressi a recarsi in luoghi più tranquilli: cfr. 22, 15, 9 (riproduco il testo dell'edizione di Seyfarth¹) [...] *ad cataractas, id est praeruptos scopulos, venit (sc. Nilus), e quibus praecipitans ruit potiusquam fluit; unde Atos olim accolas usu aurium fragore assiduo deminuto necessitas vertere solum ad quietiora coegit*. In base al testo qui riportato Ammiano avrebbe indicato il nome del popolo che, abitando nelle vicinanze delle cataratte, è stato costretto ad emigrare: gli Ati. Occorre anzitutto dire che nessun altro autore nell'antichità cita il nome di questo popolo² e naturalmente non vi fanno riferimento le fonti che qui Ammiano ha adoperato.³ In particolare, per quanto riguarda l'espressione con cui viene sottoli-

¹ Cfr. Ammiani Marcellini *Rerum gestarum libri qui supersunt*, edidit W. Seyfarth adiuvantibus Liselotte Jakob-Karau et Ilse Ulmann, Leipzig, Teubner, 1978 (rist. anast., Stuttgart und Leipzig 1999).

² Cfr. Ammianus Marcellinus, *Römische Geschichte*, lateinisch und deutsch und mit einem Kommentar versehen von W. Seyfarth, dritter Teil (Buch 22-25), Berlin, Akademie-Verlag, 1970, p. 215, n. 183: «Den Namen des Volkes Ati nennt außer Ammianus Marcellinus niemand»; J. den Boeft, H.J.W. Drijvers, D. den Hengst, H.C. Teitler, *Philological and Historical Commentary on Ammianus Marcellinus XXII*, Groningen, E. Forsten, 1995, p. 266: «The name of this nation (sc. gli Ati) is found nowhere else»; Ammien Marcellin, *Histoire*, III (livres XX-XXII), texte établi, traduit et annoté par J. Fontaine avec la collaboration de E. Frézouls et J.D. Berger, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 332, n. 1011: «Personne ne nomme les Ati avant Ammien».

³ Per quel che riguarda la digressione sull'Egitto e, in particolare, per quel che riguarda il Nilo, fonti principali di Ammiano sono Plinio il Vecchio e Solino; per ciò che concerne l'espressione ammiana *ad cataractas, id est praeruptos scopulos, venit, e quibus praecipitans ruit po-*

neata la necessità da parte di coloro che abitavano presso le cataratte di trasferirsi altrove, la fonte cui si è rifatto lo storico è Sen. *nat.* 4a, 2, 5 *Quem (sc. strepitum) perferre gens ibi a Persis collocata non potuit, obtusis assiduo fragore auribus et ob hoc sedibus ad quietiora translatis*.⁴ Si possono individuare corrispondenze formali: soprattutto notiamo come identiche nei due autori siano le espressioni *assiduo fragore* (in Ammiano *fragore assiduo*) e *ad quietiora*.⁵ Tra l'altro, come osserva bene il Parroni,⁶ solo Seneca e Ammiano si riferiscono al trasferimento in altra sede di coloro che abitavano nei pressi delle cataratte (cfr. *sedibus ad quietiora translatis* di Seneca e *necessitas vertere solum ad quietiora coegit* di Ammiano): non vi fa riferimento Cic. *rep.* 6, 19 *Hoc sonitu (sc. il suono delle sfere celesti non percepito dall'uomo sulla terra) oppletae aures hominum obsurduerunt; nec est ullus hebetior sensus in vobis, sicut ubi Nilus ad illa, quae Catadupa nominantur, praecipitat ex altissimis montibus, ea gens quae illum locum adcolit propter magnitudinem sonitus sensu audiendi caret* (da notare l'uso del verbo *praecipitat* [in Ammiano *praecipitans*; cfr., in proposito, anche Lucan. 10, 318 *praecipites cataractae*] e del verbo *adcolit* [nello storico antiocheno troviamo il sostantivo *accolis*]); non ne parla neppure Plin. *nat.* 6, 181 [...] *Stadissim, ubi Nilus praecipitans se fragore auditum accolis aufert* (notiamo nuovamente il verbo *praecipitans*, ma anche i termini *fragore* [che è pure in Seneca] e *accolis*).⁷ A destare il sospetto che Ammiano qui non abbia menzionato il nome del popolo che abitava presso le cataratte è non solo

tiusquam fluit cfr. Plin. *nat.* 5, 54 [...] *vectus (sc. Nilus) aquis properantibus ad locum Aethiopum, qui Catadupi vocantur, novissimo catarracte inter occursantes scopulos non fluere immenso fragore creditur, sed ruere* e Sol. 32, 7 [...] *cum primum occursantibus scopulis asperatur, tantis agminibus extollitur inter obiecta rupium, ut ruere potius quam manare credatur* (evidentemente qui Ammiano contamina le due fonti: in particolare l'espressione *ruit potiusquam fluit* è costruita come *ruere potius quam manare* di Solino, ma per il verbo *fluit* lo storico si è rifatto a Plinio, in cui leggiamo *non fluere [...] sed ruere*).

⁴ Cfr. anche Sen. *epist.* 56, 3 [...] *quamvis audiam cuidam genti hanc unam fuisse causam urbem suam transferendi, quod fragorem Nili cadentis ferre non potuit*.

⁵ Nei codici ammiane, a dire il vero, leggiamo *atque diciora* **V** e *atque editiora* **E**; la correzione *ad quietiora* è dovuta al Gelenio.

⁶ Cfr. Seneca, *Ricerche sulla natura*, a cura di P. Parroni, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-A. Mondadori, 2002, p. 552 (per l'utilizzo di Seneca da parte di Ammiano cfr. anche pp. XXXVI-XXXVII).

⁷ Occorre anche sottolineare che Cicerone e Plinio parlano in maniera esplicita di una condizione di totale sordità per quanti abitavano presso le cataratte (cfr. le espressioni *sensu audiendi caret* di Cicerone e *auditum [...] aufert* di Plinio), laddove sia Seneca che Ammiano si riferiscono piuttosto ad un indebolimento del senso dell'udito (per questo motivo, fondamentale per la discussione qui affrontata, cfr. *infra*); per le cataratte del Nilo cfr. anche Diod. 1, 32, 7-11 e Strab. 17, 1, 49.

il fatto che non vi fa riferimento alcun autore antico, ma anche il fatto che il nome *Atos* deriva da una congettura di Adriano Valesio (nel codice V leggiamo *undae. atosolim*; in E *unde actos olim*; ricordiamo anche che gli antichi editori Castelli e Accursio stampano *unde captos olim*, il Gelenio semplicemente *unde olim*). È, credo, quantomeno ardito congetturare il nome di un popolo non altrimenti attestato; nonostante ciò, tutti gli editori recenti (Eyssenhardt, Gardthausen, Clark, Rolfe, Seyfarth, Fontaine) stampano nel testo *Atos*. L'idea di Rabenald, secondo la quale Ammiano avrebbe appreso il nome di questo popolo, di cui non si fa menzione altrove, durante il suo soggiorno in Egitto, non è convincente.⁸ Occorre anche dire che sono state avanzate altre proposte di intervento sul testo: il Kellerbauer⁹ ritiene *Atos* corruzione da *Catadupos* (per i *Catadupi* cfr. Plin. nat. 5, 54 [...] *vectus* [sc. *Nilus*] [...] *ad locum Aethiopum, qui Catadupi vocantur, novissimo catarracte* [...]; cfr. anche nat. 6, 178 *Et prius Arabiae latere gens Catadupi* [...]) e Amm. 22, 15, 2 *qua orientem e regione prospicit* [sc. l'Egitto], *Elephantinen et Meroen urbes Aethiopum et Catadupos rubrumque pelagus et Scaenitas praetenditur Arabas* [...]). La proposta di Kellerbauer, benché supportata dal confronto con la fonte pliniana, tuttavia non persuade, in quanto implica un intervento sul testo che non trova una plausibile spiegazione dal punto di vista paleografico. Il Mommsen, nel suo articolo su Ammiano geografo, si occupa marginalmente del problema testuale rappresentato da *Atos*: in nota,¹⁰ in particolare, si oppone alla congettura di Wesseling di leggere *Aetos*, congettura fondata sul fatto che il fiume, secondo quanto apprendiamo da Diodoro Siculo 1, 19, 2, era chiamato ἄετός,¹¹ vale a dire 'aquila';

⁸ Cfr. F. Rabenald, *Quaestionum Solinianarum capita tria*, Halle, typis Wischani et Burkhardt, 1909, p. 45: «Etenim proclivis est coniectura Ammianum, quippe quem constat in Aegypto fuisse, nomen Atorum auditu percepisse atque excerptis Annaeanis ultra adiecisse»; è Ammiano stesso a dire, all'inizio di questa sua digressione geografica, di essere stato in Egitto: cfr. 22, 15, 1 *Strictim itaque* [...] *res Aegyptiacae tangantur, quarum notitiam in actibus Hadriani et Severi principum digessimus late visa pleraque narrantes*.

⁹ Cfr. A. Kellerbauer, *Kritische Kleinigkeiten*, «Blätter für das bayerische Gymnasialschulwesen» IX, 1873, p. 91.

¹⁰ Cfr. T. Mommsen, *Ammians Geographica*, «Hermes» XVI, 1881, p. 632, n. 1.

¹¹ Cfr. Diod. Sic. 1, 19, 2 [...] τὸν μὲν ποταμὸν Ἄετὸν ὀνομασθῆναι [...]; cfr., inoltre, Diodori Siculi *Bibliothecae historicae libri qui supersunt*, interprete Laurentio Rhodomano, ad fidem mss. recensuit Petrus Wesselingius, atque Henr. Stephani, Laur. Rhodmani, Fulvii Ursini, Henr. Valesii, Jacobi Palmerii et suas adnotationes, cum indicibus locupletissimis, adject, tomus I, Amstelodami, sumptibus Jacobi Wetstenii, 1746, p. 23 (la nota è del Wesseling): «Forte et hinc lux accendetur Ammiani verbis XXII, 15 *Nilus aestuans* [...] *deminuto* etc. Videtur enim obiter *Aeti* titulum tetigisse, et, unde *Aetos olim accolas* etc. scripsisse, sed hanc conjecturam, neque enim alio eam loco habuerim, doctiores considerent».

Mommsen aggiunge che bisognerebbe piuttosto pensare ad *Aotos*, dato che coloro che abitano presso le cataratte hanno problemi di udito. Un elemento comune a Diodoro e Ammiano, come notano i commentatori di Groningen,¹² è il fatto che entrambi gli autori si riferiscono allo scorrere impetuoso del fiume (Diodoro Siculo: [...] τὴν ὀξύτητα καὶ τὴν βίαν τοῦ κατενεχθέντος ῥεύματος [...]; Ammiano: [...] *e quibus [sc. scopulis] praecipitans ruit potiusquam fluit*). Gli studiosi non escludono del tutto che si possa accettare *aetos*, presupponendo però la caduta di alcune parole (ad es. *<est dictus et>*), dovuta ad un fraintendimento del testo. La soluzione alternativa proposta da Mommsen di leggere *Aotos* non viene accettata, poiché questo nome non si trova in nessuna delle fonti adoperate da Ammiano. I commentatori di Groningen giungono alla conclusione che lo storico probabilmente non ha fatto il nome di coloro che abitavano presso le cataratte, identificandoli evidentemente con i *Catadupi*, da lui citati in 22, 15, 2. Gercke,¹³ nel confrontare questo luogo ammiano con quello corrispondente delle *Naturales quaestiones* seneciane, si chiede se non si debba leggere *Antiscios*¹⁴ in luogo di *Atos* (lo stesso Gercke, come apprendiamo dall'apparato dell'edizione di Clark, ha anche avanzato la proposta di correggere *atos* in *accitos*, participio perfetto da accordare evidentemente ad *accolas*).

La mia idea è che Ammiano non abbia fatto il nome del popolo che abitava presso le cataratte del Nilo (conclusione cui giungono anche gli autori del commento di Groningen). Sono quindi da escludere le proposte *Atos* e *Aotos*, perché, come detto, si tratta di nomi geografici frutto di congetture e che, soprattutto, non trovano riscontro in nessun altro autore antico. Anche le proposte di leggere *Catadupos* o *Antiscios* non convincono, in quanto, per altro, difficilmente spiegabili dal punto di vista paleografico. L'ipotesi avanzata da Wesseling è fondata sul confronto col testo di Diodoro Siculo ed anche dal punto di vista paleografico implicherebbe un intervento sul testo minimo. Tuttavia bisogna evidenziare che lo storico greco, nel luogo preso in considerazione da Wesseling, non parla delle cataratte, ma della piena del Nilo; inoltre, come notato anche dai

¹² Cfr. J. den Boeft, H.J.W. Drijvers, D. den Hengst, H.C. Teitler, *Philological and Historical* cit., pp. 266-267.

¹³ Cfr. A. Gercke, *Seneca-Studien*, «Jahrbücher für classische Philologie» Suppl. XXII (erstes Heft), 1895, p. 99 (rist. anast. *Seneca-Studien*, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1971).

¹⁴ Per gli *Antiscii*, cioè gli abitanti dell'altro emisfero, la cui ombra è opposta alla nostra, cfr. Amm. 22, 15, 31 [...] *sicut apud Meroen, Aethiopiae partem aequinoctiali circulo proximam, dicitur evenire, ubi per nonaginta dies umbrae nostris in contrarium cadunt, unde Antiscios eius incolas vocant*.

commentatori di Groningen, occorrerebbe presupporre la caduta di qualcosa, in quanto è difficile pensare che Ammiano si possa essere limitato a scrivere soltanto *unde aetos* (ecco allora che l'intervento sul testo non risulterebbe molto ridotto, in quanto bisognerebbe pensare ad una integrazione).

Ritengo che *atos* costituisca la parte finale del participio perfetto <*hebet*>*atos* da accordare al sostantivo *accolas*. La scelta del participio <*hebet*>*atos* deriva soprattutto da considerazioni che riguardano sia lo stile di Ammiano sia il confronto con le fonti (è, in particolare, quest'ultimo aspetto che non rende plausibili altri interventi sul testo tesi a restituire qui un participio perfetto [ricordiamo *captos*, stampato dagli antichi editori Castelli e Accursio e *accitos* proposto da Gercke; da menzionare è anche la lezione *actos* del codice E]).

Dal punto di vista paleografico, è verosimile che nella sequenza *unde hebetatos* il copista possa avere saltato la parte iniziale del participio (*hebet*): dopo aver letto *unde*, è andato con l'occhio sulla seconda *e* di *hebetatos* e, omessa per distrazione la prima delle due *t*, ha copiato soltanto *atos*.

Per quanto riguarda l'aspetto stilistico, la presenza qui di un participio perfetto congiunto rientra perfettamente nel periodare tipico di Ammiano, che ama l'uso dei participi.¹⁵ Il verbo *hebetare* è adoperato molte volte dallo storico, che lo ama particolarmente.¹⁶ È usato da Ammiano anche in riferimento all'indebolimento dei sensi: cfr., ad es., 19, 4, 7 (si parla di un particolare tipo di pestilenza che, tra le altre cose, indebolisce la vista) [...] *secunda* (sc. *species luis*) *epidemos, quae tempore ingruens acies hebetat luminum* [...];¹⁷ ma particolarmente interessante è 17, 10, 2 [...] *ut in Tageticis libris legitur vel Vegoicis fulmine mox tangendos adeo hebetari, ut nec tonitruum nec maiores aliquos possint audire fragores*: notiamo che il verbo *hebetari* è in qualche modo connesso col senso dell'udito; registriamo anche la presenza del termine *fragores*, che ricorre pure in 22, 15, 9 *fragore assiduo* (da segnalare è anche 28, 6, 4 [...] *mac-*

¹⁵ Cfr. G. Hassenstein, *De syntaxi Ammiani Marcellini*, Regimonti, ex officina Hartungiana, 1877, p. 46: «Participiorum fere innumerabilis multitudo invenitur in Ammiani oratione»; cfr. anche S. Blomgren, *De sermone Ammiani Marcellini quaestiones variae*, Uppsala, A.-B. Lundequistska Bokhandeln, 1937, p. 79: «[...] Ammianus haud ita raro necessariam orationis partem, quam per verbum finitum expressam malueris, participio sive coniuncto sive absoluto comprehendit».

¹⁶ Cfr. G. Viansino, *Ammiani Marcellini Rerum Gestarum lexicon*, I, Hildesheim-Zürich-New York, Olms-Weidmann, 1985, p. 619, che, a proposito del verbo *hebetare*, afferma: «Ammianus adamat».

¹⁷ Sull'indebolimento dei sensi in generale cfr. 14, 11, 12 *Utque solent manum iniectantibus fatiis hebetari sensus hominum et obtundi* [...]; 28, 2, 13 [...] *quia subito percussi familiares hebetatis sensibus non defenderant dominum* [...].

tatisque agrestibus, quos inopinus hebetaverat pavor vel confugere coegerat ad speluncas [...], in cui, accanto al verbo *hebetaverat*, troviamo l'espressione *confugere coegerat ad speluncas*, che può essere accostata, dal punto di vista formale, a *vertere solum ad quietiora coegit* di 22, 15, 9 [in entrambi i casi il verbo *cogere* è seguito da un infinito e da un complemento di moto a luogo]). Occorre aggiungere che il verbo *hebetare* è riferito in maniera esplicita al senso dell'udito da altri autori: cfr. Sen. *contr.* 1 *praef.* 2 [...] *aurium sensum hebetaverit* (*sc. senectus*) [...]; Cels. 2, 1, 11 *Auster aures hebetat* [...]. Il participio *hebetatos* indica, dunque, in questo luogo ammiano la causa che ha indotto quanti abitavano presso le cataratte a recarsi altrove: l'indebolimento del senso dell'udito provocato dallo scorrere impetuoso del Nilo. Certo, i participi *hebetatos* (*sc. accolos*) e *deminuto* (*sc. usu aurium*) sono molto simili come significato; tuttavia è tipico dello stile di Ammiano accostare termini di significato affine.¹⁸

Anche il confronto con le fonti avvalora, credo, ancora di più la bontà della congettura qui proposta. Riportiamo il luogo delle *Naturales quaestiones* di Seneca, che, come sopra detto, qui Ammiano ha tenuto particolarmente presente: cfr. Sen. *nat.* 4a, 2, 5 *Quem* (*sc. strepitum*) *perferre gens ibi a Persis collocata non potuit, obtusis assiduo fragore auribus et ob hoc sedibus ad quietiora translatis*. Seneca dunque utilizza l'espressione *obtusis* [...] *auribus* in riferimento all'indebolimento del senso dell'udito del popolo che risiedeva vicino alle cataratte; l'uso del participio perfetto *hebetatos* da parte di Ammiano non è altro che una variazione rispetto al sinonimo *obtusis* letto in Seneca.¹⁹ Tuttavia la cosa interessante è che lo storico antiocheno per *hebetatos* potrebbe essersi rifatto a Cic. *rep.* 6, 19 *nec est ullus hebetior sensus in vobis, sicut ubi Nilus ad illa, quae Catadupa nominantur, praecipitat ex altissimis montibus, ea gens quae illum locum adcolit propter magnitudinem sonitus sensu audiendi caret*: la contaminazione delle fonti è tipica del modo di pro-

¹⁸ Cfr. H. Hagendahl, *De abundantia sermonis Ammianei*, «Eranos» XXII, 1924, pp. 161-216: cfr., tra i molti esempi proposti da Hagendahl, Amm. 14, 6, 3 [...] *ut augetur* (*sc. Roma*) *sublimibus incrementis* [...]; 11, 3 [...] *eo* (*sc. Gallo*) *digna omnium ordinum detestatione exoso* [...]; 18, 6, 20 [...] *remeare ad nostra ardenti desiderio gestiebat* (*sc. Iovianus*); 24, 6, 5 [...] *acri metu territi duces* [...]; 27, 12, 11 [...] *Armenios aperta praedatione vastabat* (*sc. Sapor*); è interessante sottolineare come lo studioso (p. 185) annoveri tra gli esempi di accostamento di sinonimi in Ammiano anche 14, 11, 12, citato nella nota precedente, in cui troviamo i verbi *hebetare* e *obtundere* (*hebetari sensus hominum et obtundi*).

¹⁹ Il verbo *hebetare* è, come già in precedenza evidenziato, molto più congeniale ad Ammiano rispetto ad *obtundere*, che ricorre soltanto quattro volte nel corso delle *Res Gestae* (cfr. 14, 11, 12; 15, 12, 4 [gli unici due casi in cui *obtundere* è riferito ai sensi in generale]; 21, 16, 4; 26, 8, 14).

cedere di Ammiano²⁰ (già sopra abbiamo notato come alcuni elementi formali presenti in Cicerone trovino riscontro nel testo dello storico: l'espressione ammiana *e quibus [sc. scopulis] praecipitans* è simile a *praecipitat ex altissimis montibus* di Cicerone; quest'ultimo usa il verbo *adcolit* in riferimento a coloro che abitano presso le cataratte e analogamente in Ammiano leggiamo *accolas*; ancora, rispetto al semplice *auribus* di Seneca, Ammiano adopera per il senso dell'udito l'espressione *usu aurium*, così come Cicerone usa *sensu audiendi*);²¹ inoltre, capita più volte che un termine desunto dalla fonte muti, una volta adottato dallo storico antiocheno, la sua funzione grammaticale (in questo caso si passa dall'aggettivo *hebetior* al participio perfetto *hebetatos*).²² Bisogna anche dire che l'aggettivo *hebetior* in Cicerone si riferisce al senso dell'udito dell'uomo

²⁰ Per un esempio di *contaminatio* delle fonti cfr. *supra* n. 3. Cfr., in proposito, C. Salemme, *Similitudini nella storia. Un capitolo su Ammiano Marcellino*, Napoli, Loffredo, 1989, p. 37: «Ammiano Marcellino usa, dunque, i suoi *fontes* letterari quasi come un 'archivio', biblioteca da consultare. In lui sembra mancare quell'atteggiamento tipico della *imitatio/aemulatio* latina che portava lo scrittore a gareggiare col suo modello. Egli inserisce, con scaltrito 'metodo', i tasselli desunti dai suoi *fontes* (magari in precedenza enucleati e 'schedati') in un sapiente lavoro di incastro 'a mosaico', pervenendo, pur nell'uso di un materiale antico, a risultati nuovi e originali»; lo stesso studioso osserva in nota: «Sembra dunque mancare in Ammiano quella allusività programmatica che aveva caratterizzato la pagina letteraria latina [...] Ammiano porta a estreme, originali conseguenze quell'uso del prestito letterario e della *contaminatio* già presente nella poetica e nella poesia augustea [...] In Ammiano la *aemulatio* viene lasciata in ombra o scompare del tutto, mentre il prestito letterario e la *contaminatio* si intensificano al punto che la fonte originaria resta in pratica quasi celata, sommersa da un raffinatissimo lavoro di intarsio» (p. 37, n. 1); su questo 'metodo' ammiano di lavoro sulle fonti cfr. anche I. Gualandri, *Fonti geografiche di Ammiano Marcellino XXII 8*, «La parola del passato» XXIII, 1968, p. 211: «[...] conferma la preferenza di Ammiano per un lavoro di mosaico, ottenuto con elementi di provenienza diversissima: il che rende indubbiamente assai difficile, se non impossibile, l'individuazione delle fonti di volta in volta utilizzate».

²¹ La presenza di Cicerone in Ammiano è piuttosto diffusa; C. Salemme, *Similitudini* cit., p. 63, osserva: «[...] Cicerone, l'*auctor* per eccellenza dello storico e, singolarmente, della prosa dell'intero IV secolo».

²² Come altri esempi di questo modo di operare di Ammiano possiamo citare ad es., sempre nell'ambito della digressione sull'Egitto, 22, 15, 13 *Abunde itaque luxurians (sc. Nilus) ita est noxius, ut infructuosus, si venerit parcius*; fonte qui è Sol. 32, 14 *Hoc etiam addunt pariter eum (sc. Nilum) nocere, sive abundantius exaestuet sive parcius*: si noti come il verbo *nocere* della fonte divenga in Ammiano l'aggettivo *noxius* e come l'avverbio *parcius* di Solino passi ad essere nello storico l'aggettivo *parcior*. Subito dopo, nello stesso contesto, leggiamo in Amm. 22, 15, 13 *gurgitum enim nimietate umectans diutius terras culturas moratur agrorum* [...]; per questo luogo ammiano fonte è ancora una volta Sol. 32, 14 [...] *propensior copia diuturno umore culturam moretur*: notiamo come dalla coppia aggettivo-sostantivo (*diuturno umore*) di Solino si passi a quella verbo-avverbio (*umectans diutius*) di Ammiano. Un esempio anche dall'*excursus* persiano: cfr. Amm. 23, 6, 85 (ci troviamo nell'ambito della descrizione della nascita delle perle) *Cupientes enim velut coitum quandam humores ex lunari aspergine capiunt densius oscitando* e Sol. 53, 23 *et cum maxime liquitur lunaris imber, oscitatione quadam hauriunt umorem cupitum*: il sostantivo *oscitatione* della fonte diviene verbo (*oscitando*) in Ammiano.

in generale, che è il senso più debole a causa del suono prodotto dalle sfere celesti (*hoc sonitu oppletae aures hominum obsurduerunt*); è tuttavia tipico di Ammiano riprendere un termine dalla fonte mutandone il referente o il contesto di riferimento.²³

In conclusione, propongo per Amm. 22, 15, 9 il seguente testo accompagnato dalla traduzione: *unde <hebet>atos olim accolas usu aurium fragore assiduo deminuto necessitas vertere solum ad quietiora coegit*; «la necessità costrinse quanti un tempo abitavano nelle vicinanze, indeboliti nel senso dell'udito menomato dal fragore continuo, ad emigrare verso luoghi più tranquilli».

²³ Cfr. C. Salemmes, *Similitudini* cit., p. 35: «Questo è dunque il 'metodo' ammiano, anche laddove lo scrittore sembra utilizzare parole e frasi della tradizione letteraria senza riguardo al loro originario, effettivo riferimento. La sua è quasi una tecnica dell'occultamento, specie quando lo spunto originale viene stravolto, trasformato al punto di divenire solo con difficoltà riconoscibile»; cfr., in proposito, anche M. Hertz, *Aulus Gellius und Ammianus Marcellinus*, «Hermes» VIII, 1874, p. 296. Si possono registrare altri casi riguardanti questo particolare uso delle fonti da parte di Ammiano: cfr., ad es., Amm. 22, 15, 16 (si parla del coccodrillo nell'ambito della digressione geografica sull'Egitto) [...] *noctibus quiescens per undas diebus humi vaporatur* [...]; qui fonte dello storico è Sol. 32, 24 *Noctibus in aqua degit, per diem humi adquiescit*: evidenti sono gli elementi di somiglianza tra i due autori, ma quello che interessa qui mettere in rilievo è che il verbo *adquiescit* non solo diviene *quiescens* in Ammiano, ma quest'ultimo lo riferisce al comportamento notturno del coccodrillo, laddove Solino adopera *adquiescit* in riferimento al comportamento tenuto dal suddetto animale durante il giorno.

Carmela Laudani

Per il testo e l'esegesi del *De herediolo* di Ausonio

Nel *De herediolo* Ausonio, ormai anziano console, rivolge un caloroso saluto¹ ad un luogo che vede come rifugio per la sua anima e i suoi ricordi, e dove è possibile ritrovare se stessi.² Non a caso nel v. 2 si stagliano

¹ Cfr. v. 1 *Salve, herediolum, maiorum regna meorum*. L'esordio è solenne come il saluto di Virgilio all'Italia (cfr. *georg.* 2, 173 *Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus*); alla *magna parens* si sostituisce un modesto *herediolum*, rivalutato tuttavia poco più avanti dal solenne *regna*. Ritroviamo una simile formula di saluto in altri due testi ausoniani, la *Mosella* (cfr. i vv. 23 e 381) e l'*Ordo urbium nobilium* (cfr. i vv. 157 e 159), sempre in posizione incipitaria; in entrambe le opere è alle acque, rispettivamente di un grande fiume e di una fonte, che l'autore rivolge il proprio saluto. G. Funaioli (*De Paulini Pellaei carminis «Eucharisticos» fontibus*, «Musée Belge» IX, 1905, p. 173) postula, credo giustamente, una ripresa del verso 1 da parte di Paolino di Pella – di cui si parlerà più diffusamente nella seconda parte di questo articolo – nel suo *Eucharisticos: Vasatis patria maiorum et ipsa meorum* (v. 332; cito da Paolino di Pella, *Discorso di ringraziamento*, a cura di A. Marcone, Fiesole, Nardini Editore, 1995). Le citazioni delle opere ausoniane sono in conformità con Decimi Magni Ausonii *Opera*, recognovit brevisque annotatione critica instruit R.P.H. Green, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1999; si fa invece riferimento a *The works of Ausonius*, edited with Introduction and Commentary by R.P.H. Green, Oxford, Clarendon Press, 1991 per il commento al *De herediolo* e l'ampia introduzione ad Ausonio.

² La questione dell'ubicazione dell'*herediolum* divide ancora gli studiosi (per una rassegna aggiornata delle ipotesi si veda Green, ed. 1991, p. 282; lo studioso pone il podere vicino a Bazas, dove era vissuto il padre di Ausonio); tuttavia nell'epistola 4 ad Assio Paolo vi sono affinità col *De herediolo* per la concezione della campagna come fuga dal frastuono della città. Un breve passaggio rivela affinità tematiche e terminologiche con il nostro carme: cfr. vv. 19-22 *Nam populi coetus et compita sordida rixis/ fastidientes cernimus/ angustas fervere vias et congrege volgo/ nomen plateas perdere*; 29-31 *Haec et quae possunt placidos offendere mores/ cogunt relinquere moenia./ dulcia secreti repetantur ut otia ruris*. Similmente, cfr. *her.* 29-31 *Haec mihi nec procul urbe sita est, nec prorsus ad urbem./ ne patiar turbas utque bonis potiar;/ et quotiens mutare locum fastidia cogunt./ transeo et alternis rure vel urbe fruor*, dove *fastidia* di v. 31 richiama *fastidientes* di *epist.* 4, 20, *turbas* di v. 30 *populi coetus* di *epist.* 4, 19, *cogunt* di v. 31 rimanda alla medesima voce verbale in *epist.* 4, 30, mentre l'opposizione *rure* (cui Ausonio connette la *voluptas*, cfr. v. 7) *vel urbe* richiama quelle tra *dulia* [...] *otia ruris* e *moenia* (v. 30) dell'epistola. Interessante anche un passo dell'epistola 24: cfr. vv. 84-86 *vitiferi exercent colles laetumque colonis/ uber agri, tum prata virentia, tum nemus umbris/ mobilibus celebrique frequens ecclesia vico*; anche qui si parla di *otia* associati alla campagna, come nella già ricordata epistola 4, mentre *turbis popularibus* di v. 83 richiama *turbas* di *her.* 30. Ancora, *vitiferi* [...]

con evidenza le figure del bisnonno, del nonno e sopra tutto del padre, caramente rimpianto.³

Alla vera e propria descrizione del podere Ausonio dedica i vv. 21-29, nove versi su un totale di trentadue; nel resto del carne, composto in distici elegiaci, vi sono altri motivi: il senso della famiglia, sottolineato nei vv. 1-6; la componente autobiografica (piuttosto significativa in questo autore)⁴ cui si salda quella sentenziosa, centrale nel carne (cfr. i vv. 9-20 e 28); quest'ultima trova la sua legittimazione nella presentazione del podere come di una campagna addomesticata, che si atteggia a rifugio filosofico: una volta divenuto oggetto di poesia, il possedimento terriero compendia, per così dire, le cose della vita che più stanno a cuore ad Ausonio, conquistate grazie ad una condotta perseguita costantemente nel corso della sua lunga carriera didattica e politica. Ai vv. 17-18, infatti (*Verum ager iste meus quantus sit, nosce, etiam ut me/ noveris et noris te quoque, si potis es*), il poeta promette al proprio lettore che attraverso le notizie sul suo podere riuscirà a conoscere lui e addirittura se stesso.

A proposito di quest'ultima assicurazione, ovvia per l'autore, un po' meno per il lettore moderno, vorrei ricordare un altro scritto del *corpus*, quella *praefatio* rivolta al lettore in cui Ausonio rievoca, sempre in distici elegiaci, i momenti salienti della propria esistenza (*Hic ergo Ausonius*, cfr. *praef.* 1, 39), a partire dalle origini familiari. Si entra nel vivo del resoconto con gli studi effettuati, cui seguono la rinomanza acquisita come docente, la convocazione alla reggia con l'incarico di precettore di Graziano e la carriera politica, culminata con l'elezione a console con precedenza sul collega. La *praefatio* si apre con questi versi (cfr. 2-4): *qui sim, qua secta stirpe lare et patria,/ ascripsi ut nosces, bone vir, quicumque fuisses,/ et notum memori me coleres animo*. L'interlocutore⁵ del *De he-*

colles di v. 84, *uber agri*, poi *prata virentia* e *nemus* di v. 85 ricordano i tipi di terreno che compongono il podere ereditato da Ausonio: cfr. *her.* 21-23 *Agri bis centum colo iugera, vinea centum/ iugeribus colitur prataque dimidio;/ silva supra duplum quam prata et vinea et arvom*.

³ Nessun dubbio sulla sincerità di Ausonio, anche se l'espressione *properata morte* si riferisce ad un uomo di ottantotto anni (cfr. *Parent.* 1,4), non pochi in un'epoca in cui la speranza di vita era notevolmente inferiore a quella attuale. A parte il sentimento, avranno avuto il loro peso precedenti letterari (come Verg. *Aen.* 9, 401 e Tib. 3, 7, 205); comune poi era l'uso di *propero* nelle epigrafi funerarie, in unione con *mors* o sinonimi (cfr., ad esempio, *CIL* 1, 1214, 9).

⁴ Ausonio ama molto parlare di sé, nonostante la reticenza sul proprio mondo interiore ben evidenziata dal Green (ed. 1991, pp. XVII-XVIII). Autobiografiche sono la prima *praefatio*, il componimento *Ad patrem de suscepto filio* e *Pater ad filium*; vari capitoli della *Gratiarum actio* (I, III, VI, VIII, IX-XIII, XVIII) forniscono al Bordoiese lo spunto per centrare su di sé l'attenzione, così come il *Protrepticus ad nepotem* (particolarmente i vv. 80-100), la *Bissula*, parti di epistole (2, 3, 4, 8, 20, 24) e, indirettamente, l'*Ephemeris*.

⁵ Cfr. l'allocuzione ai vv. 17-18, *Verum ager iste meus quantus sit, nosce, etiam ut me/ noveris et noris te quoque, si potis es*. A dire il vero, gli interlocutori sono due: nell'esordio del carne

rediolo pare coincidere col *vir* di quel testo più dichiaratamente autobiografico; in entrambi i testi viene affermata la necessità che il lettore conosca Ausonio.⁶ Ma perché dovrebbe farlo? Tentiamo una risposta.

Nel *De herediolo* l'autore si presenta dotato di *pietas* (cfr. i vv. 1-6), di prudenza (cfr. i vv. 27-28 *Conduntur fructus geminum mihi semper in annum;/ cui non longa penus, huic quoque prompta fames*) e mostra di accettare, sia pur con rassegnazione, la fatica e le preoccupazioni connesse alla gestione della proprietà (cfr. vv. 7-8 *Nunc labor et curae mea sunt; sola ante voluptas/ partibus in nostris, cetera patris erant*). Ma lo scrittore insiste in modo più deciso su un'altra dote, la moderazione, cui dedica un passo attentamente congegnato: quattro sentenze, disposte a coppia, introducono e seguono quattro esempi di comportamenti estremi da parte di personaggi emblematici. Ai vv. 12-14, infatti, vengono presentati esempi di atteggiamenti fra loro contrapposti: *Cuncta cupit Croesus, Diogenes nihilum;/ spargit Aristippus mediis in Syrtibus aurum,/ aurea non satis est Lydia tota Midae*. Quattro personaggi storici incarnano l'eccesso di avidità e il disprezzo totale dei beni; la disposizione dei nomi è chiastica, con i re collocati agli estremi e i filosofi al centro del passo. Gli ultimi due personaggi, Aristippo e Mida, a differenza di Cresò e Diogene non si incontrano nel medesimo verso; i loro nomi vengono associati ad una ben precisa località, le Sirti e la Lidia. Le Sirti sono il teatro di un aneddoto su Aristippo (filosofo che Ausonio nomina solo in questo carme, forse in omaggio al suo *auctor* Orazio),⁷ che vi fece abbandonare dell'oro perché i servi non rallentassero la loro marcia;⁸ la Lidia, che non basterebbe a

Ausonio si rivolge proprio al potere, dandogli l'appellativo di *regna*. Il medesimo vocabolo è usato in *epist.* 24, 108 per indicare le vaste proprietà messe in vendita da Paolino (innegabile, tuttavia, il ricordo di Verg. *ecl.* 1, 69 *post aliquot, mea regna videns, mirabor aristas?*).

⁶ Tuttavia alla fine della *praefatio* Ausonio fa professione di modestia, nominando il lettore protettore dei suoi versi (v. 40 *patronum nostris te paro carminibus*).

⁷ L'intero carme risente della presenza di Orazio, del suo senso della misura, preso a modello come i raffinati mezzi espressivi (per l'influenza del Venosino su Ausonio cfr. almeno D. Nardo, *Ausonio e Orazio*, «Paideia» XLV, 1990, pp. 321-336); ma l'arte allusiva di Ausonio si cimenta anche con altri autori, in primo luogo il prediletto Virgilio, poi Terenzio e Stazio, puntualmente richiamati nel commento di Green, ed. 1991, pp. 282-285. Non escluderei che la presenza nel carme del filosofo di Cirene possa spiegarsi anche come un omaggio a Luciano di Samosata (vedi più oltre la discussione testuale), che aveva inserito Aristippo come personaggio in più di un dialogo (*Dialogi Mortuorum, Verae Historiae, Menippus, Ptsicator, Demonax, Bis accusatus, De parasito*).

⁸ L'aneddoto è riportato da Orazio: cfr. *sat.* 2, 3, 100-102 *qui servos proicere aurum/ in media iussit Lybia, quia tardius irent/ propter onus segnes*. Più che ammirarlo per il dominio sulla realtà (cfr. *Hor. epist.* 1, 1) o la capacità di rimanere imperturbabile (cfr. *Hor. epist.* 1, 17), Ausonio vede in Aristippo uno spregiatore delle ricchezze, più elegante di Diogene ma a lui simile nel non dar loro il giusto valore; avvicinerei la sua posizione a quella di Luciano, il quale vede nell'«olezzante Aristippo» (cfr. *D. Mort.* 20, 5) un personaggio piacevole e un po' fatuo.

placare l'avidità di Mida, richiama il primo re menzionato, Creso, cui è effettivamente appartenuta; si crea in questo modo una struttura circolare che isola i tre versi. Il cinico Diogene, col suo rifiuto totale dei beni, ed Aristippo – che un altro aneddoto presentava come suo rivale –,⁹ colto in un atto di suprema indifferenza verso quelle ricchezze che pure Diogene lo accusava di non disdegnare, sono, credo, lontani dalla mentalità di chi, come Ausonio, aveva faticosamente costruito la propria fortuna partendo da umili origini: *Fortunam reverenter habe, quicumque repente/ dives ab exili progrediere loco*.¹⁰ Un altro testo ausoniano potrebbe essere addotto come prova del mio assunto. Nell'epigramma 56, affine per il tema ad uno dell'*Anthologia Palatina* (9, 145), Creso e Diogene, ritrovatisi nell'aldilà, si fronteggiano in uno scontro che riguarda il possesso dei beni nel mondo dei vivi ed in quello dei morti. Anche nel *De herediolo* i due personaggi sono messi a confronto, citati insieme nel verso 12 (*Cuncta cupit Croesus, Diogenes nihilum*), con la medesima opposizione (ma rovesciata a favore di Creso) «tutto» e «niente» (πάντα/οὐδέν) dell'epigramma greco (e di quello latino: cfr. Aus. *epigr.* 56, 3 «*Nil*», *inquit*, «*tibi, Croese, tuum; superant mihi cuncta*»). Ma è sopra tutto la reazione di Creso a colpire: nell'epigramma della *Palatina* Diogene ride del re lidio¹¹ e lo apostrofa così: «Ἐμοὶ καὶ νῦν πλείων τόπος· ὅσσα γὰρ εἶχον/ πάντα φέρω σὺν ἐμοί, Κροῖσε, σὺ δ'οὐδὲν ἔχεις» (vv. 5-6); l'ultima (e unica) parola è la sua. Ausonio, a sorpresa, fa invece parlare anche Creso, che una volta tanto dà il benservito a Diogene: *Rex ait*, «*haud e-gui, cum tu mendice carebas/ omnibus; et careo, si modo non egeo?*»

⁹ È sempre Orazio (cfr. anche Diogene Laerzio 2, 68) a raccontarci un battibecco tra i due: «*Si pranderet holus patienter, regibus uti/ nollet Aristippus* [è il parere di Diogene]. – *Si sciret regibus uti,/ fastidiret holus qui me notat*» (*epist.* 1, 17, 13-15). In un recente articolo, Sabina Tuzzo (*Il dialogo di Diogene e Aristippo in CB 189*, «*Bollettino di Studi Latini*» XXXIV [2], 2005, pp. 645-655), interpreta un componimento dei *Carmina Burana* alla luce del confronto con l'epistola 1, 17 di Orazio.

¹⁰ Cfr. Aus. *epigr.* 9, 7-8. Si potrebbe obiettare che Aristippo era agli occhi di Orazio un maestro di vita; cfr. *epist.* 1, 1, 18-19 *nunc in Aristippi furtim praecepta relabor/ et mihi res, non me rebus subiungere conor*. Ma cfr. come lo stesso Orazio chiosa l'episodio dell'abbandono dell'oro da parte di Aristippo narrato nelle *Satire*: *Uter est insanior horum?* (*sat.* 2, 3, 102; l'altro personaggio è Staberio, un riccone che aveva fatto incidere sulla propria tomba l'esatto ammontare dei suoi beni); d'altra parte il clima sociale e politico del IV secolo è profondamente diverso da quello augusteo: la massima programmatica di v. 11 del *De herediolo*, *Ex animo rem stare aequum puto, non animum ex re*, di ascendenza oraziana, convive nello stesso carne con i vv. 27-28 *Conduntur fructus geminum mihi semper in annum;/ cui non longa penus, huic quoque prompta fames*, che ci mostrano un proprietario miglior *massaio fatto*, ma potrebbero adombrare lo spettro delle carestie che infuriavano lontano dalla corte.

¹¹ Di cui si ricorda l'aver attinto gran copia di oro al Pattòlo, cfr. A. P. 9, 145, 4 τοῦ πολὺν ἐκ ποταμοῦ χρυσὸν ἀφυσσαμένου, da confrontare con Aus. *her.* 14 *aurea non satis est Lydia tota Midae*. Il Pattòlo scorre proprio nella Lidia.

(Aus. *epigr.* 56, vv. 5-6), rovesciando il *topos* positivo della povertà del filosofo.¹² Come in questo epigramma, anche nel *De herediolo*, a mio vedere, la condizione di estrema indigenza non viene intesa da Ausonio come quella ideale (se mai, dovremmo ripetere con lui, *Ex animo rem stare aequum puto*).¹³

Prima e dopo i vv. 12-14 del *De herediolo* il lettore viene quindi sollecitato in ben altra direzione rispetto agli eccessi incarnati da Creso, Mida, Diogene e Aristippo: cfr. 9-11 *Parvum herediolum, fateor, sed nulla fuit res/ parva umquam aequanimis, adde unanims./ Ex animo rem stare aequum puto, non animum ex re*; nei versi 15-16 il tono si fa più perentorio: *Cui nullus finis cupiendi, est nullus habendi;/ ille opibus modus est, quem statuas animo*. È alla luce di queste dichiarazioni, improntate alla ricerca del giusto mezzo, che Ausonio ci presenta il suo podere, né troppo piccolo né troppo grande (vv. 21-23),¹⁴ bastevole a soddisfare i suoi bisogni per due anni (v. 27), coltivato da un adeguato numero di contadini (v. 24), ubicato ad una giusta distanza dalla città (v. 29).

In maniera più o meno diretta, Ausonio mostra dunque al lettore di possedere doti conformi alla morale tradizionale romana, in modo particolare quel senso della misura che induce a non desiderare più di quanto si possieda: quest'ultimo è un motivo ricorrente in tanta parte della sua opera.¹⁵ La proposta di un'esistenza per più aspetti esemplare rappresenta

¹² Cfr. F. Stahl, *De Ausonianis studiis poetarum Graecorum*, diss. Kiliae, ex officina C.F. Mohr, 1886, p. 36.

¹³ Cfr., tuttavia, quanto osserva A. La Penna (*Il lusus poetico nella tarda antichità. Il caso di Ausonio*, in AA.VV., *Storia di Roma*, III 2, Torino, Einaudi, 1993, p. 743): «Nel celebrare il suo *herediolum*, [Ausonio] si presenta come un saggio filosofo, un Diogene o un Aristippo, che sa contentarsi di quello che ha; dal suo stesso carne, però, risulta che la sua proprietà si estendeva, compreso il bosco, per più di mille iugeri: non era un latifondo, ma neppure la villa sabina di Orazio!». Cfr. altresì i rilievi di Emanuela Colombi, *Rusticitas e vita in villa nella Gallia tardoantica: tra realtà e letteratura*, «Athenaeum» LXXXIV, 1996, pp. 405-432, specie le pp. 409-410, dove vengono anche messi a confronto l'atteggiamento di Ausonio e del nipote Paolino riguardo ai loro possedimenti.

¹⁴ Il termine *herediolum* (diminutivo di *heredium*, per cui cfr. Nep. *Ca.* 1, 1 *heredium a patre relictum*) è certamente affettivo, dal momento che si tratta di una tenuta di oltre 1050 iugeri, equivalenti a 264 ettari; questo numero è da confrontare con i *bina iugera* cui, secondo Varro, ne, sarebbe stato dato originariamente il nome di *heredium* (cfr. *rust.* 1, 10, 2 *bina iugera quod a Romulo primum divisa dicebantur viritim, quae heredem sequerentur, heredium appellarunt*). Cfr. altresì le annotazioni di D. Vera, *Strutture agrarie e strutture patrimoniali nella tarda antichità*, «Opus» II, 1983, pp. 489-533, specie le pp. 496 (e n. 39) e 509 (e n. 112), e di R.P.H. Green, ed. 1991, p. 284.

¹⁵ Ad esempio, in *Ephem.* 3, 59-60 Ausonio si esprime in modo simile a quanto dichiara nel *De herediolo*: *Nil metuum cupiamque nihil; satis hoc rear esse, quod satis est*; anche il padre viene presentato come modello di moderazione (*Epiced.* 7-8 e 23-24). Esplicito è poi il richiamo ad un atteggiamento moderato in *Grattiarum actio* (VI) 28: *Quod si principii honoris istius tem-*

implicitamente un modello che il lettore è invitato a seguire, in quanto Ausonio gli si rivolge come ad un allievo cui indicare la strada da percorrere nella propria esistenza; da qui il collegamento fra la giusta estensione del potere e la conoscenza di se stessi, contestualmente evocata.¹⁶ Significativa, poi, la cautela espressa ai vv. 19-20 sulle difficoltà che comporta questo percorso (e, implicitamente, sui limiti da porre alle proprie aspettative nei confronti della vita): in modo simile Ausonio si pronuncia negli scritti che hanno ad oggetto l'educazione.¹⁷

Il carme è attestato in un solo ma importante codice, il *Leidensis Vossianus Latinus III*, del IX secolo (V),¹⁸ ed è introdotto, caso raro nella produzione rimastaci, da un breve testo in prosa, quasi certamente non di mano di Ausonio: *Cum de palatio post multos annos honoratissimus, quippe iam consul, redisset ad patriam, villulam quam pater liquerat introgressus his versibus lusit Luciliano stilo*. Il problema dell'attribuzione di questo testo è legato più in generale alla storia della tradizione manoscritta di Ausonio, in quanto sia questa che un'altra introduzione, sempre attestata nel solo codice V,¹⁹ anch'essa in terza persona ed in prosa, rivelerebbero la mano di un curatore degli *Opuscula* ben informato sulle vicende biografiche del poeta;²⁰ in secondo luogo, l'aver un buon margine di probabilità per l'identificazione dell'editore postumo potrebbe gettare nuova luce su un problema testuale presentato dall'introduzione al nostro carme.

perata et quae vocatur aurea debet esse mediocritas, quid privati status hominibus, quid aequanimis, (cfr. her. 10 parva unquam aequanimis) quid iam senibus erga se oportet esse moderaminis?

¹⁶ Γνώθι σεαυτόν. Tipico di Ausonio è il gusto per le inserzioni in lingua greca, che culminano nell'*epistola* 6 ad Assio Paolo. Per il celeberrimo motto delfico, citato anche in *Ludus* 53 e 138, esiste nella letteratura latina il precedente di Giovenale: cfr. Iuv. 11, 27 *e caelo descendit γνώθι σεαυτόν*.

¹⁷ Nel *Protrepticus ad nepotem* il poeta bordolese giustifica i consigli dati al nipote suo omonimo con la rievocazione della propria lunga esperienza professionale (*Nec rudis haec avus ad-moneo, sed mille docendo/ingenia expertus*, vv. 66-67), prima che della carriera politica; non gli nasconde le difficoltà ed i provvisori insuccessi che costellano il lavoro sia di chi si prepara ad avere un ruolo importante nella società sia dell'insegnante che lo assiste. Ma il *De herediolo* potrebbe anche essere letto come un omaggio, forse un po' tardivo, alla memoria del padre, le cui origini erano oscure; il monito «conosci te stesso» potrebbe valere in primo luogo per l'attampato console-poeta, che rivaluta pienamente la figura paterna (e i beni da lui lasciati in eredità) dopo la sua scomparsa.

¹⁸ Su questo codice esiste una ricca letteratura; si segnala, in particolare, l'ampia monografia in H. De La Ville de Mirmont, *Le manuscrit de l'Île de Barbe (codex Leidensis Vossianus Latinus 111) et les travaux de la critique sur le texte d'Ausone*, I-III, Bordeaux-Paris, Hachette, 1917-1919.

¹⁹ L'altra prefazione non scritta da Ausonio è relativa a *Pater ad filium: Pater ad filium, cum temporibus tyrannicis ipse Treveris remansisset et filius ad patriam profectus esset. Hoc incohatum neque impletum sic de liturariis scriptum*.

²⁰ Cfr. L. Mondin, *Storia e critica del testo di Ausonio. A proposito di una recente edizione*, «Bollettino di Studi Latini» XXIII (1), 1993, pp. 59-96, in particolare le pp. 61-62.

Luciliano è bell'emendamento di Giuseppe Scaligero²¹ per *Luciano* di V che, così com'è, non dà senso. La congettura è stata accolta da molti editori (Vinet, Schenkl, Peiper, Prete, Green),²² anche se un margine di dubbio persiste. Già Vinet, nel ricordare la motivazione che aveva indotto lo Scaligero ad emendare *Luciano* in *Luciliano*, ovvero un errore simile in parte della tradizione scritta in Petron. 4, 5 (*Lucianae/ Lucilianae*), aggiungeva: «Ceterum ne sic quidem intelligo, quem accipiat stilum Lucilianum Ausonius. Fuit Lucilius, antiquus satyrorum poeta: quae interciderunt».²³ Pastorino ammette che l'intento satirico, richiamato dal riferimento a Lucilio, non è presente nel *De herediolo*, anche se si dichiara attratto dalla tesi di Corpet secondo cui «con *Luciliano stilo* Ausonio [ha] inteso dire di aver improvvisato questi versi con la facilità che Orazio (*sat.* 1, 4, 9-10) rimprovera a Lucilio».²⁴ Mi sembra una spiegazione un po' lambiccata, tanto più che non abbiamo alcuna prova attestante la paternità ausoniana dell'introduzione al poemetto o che l'anonimo estensore di essa abbia carpito l'espressione *Luciliano stilo* dalla bocca di Ausonio. In difesa di *Luciliano* Green²⁵ richiama fenomeni stilistici quali la presenza nel poemetto di arcaismi, di clausole esametriche inusuali e di un'espressione in lingua greca, oltre a ricordare una tmesi in *epist.* 15, 36 *villa Lucani – mox potieris – aco*, modellata su un precedente luciliano, e una probabile ripresa dell'antico poeta satirico in *epigr.* 73, 8 *Lucili vatis †sub pilo pullo premor†*; ancora, egli ricorda che la parola *Lucilianus* è spesso attestata in forma corrotta.²⁶ Mi paiono persuasive le sue argomentazioni contro la proposta di Poelmann *Lucaniaco* (ovvero la residenza che Ausonio chiamava appunto «Lucaniaco»), che mal si abbina con *stilo*, e quella di Axt *Lucaniaco villa*,²⁷ impossibile perché il sostantivo può esse-

²¹ Cfr. J.J. Scaliger, *Ausoniarum lectionum libri duo*, Lugduni Batavorum, in officina Santandreae, I, 1574, cap. 20.

²² Cfr. Ausonii Burdigalensis *Opera*, hac tertia editione emendata, commentariisque auctoribus illustrata, per E. Vinetum Santonem, I. Scaligerum et alios, Burdigalae, apud S. Millangium Typhographum Regium, 1604; *D. Magni Ausonii Burdigalensis Opuscula*, recensuit C. Schenkl, Berolini, apud Weidmannos, 1883, p. 34; *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis Opuscula*, recensuit R. Peiper, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1886, p. 16; *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis Opuscula*, edidit S. Prete, Leipzig 1978, Teubner, p. 89; Green, ed. 1999, p. 21.

²³ Cfr. *Opere* di Decimo Magno Ausonio, a cura di A. Pastorino, Torino, UTET, 1995², p. 179; il testo da lui seguito, salvo alcune eccezioni, è quello dello Schenkl.

²⁴ Cito da *Œuvres complètes d'Ausone*, traduction nouvelle par E.F. Corpet, Paris, Didot, 1887, p. 132.

²⁵ Cfr. R.P.H. Green, ed. 1991, p. 282.

²⁶ Lo studioso ritiene d'obbligo, come già avevano fatto Schenkl e R. Peiper, citare L. Mueller (*C. Lucili Saturarum reliquiae*, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1872, pp. 126-127 e 147), oltre a Petron. 4, 5 già segnalato dallo Scaligero.

²⁷ Il riferimento è all'edizione ausoniana di Th. Poelmann, Antuerpiae, ex officina Christophori

re interpretato solo come ablativo in apposizione. Green critica negativamente anche *Lucano* di Brandes:²⁸ il filologo ottocentesco pensava che con questo epiteto si alludesse ad Orazio, emulando Marziale che aveva definito *Calaber* il poeta di Venosa (in 8, 18, 5; cfr. anche 5, 30, 2). Singolare la proposta di Dezeimeris in *cyanostylo*,²⁹ frutto delle ricerche compiute dallo studioso d'oltralpe nella residenza di Ausonio a Loupiac: i versi del *De herediolo* sarebbero stati scolpiti su una lastra di marmo blu o su una colonna. Ma *cyanostylo*, parola non altrimenti attestata, a mio parere si assortirebbe male con il precedente *lusit*. A questo punto, *Luciliano* appare la proposta più plausibile, ma pesa l'assenza di elementi satirici nel carne; in quanto ai fenomeni stilistici segnalati dal Green, altre opere di Ausonio appaiono caratterizzate da artifici quali quelli ricordati; il passo di *epigr.* 73, 8 addotto dallo studioso è poi di lettura troppo incerta per essere considerato a favore di *Luciliano*.

Dal momento che *Luciliano*, ormai prevalente, non sembra tuttavia soddisfare in pieno gli interrogativi posti dal testo, proverò a difendere la lezione manoscritta; a mio parere essa non è da escludere a priori se si ritiene probabile che *Luciano stilo* possa riferirsi a Luciano di Samosata, autore di celebri *Dialoghi* in lingua greca. Il testo tradito andrebbe tuttavia modificato in *Luciani stilo* (dell'aggettivo *Lucianeus* mancano attestazioni); per il genitivo dipendente da *stilus* (più frequentemente accompagnato da aggettivo) cfr. Phaedr. 3 *prol.* 29 *librum exarabo tertium Aesopi stilo*.³⁰ Perché la difesa di tale lezione risulti persuasiva, credo siano necessarie due condizioni, che l'estensore dell'introduzione al *De herediolo* conoscesse Luciano, e che lo conoscesse anche Ausonio. L'espressione finale dell'introduzione fa ritenere che chi l'ha scritta conoscesse bene non solo la vita ma anche l'opera del poeta – dal momento che si cimenta in un giudizio stilistico – e che fosse in grado di individuarne i modelli. Sull'identità di questo curatore sono state avanzate due ipotesi: secondo la prima, che dobbiamo a Brandes,³¹ si tratterebbe di Esperio, fi-

Plantini, 1568, e alla dissertazione di C.O. Axt, *Quaestiones Ausonianae maxime ad codicem Vossianum III spectantes*, Lipsiae 1873.

²⁸ Cfr. R.P.H. Green, ed. 1991, p. 282.

²⁹ Cfr. R. Dezeimeris, *Corrections et remarques sur le texte de divers auteurs*, troisième série, Bordeaux, Feret et fils, 1883, pp. 79-84.

³⁰ Ausonio era un estimatore di Esopo: cfr. *epist.* 12, 19-20 *ad Aesopi venustatem* ed *epist.* 9, specie 9a, 3-6 e 9b, 74-93 (testi già individuati da Stahl, oltre all'*epigr.* 79, imitazione di Barbrio, in *op. cit.*, pp. 21-22); si confronti, in particolare, l'*ausoniano exili stilo* di *epist.* 9b, 79 con *Aesopi stilo* di Fedro citato nel testo.

³¹ Cfr. G. Brandes, *Zur handschriftlichen Ueberlieferung des Ausonius*, «Jahrbücher für klassische Philologie» XXXVII, 1881, p. 67, seguito da O. Seeck (nella sua recensione all'edizione

glio di Ausonio; a questa proposta si è affiancata quella di Della Corte³² secondo cui l'editore sarebbe invece Paolino di Pella, nipote di Ausonio in quanto con buone probabilità figlio della figlia e del secondo marito Talassio e autore di un poema autobiografico, *Eucharisticos*. Della Corte argomenta, credo in maniera persuasiva, che Esperio, anche per i gravosi incarichi istituzionali da lui ricoperti, non avrebbe avuto né il tempo né il talento di dedicarsi prima alla continuazione dei *Fasti Consulares* intrapresi dal padre e poi al riordino dei suoi *opuscula*;³³ è perciò credibile che quest'ultimo compito sia stato affidato ad un altro membro della famiglia che avesse maggiore propensione per gli studi letterari. Alle prove fornite da Della Corte³⁴ si potrebbe aggiungere un'ipotesi: così come lo studioso afferma, con buone ragioni, che l'inserimento nella silloge ausoniana contenuta in V di una lettera di Simmaco (1, 25) si giustifica solo in quanto contiene l'elogio di Talassio, padre di Paolino, allo stesso modo si potrebbe azzardare che il *De herediolo*, conservato dal solo V, sia stato inserito anch'esso per motivi affettivi, in quanto segna il ritorno di Ausonio a Bordeaux nello stesso anno, il 379, in cui vi giunse Paolino, e dove avvenne il primo incontro tra nonno e nipote (ricordato in Paul. Pell. 48-49); il breve carme ausoniano³⁵ è stato anche insignito di una *praefatio*

di Ausonio curata da R. Peiper in «Göttingische gelehrte Anzeigen» CXLIX, 1887, pp. 497-520) e da G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1971², p. 413.

³² Cfr. F. Della Corte, *L'ordinamento degli opuscula di Ausonio*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» II, 1960, pp. 21-29 (su Paolino cfr. in particolare le pp. 24-28). L'ipotesi di identificazione di Paolino di Pella è stata ribadita da F. Della Corte in *Storia (e preistoria) del testo ausoniano*, «Bollettino dei Classici» suppl. 10, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1991, pp. 50-66; per il *De herediolo*, cfr. in particolare le pp. 57-58, dove l'autore prende in esame anche il problema testuale della prefazione, dichiarandosi a favore della congettura *Luciliano*.

³³ A queste riflessioni aggiungerei quella dello Schenkl, *ed. cit.*, p. XXXVII: «Sed quamquam adsentior Brandesio, nolim tamen de Hesperio cogitare, qui, si ipse schedas a patre relictas collegisset ac disposuisset, certe non his verbis usus esset, sed accuratius et distinctius res indicavisset». Schenkl conclude che l'editore dei testi contenuti in V potrebbe essere un parente o una persona molto vicina ad Ausonio, ma da lui più distante nel tempo. Un altro esempio illustre di una raccolta di scritti curata da un familiare è quello di Simmaco, le cui epistole vennero editate dal figlio Memmio (cfr. Simmaque, *Lettres, texte établi, traduit et commenté par J. Callu*, I, Paris, Les Belles Lettres, 1972, p. 18 e n. 5).

³⁴ Da integrare con l'osservazione di A. Pastorino (*A proposito della tradizione del testo di Ausonio*, «Maia» XIV, 1962, pp. 241-242) secondo cui la presenza nel codice V (e in un altro manoscritto, miscellaneo, che contiene anche opere di Ausonio, *ibidem* p. 242, n. 175) dell'*Oratio sancti Paulini*, già attribuita a Paolino da Pella da P. Courcelle, *Un nouveau poème de Paulin de Pella*, «Vigiliae Christianae» I, 1947, pp. 101-113, è un'altra prova a favore della tesi di F. Della Corte.

³⁵ Il tono intimo e meditativo indurrebbe anche a pensare che non fosse destinato alla pubblicazione, a differenza di altre opere di cui lo stesso autore aveva promosso la circolazione fra colleghi e amici; ma si deve sempre tenere presente che le vicende degli *opuscula* di Ausonio sono ancora molto complesse e controverse (rimane un punto di riferimento l'ampio studio di R. Peiper sulla tradizione manoscritta, *Die handschriftliche Ueberlieferung des Ausonius*, «Ja-

nella quale per pudore si tace dell'incontro ma si evidenzia il particolare del ritorno in patria dell'illustre console. Naturalmente è da tenere in conto l'influenza che Ausonio poté avere sull'educazione del giovane nipote, che fino ai quindici anni fu segnata da studi severi (cfr. Paul. Pell. 72-84). La morte di Ausonio avvenne intorno al 394, proprio il periodo in cui Paolino venne colpito dalla malaria; la mancata ripresa degli studi dopo la guarigione a favore di attività più piacevoli sarebbe stata certamente contrastata da parte del nonno. Quanto alla familiarità di Paolino con la letteratura greca, che può essere spiegata col suo tirocinio di studi, paragonabile a quello di altri giovani dell'aristocrazia gallo-romana, si può aggiungere qualche altra osservazione. La famiglia di Paolino lasciò Pella per l'Africa quando lui era ancora molto piccolo, ma è probabile che Tassio non si sia lasciato sfuggire l'occasione della sua presenza in Macedonia come *vicarius* per acquistare qualche libro: se è credibile che una copia di Menandro abbia viaggiato fino in Gallia,³⁶ si potrebbe immaginare qualcosa di simile anche per una o più opere di Luciano, che tra l'altro era stato in Macedonia per tenervi delle conferenze (come pare di poter desumere dai dialoghi *Scythia* e *Herodotus*). Infine, è opportuno ricordare che Paolino era abituato nei suoi primi anni a parlare in greco, mentre il latino costituì per lui una faticosa conquista.³⁷

Ausonio conosceva Luciano? Lo scrittore greco non è tra quelli da lui esplicitamente menzionati o imitati;³⁸ d'altra parte, sono solo tre le citazioni esplicite di Luciano prima dell'epoca bizantina.³⁹ La testimonianza più antica la dobbiamo a Lattanzio, autore su cui vorrei brevemente soffermarmi. Nelle *Divinae institutiones* il passo in cui è citato Luciano (1, 9, 8-9) segue la menzione delle fatiche di Ercole, in particolare i servizi

hrbücher für classische Philologie», Supplbd. XI, 1880, pp. 189-353; per una disamina dei principali problemi del *corpus* ausoniano cfr. L. Mondin, *art. cit.*, 1993).

³⁶ Cfr. L. Mondin, *Dieci anni di critica ausoniana*, «Bollettino di Studi Latini» XXIV (1), 1994, p. 220.

³⁷ Cfr. Paul. Pell. 72-80.

³⁸ Sulla cultura greca di Ausonio cfr. R.P.H. Green, *Greek in the Late Roman Gaul: the evidence of Ausonius*, in E.M. Craik, *Owls to Athens: Essays presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 311-319 e, sempre di R.P.H. Green, ed. 1991, pp. XXI-XXII.

³⁹ Cfr. Lact. *inst.* 1, 9, 8; Eunapio, *vit. soph.* 454; Isidoro di Pelusio, *epist.* 4, 55. Sull'assenza di Luciano nelle *Vitae Sophistarum* di Filostrato si possono leggere le considerazioni di G.W. Bowersock, *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford, Clarendon Press, 1969, pp. 114-116. Il fatto che Luciano fosse poco citato non significa necessariamente che fosse poco letto o conosciuto, se è vero che anche il grande Tacito è stato citato poche volte prima del Medioevo (cfr. M. Von Albrecht, *Storia della letteratura latina. Da Livio Andronico a Boezio*, 2, trad. it., Torino, Einaudi, 1995, p. 1139).

resi alla dissoluta Onfale: «*Quid tu*» *inquiet aliquis «poetisne credendum putas?» quidni putem? non enim Lucilius ista narrat aut Lucianus, qui diis et hominibus non pepercit, set ii potissimum, qui deorum laudes canebant. quibus igitur credemus, si fidem laudantibus non habemus?* Trovo significativo che Lattanzio accosti in un giudizio positivo Luciano a Lucilio, la cui fortuna nel mondo latino è stata immediata e duratura; il passo in oggetto, inoltre, potrebbe sottintendere la conoscenza da parte di Lattanzio di determinate opere di Luciano, come i *Dialogi Deorum* e i *Dialogi Mortuorum* (di questi ultimi si parlerà più avanti). Anche la vena polemica dell'autore greco potrebbe essere in qualche modo sottintesa in Lact. *inst.* 5, 2, 3, dove Lattanzio descrive una figura di filosofo e retore con un'evidenza che ricorda quella degli attacchi di Luciano ai filosofi: *antistitem se philosophiae profitebatur, verum ita vitiosus, ut continentiae magister non minus avaritia quam libidinibus arderet, in victu tam sumptuosus, ut in schola virtutis adsertor, parsimoniae paupertatisque laudator, in palatio peius cenaret quam domi. Tamen vitia sua capillis et pallio et, quod maximum est velamentum, divitiis praetegebat: quas ut auferet, ad amicitias iudicum miro ambitu penetrabat eosque sibi repente auctoritate falsi nominis obligabat, non modo ut eorum sententias venderet, verum etiam ut confines suos, quos sedibus agrisque pellebat, a suo repetendo hac potentia retardaret.* Vengono in mente l'accusa di Parresiade nel *Piscator* (31-32) o le dure affermazioni di Licino, *alter ego* di Luciano, nell'*Hermitimus* (17-18) o ancora lo sfogo della Filosofia presso Zeus nei *Fugitivi* (4; 14-20), aventi tutti lo stesso bersaglio. Comune a Luciano e Lattanzio è il motivo dell'ostentazione da parte dei filosofi di un'immagine rispettabile così come quello della mancata corrispondenza tra i loro proclami di libertà e castità e la sfacciata ricerca di piaceri e ricchezze. A queste recriminazioni fa seguito in Luciano il rammarico per il discredito in cui versa la filosofia; in Lattanzio prevale invece una preoccupazione morale. Lo scrittore cristiano, nato e cresciuto in Africa e operante per diverso tempo nell'allora principale città dell'impero romano, Nicomedia, era imbevuto di cultura greca, e questa circostanza potrebbe spiegare la sua conoscenza di un autore importante ancorché pagano; ma riterrei ugualmente significativa la sua lunga permanenza a Treviri (a partire dal 314-315) in qualità di istitutore di Crispo, figlio di Costantino; in quella sede Lattanzio ebbe la possibilità di dedicarsi nuovamente agli studi letterari. Anche Ausonio sarebbe stato chiamato a Treviri cinquant'anni più tardi per curare l'istruzione di Graziano, erede di Valenti-

niano; ma abbiamo pure notizia del soggiorno di Luciano proprio nelle Gallie prima come conferenziere,⁴⁰ poi come titolare di una cattedra di eloquenza: è possibile che in quella regione, magari a Treviri, il retore prodigioso venuto dalla Siria abbia lasciato qualche ricordo del suo passaggio, colto prima da Lattanzio e poi da uno dei suoi successori all'incarico ambito di precettore di corte.

Trattando della fortuna di Ausonio, Green⁴¹ ricorda che il poeta francese Nicolas Bourbon pubblicò nel 1533 una raccolta di versi (*Nugae*) di cui facevano parte un epigramma intitolato *E Graeco Luciani: vel potius Ausonii imitatio* ed un altro dal titolo *E Graeco et Ausonio* – il titolo completo è *Exhortatio ad modestiam, e Graeco et Ausonio* –.⁴² Tale notizia potrebbe essere interpretata come un indizio a favore della conoscenza di Luciano da parte del nostro poeta. Punto di partenza per una possibile ripresa del modello luciano potrebbe essere allora il *corpus* di 53 epigrammi⁴³ attribuiti allo scrittore greco e inseriti nell'*Anthologia Palatina*; la loro paternità è oggi molto controversa, ma ciò che importa per il nostro discorso è che nell'antichità questi testi abbiano avuto una circolazione legata al nome di Luciano, proprio l'autore dei *Dialoghi*. Riguardo alla raccolta da cui Ausonio avrebbe attinto gli epigrammi tramandati come luciane, si tratterebbe di quella di Diogeniano,⁴⁴ compilata verso la metà del II secolo d. C. La tradizione manoscritta di questo *corpus* è quindi legata alle vicende della *Anthologia Palatina* e non a quelle dei *Dialoghi* luciane, altrettanto complesse ma differenti; un caso a parte è rappresentato dall'epigramma (il n. 1 nell'edizione Iacobitz) posto da Fozio in testa alla sua 'edizione' di Luciano (*cod.* 128). Ausonio mostra di conoscere bene la produzione epigrammatica greca, e ciò si può evincere

⁴⁰ L'informazione viene fornita da Luciano stesso, come del resto tutto ciò che conosciamo della sua vita: cfr. *Bis accusatus* 27 e *Apologia* 15. Per un documentato resoconto della carriera di Luciano cfr. B. Baldwin, *Studies in Lucian*, Toronto, Hakkert, 1973, pp. 7-20.

⁴¹ Cfr. R.P.H. Green, ed. 1991, p. XXXVII.

⁴² Basileae, per And. Cratandrum. Gli epigrammi di Bourbon citati imitano rispettivamente *Aus. epigr.* 93-94 (per cui cfr. *infra*) e 9.

⁴³ Il testo di riferimento è quello di C. Iacobitz, *Luciani Opera*, 4, Leipzig, Teubner, 1841. Sulla questione dell'autenticità si è soffermato G. Setti, *Gli epigrammi di Luciano*, «Rivista di filologia e di istruzione classica» XX, 1892, pp. 233-276; importante la discussione su caratteristiche e attribuzione dei singoli epigrammi in B. Baldwin, *The epigrams of Lucian*, «Phoenix» XXIX (4), 1975, pp. 311-335. Nell'edizione di Luciano a cura di M.D. Macleod (*Luciani opera*, IV, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1987) gli epigrammi sono 63. Ritorna sul problema dell'autenticità degli epigrammi, con equilibrate osservazioni, E.L. Bowie, *Greek Sophists and Greek Poetry in the Second Sophistic*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, XXXIII, 1, 1989, pp. 251-253.

⁴⁴ Cfr. G. Weigand, *De fontibus et ordine Anthologiae Cephalanae*, «Rheinisches Museum für Philologie» III, 1845, p. 552; F. Stahl, *op. cit.*, pp. 38 e 40.

dalla ripresa e dalla imitazione di essa attuata a più riprese nella propria raccolta; un esempio può essere costituito dall'*epigr.* 56, imitazione con variazioni di *A. P.* 9, 145, di cui si è parlato precedentemente.⁴⁵ In particolare, è stato osservato⁴⁶ che Ausonio imitava più di frequente gli epigrammi composti in età imperiale (specie I e II secolo) e mostrava una predilezione per quelli attribuiti a Platone. Queste preferenze suggeriscono alcune osservazioni: 1) ci sono buone probabilità che Luciano (o colui che all'epoca di Ausonio si credeva fosse Luciano) sia stato fra gli autori imitati da Ausonio; 2) la predilezione per Platone farebbe pensare ad un interesse di Ausonio per le tematiche filosofiche; 3) è da ricordare che nell'antichità anche per il grande filosofo ateniese, come per Luciano, la paternità delle opere in versi non era stata messa in discussione.⁴⁷ Ritorciamo alle *Nugae* di Bourbon e all'epigramma nel cui titolo l'autore dichiara di aver imitato Luciano o piuttosto Ausonio: *Fac cito quod gratum esse velis: quod fit cito, gratum:/ at contra, ingratum quod cito non fit, erit./ Gratia quae properat fieri gratissima: set quae/ sero fit, hac non est gratia grata minus.* L'epigramma di Bourbon mette insieme due distinti epigrammi di Ausonio: *Gratia quae tarda est ingrata est gratia; namque/ cum fieri properat, gratia grata magis (epigr. 93 Green)*⁴⁸ e *Si bene quid*

⁴⁵ Sul rapporto con i modelli greci cfr., oltre alla già citata dissertazione di Stahl dedicata a questo argomento, R. Peiper, *op. cit.*, pp. 229-236; F. Munari, *Ausonio e gli epigrammi greci*, «Studi italiani di filologia classica» XXVII-XXVIII, 1956, pp. 308-314; F. Benedetti, *La tecnica del «vertere» negli «Epigrammi» di Ausonio*, Firenze, Leo S. Olschki, 1980; A. Traina, *Poeti latini (e neolatini)* III, Bologna, Pàtron, 1989, pp. 308-314; M.J. Lossau, *Ausonius und litterae graecae*, «Maia», n. s., XLI, 1989, pp. 125-142; R.P.H. Green, *art. cit.*, pp. 313-315. Un'ulteriore prova della diffusione degli epigrammi greci in Occidente è costituita dalla silloge conosciuta col nome di *Epigrammata Bobiensia*, risalente in buona parte al IV secolo: illogge silloge prova ora che alla fine del sec. IV l'epigrammatica greca, compresa quella recentissima di Pallada, era ben nota anche in Italia: senza contare le imitazioni e gli influssi palesi e nascosti, ed escludendo dal computo le versioni di Epicuro, Esiodo e Menandro, circa 30 dei nostri epigrammi risultano traduzione di originali greci conservati» (cfr. *Epigrammata Bobiensia*, dedit A. Campana, edidit F. Munari, 2, *Introduzione ed edizione critica* a cura di F. Munari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1955, p. 36). Sui rapporti tra la silloge bobbiese e gli epigrammi ausoniani cfr. F.E. Consolino (*Metri, temi e forme letterarie nella poesia di Ausonio*, in *Forme letterarie nella produzione latina di IV-V secolo*, a cura di F.E. Consolino, Roma, Herder, 2003, pp. 158-159), la quale mette in discussione le tesi di A. Cameron (*The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Clarendon Press, Oxford, 1993) sull'esistenza di un'antologia di epigrammi greci risalente al 390, che spiegherebbe «il notevole numero delle traduzioni dal greco presenti sia in Ausonio (quasi cinquanta) che negli *epigrammata Bobiensia* (quaranta), e il fatto che ben dieci degli epigrammi tradotti siano gli stessi» (*ibidem*, p. 158); quest'ultima coincidenza è una prova ulteriore a favore della diffusione in Occidente dell'epigrammatica greca.

⁴⁶ Cfr. F. Munari, *art. cit.*, p. 313 e F. Benedetti, *op. cit.*, p. 9, n. 2.

⁴⁷ Cfr., per esempio, R. Del Re, *Gli epigrammi di Platone*, «Athenaeum» IX, 1931, p. 497.

⁴⁸ L'intestazione di questo epigramma, *Ex Graeco*: Ἀ χάρις ἃ βραδύπους ἄχαρις χάρις, indusse lo Stahl (*op. cit.*, p. 32) a ritenere, sulla scorta di R. Peiper (*op. cit.*, pp. 230-231), che fonte del testo ausoniano fosse un epigramma di cui quell'intitolazione costituiva un frammen-

facias, facias cito: nam cito factum/ gratum erit, ingratum gratia tarda facit (*epigr.* 94 Green). E questo è l'epigramma attribuito a Luciano che affronta lo stesso tema (*A. P.* 10, 30): Ὠκεῖαι χάριτες γλυκερώτεραι ἤν δὲ βραδύνη,/ πᾶσα χάρις κενεή, μηδὲ λέγοιτο χάρις. Quest'ultimo testo è stato messo in connessione con un altro della *Palatina*, sempre attribuito a Luciano (9, 120):⁴⁹ Φαῦλος ἀνήρ πίθος ἐστὶ τετραμένος, εἰς ὃν ἀπάσας/ ἀντλῶν τὰς χάριτας εἰς κενὸν ἐξέχεας. Il tema, quello dell'opportunità di una sollecita gratitudine, non è propriamente originale;⁵⁰ si può tuttavia osservare che Ausonio nella propria raccolta si adegua, anche mostrando grande padronanza di mezzi espressivi nel creare variazioni personali,⁵¹ a temi e motivi presenti nella *Palatina*, e questa 'ripresa' ausoniana è pur sempre un possibile indizio a favore della sua conoscenza di Luciano.⁵²

Passiamo ora ad altri due epigrammi assegnati dalla tradizione al retore di Samosata e inseriti nel libro decimo della *Palatina*, quello per il quale l'attribuzione pare più attendibile:⁵³ si tratta di 10, 26, un invito alla moderazione nell'amministrazione dei propri beni, Ὡς τεθνηξόμενος τῶν σῶν ἀγαθῶν ἀπόλαυε,/ ὡς δὲ βιωσόμενος φείδεο σῶν κτεάνων./ Ἔστι δ' ἀνὴρ σοφὸς οὗτος, ὃς ἄμφω ταῦτα νοήσας/ φειδοῖ καὶ δαπάνη μέτρον ἐφηρμόσατο,⁵⁴ e di 10, 41, un'invettiva contro

to; cfr. anche R.P.H. Green, ed. 1991, p. 414 e *art. cit.*, pp. 313-314.

⁴⁹ B. Baldwin (*art. cit.*, p. 323) tuttavia propende solo per l'autenticità di quest'ultimo. Così annota F.M. Pontani in riferimento all'epigramma 10, 30 (cfr. *Antologia Palatina*, III, Torino, Einaudi, 1980, p. 720): «Imitazione di Ausonio, *Epigr.* 16, p. 316 R. Peiper. Ma il motivo è comune: cfr. Seneca, *De beneficiis* II I al. L'autore sembra lo stesso di IX 120» (l'edizione di Pontani, da cui sono tratte le citazioni degli epigrammi greci, segue quella critica di H. Beckby, München, Heimeran, 1966²).

⁵⁰ Cfr. G. Setti, *art. cit.*, pp. 255-256; cfr. anche R.P.H. Green, ed. 1991, p. 414.

⁵¹ Cfr. F. Munari, *art. cit.*, pp. 312-313; A. Traina, *art. cit.*, specie le pp. 176-177.

⁵² R. Peiper indicava Luciano come possibile fonte di due epigrammi ausoniani (30 e 44 Green: per il secondo riproponeva il rimando già operato dal Vinet al dialogo *Adversus indoctum*), cfr. *op. cit.*, p. 232. Lo Schenkl, *ed. cit.*, p. 267, incluse Luciano nell'*Index Scriptorum* citando passi da tre dialoghi (*Somnium*, *Charon*, *Adversus indoctum*), con accanto il corrispondente luogo ausoniano, e due epigrammi (*A. P.* 10, 26 e 10, 30). Altri raffronti in F. Stahl, *op. cit.*, alle pp. 31, 32 (dove *A. P.* 10, 30 è erroneamente citato come 9, 30), 37 e n. 2.

⁵³ Cfr. F.M. Pontani, *Antologia Palatina* cit., IV, 1981, p. 526. Affine per tema ai due componimenti citati nel testo è *A. P.* 9, 367, il più lungo degli epigrammi attribuiti a Luciano (per il commento rimando a B. Baldwin, *art. cit.*, pp. 320-322), la storia di Euctemone che tenta invano di redimere dall'eccessiva prodigalità Terone, figlio dell'amico Menippo, dandogli in moglie la figlia con tanto di dote.

⁵⁴ Cfr. *Epigr. Bob.* 69, *re fruere ut natus mortalıs, dilige set rem/ tamquam immortalıs: fama est in utroque secunda*, quasi una traduzione del primo distico di *A. P.* 10, 26; è attestato, oltre che nel codice Vat. Lat. 2836, recante la maggior parte dei testi componenti la silloge bobbiese, anche nell'edizione di Ausonio curata dall'Avanzio nel 1496.

chi accumula insensatamente ricchezze, Πλοῦτος ὁ τῆς ψυχῆς πλοῦτος μόνος ἐστὶν ἀληθής;/ τᾶλλα δ' ἔχει λύπην πλείονα τῶν κτεάνων./ Τόνδε πολυκτέανον καὶ πλούσιόν ἐστι δίκαιον/ κλήζειν, ὅς χρῆσθαι τοῖς ἀγαθοῖς δύναται./ Εἰ δέ τις ἐν ψήφοις κατατῆκεται, ἄλλον ἐπ' ἄλλω/ σωρεύειν αἰεὶ πλοῦτον ἐπειγόμενος,/ οὔτος ὅποια μέλισσα πολυτρήτοις ἐνὶ σίμβλοις/ μοχθήσει ἐτέρων δρεπτομένων τὸ μέλι. I due epigrammi sono affini per il tema, ma sono anche accomunati dall'uso del termine κτέανον – non altrimenti attestato in Luciano, a parte altri due epigrammi a lui attribuiti e il dialogo *Alessandro* –,⁵⁵ in entrambi i testi al secondo verso ed al genitivo plurale, e dall'uso enfatico di οὔτος. Baldwin pensa, rilevando questi fenomeni,⁵⁶ che i due testi potrebbero appartenere al medesimo autore, chiunque egli sia. I due epigrammi pongono l'attenzione su alcuni concetti che nel *De herediolo* sono centrali. In 10, 26 si definisce σοφός l'uomo che sa trovare un equilibrio tra risparmio e spesa; Ausonio nel *De herediolo* fa della moderazione la sua bandiera: infatti affianca ai vv. 15-16, dove biasima l'accumulo di beni in quantità superiore ai propri bisogni, i vv. 27-28, che esprimono l'opportunità di non farsi cogliere impreparati proprio dal bisogno. Il secondo epigramma presenta una maggiore ricchezza di particolari; può essere diviso in due parti: nei primi quattro versi si fanno due affermazioni di principio, di cui la prima è relativa all'anima come vera e sola ricchezza, πλοῦτος μόνος [...] ἀληθής (cfr. v. 1); potremmo accostare questo verso ad Aus. *her.* 11 *Ex animo rem stare aequum puto, non animum ex re*, anche se nel testo greco è più decisamente affermata la preminenza dello spirito. Quella prima affermazione viene seguita (e ricondotta ad una dimensione di quotidianità) dai vv. 3-4, introdotti da ἐστὶ δίκαιον (cfr. *her.* 11 *aequum puto*), in cui si circoscrive la definizione di uomo ricco entro la capacità di saper fare uso dei propri beni. Nel *De herediolo* Ausonio dimostra di saper gestire il potere avuto nel modo migliore: per lavorarlo dispone del numero giusto di braccianti (cfr. v. 24) e si assicura che il raccolto sia garantito per due anni (cfr. v. 27), così da non patire la fame. La seconda parte dell'epigramma greco esprime, valendosi di una similitudine, il biasimo nei confronti di chi, come l'ape nel favo, si preoccupa solo di accumulare ricchezze; questi versi potrebbero essere riassunti col v. 15 del nostro poemetto: *cui nullus finis cupiendi, est nullus habendi*, concetto ampiamente illustrato ai

⁵⁵ Cfr. B. Baldwin, *art. cit.*, pp. 322.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 322 e 324; cfr. altresì G. Setti, *art. cit.*, pp. 254 e 257.

vv. 12 e 14 col ricorso all'esempio di Creso e Mida. Inoltre nel *De herediolo* il pieno usufrutto del terreno (di cui viene ribadita la breve estensione) da parte di Ausonio è messo in chiaro sin dal primo verso (ma cfr. in special modo i vv. 7-8 *Nunc labor et curae mea sunt; sola ante voluptas/partibus in nostris, cetera patris erant*).

Sebbene l'invito ad un uso moderato delle ricchezze ed il biasimo dell'avidità, temi affrontati nei due epigrammi lucianei, trovino numerose attestazioni negli scrittori sia in lingua greca sia latina, non si può negare la loro centralità in diversi dialoghi di Luciano, quelli dove la sua satira è più efficace e pungente. Nel secondo dei *Dialogi Mortuorum*⁵⁷ è affermata la corrispondenza tra un giusto atteggiamento verso le ricchezze e la conoscenza di se stessi. L'ambientazione è naturalmente quella degli Inferi: Creso, continuamente dileggiato, come Mida e Sardanapalo, dal cinico Menippo, dà inizio all'azione del dialogo chiedendo aiuto al padrone di casa, Plutone. Nella parte conclusiva del dialogo, mentre Creso vanta la perdita di molti e grandi beni, Mida è nostalgico del suo oro e Sardanapalo si sente orbo del suo sfarzo, Menippo li apostrofa così: Εὖ γε· οὐτῶ ποιεῖτε· ὀδύρεσθε μὲν ὑμεῖς, ἐγὼ δὲ τὸ γνῶθι σαυτὸν πολλακίς συνείρων ἐπάσομαι ὑμῖν· πρόποι γὰρ ἂν ταῖς τοιαύταις οἰμωγαῖς ἐπαδόμενον (*D. Mort.* 2, 2). In modo simile, l'evidente presa di distanza dalla ricerca affannosa dei beni nel *De herediolo*, simboleggiata da Creso e Mida, è seguita dall'invito a conoscere le dimensioni del potere e da quello, espresso anche in greco, a conoscere se stessi.⁵⁸ Inoltre, la citazione e nel dialogo luciano e nel poemetto ausoniano di Creso e Mida,⁵⁹ in aggiunta a quella della celebre massima delfica, potrebbe non essere casuale se si pensa alla struttura del *De herediolo*, nei cui 32 versi trovano spazio la descrizione di un potere, detti di saggezza illustrati da

⁵⁷ I *Dialogi Mortuorum* sono tra le opere presenti in entrambe le edizioni di Luciano approntate in epoca bizantina e confluite nella tradizione manoscritta (cfr. K. Mras, *Die Überlieferung Lucians*, «Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien»-Philosophisch-Historische Klasse, CLXVI-CLXVII, 1911, p. 21); ciò a testimonianza dell'interesse che suscitavano sin dai tempi più antichi.

⁵⁸ Nell'intestazione di un altro epigramma di Ausonio (92) viene citato l'adagio Ἀρχὴ δὲ τοῦ ἡμῶν παντός (in italiano «chi ben comincia è a metà dell'opera») con cui in *Somnium* 3 (ma cfr. anche *Hermot.* 3) lo zio statuario esorta il giovane Luciano a dare inizio al suo apprendistato di scultore: un altro possibile debito di Ausonio verso l'autore greco. Sull'utilizzo di massime e proverbi in Luciano cfr. J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, E. De Boccard, 1958, pp. 405-424. R. Peiper, *op. cit.*, p. 231, pensa ad una fonte greca comune; similmente si pronuncia R.P.H. Green, *art. cit.*, p. 313: «this too could have presented itself to him as an epigram, whatever its actual origin».

⁵⁹ I due personaggi sono citati nello stesso verso in *Stat. silv.* 1, 3, 105 *Digne Midae Croesique bonis et Perside gaza*.

esempi e notizie autobiografiche: a fare da filo conduttore tematico è proprio una riflessione filosofica, presumibilmente suggerita dal dialogo luciano al vecchio console ritornato da Treviri carico di onori ma anche di rimpianti. Non va infatti dimenticato che poco tempo prima dell'elezione a console di Ausonio il padre era deceduto, ed è a lui che va il primo commosso pensiero del *De herediolo*; a questa vicenda personale potrebbe essere legata la ripresa dell'operetta luciana in questione, dove i vizi umani sono presentati in una prospettiva oltremondana. Nel carne ausoniano si può ravvisare un atteggiamento che non rimanda ad una specifica scuola filosofica, ma è improntato ad una ricerca del giusto mezzo, del sapersi contentare di ciò che si possiede; ciò nell'alveo di una eclettica morale del buon senso che poteva trovare in Orazio un illustre precedente. Tuttavia anche Luciano aveva professato, specie nell'*Hermotimus*, ma anche in altri dialoghi, come il *Menippus* o il *Gallus*, un atteggiamento diffidente verso ogni posizione rigida e dogmatica, biasimando inoltre la difformità fra gli ideali proclamati e le abitudini di vita dei filosofi e ponendosi lontano da ogni eccesso.

Vorrei concludere con qualche rilievo sullo stile. Una dimensione caratterizzante il *De herediolo* è quella del *lusus*:⁶⁰ *lusit* scrive l'estensore dell'introduzione al carne, e *ludo* (ma anche la famiglia di parole cui appartiene)⁶¹ è un termine adoperato spesso da Ausonio, in riferimento all'attività del poetare; egli paga anche in questo testo il suo abituale tributo alla propria formazione scolastica e retorica, cui deve in fondo la sua vita di successo. In primo luogo, quasi tutto il carne sembra disporsi in maniera binaria; cfr. alcuni esempi: vv. 7-8 *Nunc labor et curae mea sunt; sola ante voluptas/ partibus in nostris, cetera patris erant*, che chiudono in tono minore la sezione dedicata alla rievocazione dei propri cari, e i versi conclusivi del carne (v. 29 *nec procul urbe [...]* *nec prorsus ad urbem*, v. 30 *ne patiar turbas utque bonis potiar*, v. 32 *rure vel urbe*), interamente giocati su antitesi. Luogo privilegiato di questo procedimento stilistico sono le sentenze, cfr. v. 11 *Ex animo rem stare aequum puto, non animum ex re*; v. 15 *Cui nullus finis cupiendi, est nullus habendi*; vv. 19-20 *Quamquam difficile est se noscere: γνῶθι σεαυτόν/ quam propere legimus tam cito neglegimus*; v. 28 *cui non longa penus, huic quoque prompta fames*; sintatticamente, le antitesi vengono marcate dall'isocolo

⁶⁰ Sul *lusus* in Ausonio cfr. A. La Penna, *op. cit.*; per le posizioni della critica più recente cfr. L. Mondin, *art. cit.* 1994, pp. 212-215.

⁶¹ Cfr., ad esempio, *Protr. praef.* 2 e vv. 1 e 8; *Biss. praef.* 7 e 1, 2; ma gli esempi potrebbero essere più numerosi.

e, meno spesso, dal chiasmo (per cui cfr. i vv. 12-14 e v. 30). Questo è l'artificio più vistoso, ma non mancano altri procedimenti, spesso adoperati a sottolineare ulteriormente le opposizioni: l'uso di composti del medesimo verbo (cfr. v. 24 *superest / abest*, v. 20 *legimus / neglegimus*; cfr. anche v. 26 *vehit / revehit* e a v. 2 i sostantivi *proavus / avus*); la presenza di più voci della flessione di uno stesso termine (vv. 9-10 *Parvum / parva*, v. 11 *Ex animo / animum* (cfr. anche *animo* a v. 16), v. 29 *procul urbe / ad urbem*, v. 9 *res / v. 11 rem / re*, v. 21 *iuger / v. 22 iugeribus*) o il ripetuto utilizzo del medesimo vocabolo (v. 15 *nullus [...] nullus*, v. 21 *centum [...] centum*, vv. 21 e 23 *vinea*, vv. 22 e 23 *prata*; assonanze, omeoteleuti e isocolie (v. 10 *umquam aequanimis*⁶² [...] *etiam unanimes*; v. 15 *nullus [...] cupiendi [...] nullus habendi*); enumerazioni (cfr. v. 2 *proavus [...] avus [...] pater*, enfatizzata dall'anafora di *quod*; v. 23 *prata et vinea et arvum*); la struttura binaria del carne si accompagna, dunque, ad un significativo ricorso alle figure della ripetizione.

In maniera non troppo dissimile, oserei affermare, sono congegnati i due epigrammi della *Palatina* (10, 26 e 41) citati precedentemente, con cui il *De herediolo* condivide il metro. Sono caratterizzati anch'essi dall'antitesi: cfr. A. P. 10, 26, 1 Ως τεθνηξόμενος; v. 2 ὥς δὲ βιωσόμενος (sottolineato dall'anafora di ὥς e dall'isocolo); dal poliptoto: cfr. v. 2 φείδεο; v. 4 φειδοῖ, e da altre figure della ripetizione: cfr. la *geminatio* in A. P. 10, 41, 1 Πλοῦτος [...] πλοῦτος (*ibid.* v. 3 πλούσιον); v. 6 πλοῦτον; cfr. ancora v. 2 τῶν κτεάνων; v. 3 τόνδε πολυκτέανον (tra figura etimologica, anadiplosi e poliptoto); da notare l'omeoteleuto in πολυκτέανον [...] πλούσιον [...] δίκαιον (*ibid.* v. 3); i primi due versi di A. P. 10, 26 sono anche caratterizzati dal chiasmo: τῶν σῶν ἀγαθῶν ἀπόλαυε/ φείδεο σῶν κτεάνων. Nei due epigrammi greci è presente, così come nel carne latino, un intento didascalico, sottolineato dall'uso dell'indicativo e dell'imperativo. Senza dimenticare la cautela suggerita dai problemi di attribuzione degli epigrammi greci e le notizie non troppo precise sulle fonti greche di Ausonio, azzarderei l'ipotesi di un'affinità formale, corrispondente alla comunanza di temi precedentemente rilevata.

Si possono ravvisare, inoltre, dei punti di contatto con lo stile adottato da Luciano in buona parte dei suoi dialoghi. Un simile raffronto tra la prosa (quella di Luciano) e la poesia (di Ausonio) dovrebbe essere legittimato, oltre che dalla padronanza retorica di Ausonio, dal sostanziale accordo degli studiosi sul progressivo venir meno, nella letteratura latina,

⁶² Ma anche *aequanimis* di v. 10 ed *aequum* di v. 11 (cfr. R.P.H. Green, ed. 1991, p. 283).

della distinzione tra stile della prosa e stile della poesia,⁶³ complice il sempre più massiccio intervento della retorica. Il Norden osservava che «i sofisti di ogni tempo considerarono la poesia come loro dominio, e non solo in teoria, ma anche in pratica spesso montarono in groppa a Pegaso»;⁶⁴ ancora, assegnava alla Seconda Sofistica la prima e l'ultima fase della stagione creativa di Luciano⁶⁵ citandolo come testimone esemplare del così detto nuovo stile, dai tratti ben riconoscibili: «Fra gli σχήματα λέξεως vi è specialmente l'antitesi unita all'isocolon (frequente nella forma del tricolon o del tetracolon) ecc., che, come negli antichi sofisti, così di nuovo in quest'epoca trova copiosa applicazione»;⁶⁶ dei due passi esemplificativi di tale stile uno è appunto tratto da Luciano, precisamente dal primo paragrafo di quella προλαλία dedicata ad una sala da conferenze (*De Domo*) che lo stesso Norden definisce «un graziosissimo gioiellino»: *καλόν τε καὶ διαυγῆ τὸν ποταμὸν ἰδὼν καὶ ἀσφαλῶς βαθὺν καὶ προσηνῶς ὄξυν καὶ νήξασθαι ἡδὺν καὶ θέρους ὄρα ψυχρόν, [...] οἶκον δέ τις ἰδὼν μεγέθει μέγιστον καὶ κάλλει κάλλιστον καὶ φωτὶ φαιδρότατον καὶ χρυσῶ στιλπνότατον καὶ γραφαῖς ἀνθηρότατον*. Tale tecnica mi sembra accomuni Ausonio e Luciano, anche se nel *De herediolo* i fenomeni segnalati appaiono in forma più attenuata rispetto all'eventuale modello; d'altra parte Ausonio (come del resto il Luciano della maturità) è scrittore elegante, di rado attratto dagli eccessi.⁶⁸ Nelle corrispondenze stilistiche si può trovare, credo, una ragione in più per ritenere plausibile la proposta (*lusit*) *Luciani stilo*, «(compose) alla maniera di Luciano».⁶⁹

⁶³ Cfr. F. Stolz, A. Debrunner, W.P. Schmid, *Storia della lingua latina*, trad. it. Bologna, Pàtron, 1982³, p. 105; L.R. Palmer, *La lingua latina*, trad. it. Torino, Einaudi, 2002², p. 174. In aggiunta a questo fenomeno si registra, in diversi testi della tarda latinità, quel «mélange concerté des genres et des tons» che J. Fontaine (*Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV^e siècle* (I): *Ausone, Ambroise, Ammien*, in *Christianisme et formes littéraires de l'antiquité tardive en Occident*, Entretiens de la Fondation Hardt XXIII, Vandoeuvres-Genève, 1977, p. 438) ravvisava anche nel componimento più noto di Ausonio, la *Mosella*.

⁶⁴ Cfr. E. Norden, *La prosa d'arte antica*, ed. it. a cura di B. Heinemann Campana, con una nota di aggiornamento di G. Calboli e una premessa di S. Mariotti, I, Roma, Salerno Editrice, 1986, p. 891. Segue un elenco di sofisti che scrissero poesie, a partire da Elio Aristide; a p. 892, n. 112, è menzionato anche Ausonio.

⁶⁵ Cfr. E. Norden, *op. cit.*, pp. 404-405.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 394. Per l'uso dell'antitesi in Luciano, cfr. altresì W. Schmid, *Der Atticismus in seinem Hauptvertreten*, I, Stuttgart 1887 (rist. anast. Hildesheim, Olms, 1964), p. 418.

⁶⁷ Cfr. E. Norden, *op. cit.*, p. 418, n. 27.

⁶⁸ Cfr. quanto osserva a questo proposito R.P.H. Green, ed. 1991, p. XX.

⁶⁹ Cfr. E. Forcellini, *Totius Latinitatis Lexicon*, V, Prati, Aldina edente, 1871, s. v. *stilus*, p. 637: «Metonymice pro forma scriptioinis, seu structura verborum, character, phrasi, genere dicendi».

Marino Neri

Ruricio esegeta di *Lc.* 15, 22

Ruricio,¹ in una lettera all'illustre amico Fausto di Riez, in cui, con affettata modestia, chiede venia per le sue *impia negligentia* e *neglegens impietas*,² arriva a paragonare indirettamente se stesso al figliol prodigo di evangelica memoria,³ accolto a braccia aperte dopo il suo ravvedimento dal padre misericordioso. Parafrasando l'episodio, fornisce anche una interpretazione simbolica degli oggetti donando i quali il padre riammette il figlio nel pieno possesso della sua amicizia: i calzari, l'anello, l'abito migliore. Così leggiamo: *Dat anulum, ne rursus a patre perfidia abducente discedat. Calceamenta dat pedibus, quo facilius ardui itineris aspera et dura contemnat. Dat et ipsam primam quam perdiderat stolam, ut, quem a morte receperat, pristina immortalitate donaret.*⁴ Nel presente articolo ci si occuperà dell'esegesi solo di *calceamenta* e di *stola*, in quanto la simbologia dell'*anulum* come *fides* è comune di fatto a ogni autore che si sia cimentato nel commento della parabola lucana.

Riflettendo sull'esegesi che Ruricio fa del termine *stola*, si noterà che l'abbinamento *stola-immortalitas* risulta alquanto curioso in Gallia, se

¹ Ruricio diviene vescovo di Limoges verso il 485 circa, dopo una vita trascorsa nell'agio e nel coltivare interessi culturali, facendo egli parte della nobiltà gallo-romana (discendeva dalla *gens Anicia*); muore probabilmente intorno al 507, data dopo la quale non si hanno più sue notizie. È autore di un epistolario di 82 lettere divise in due libri indirizzate per lo più ad amici ecclesiastici e in genere a esponenti dell'aristocrazia gallica di V-VI secolo; l'edizione di riferimento è quella curata da R. Demeulenaere (CC 64, 1985). La critica non ha risparmiato all'autore giudizi piuttosto stroncanti, bollandolo di fatto come autore di maniera, dotato di scarse capacità speculative: i due lavori di assoluto riferimento sono lo studio di H. Hagendahl, *La correspondance de Ruricius*, Göteborg, Wettergren & Kerbers, 1952, e quello di R.W. Mathisen, *Ruricius of Limoges and Friends. A Collection of Letters from Visigothic Gaul*, Liverpool, Liverpool University Press, 1999, che contiene anche la traduzione inglese dell'opera.

² Cfr. Ruric., *epist.*, 1, 2, risalente con ogni probabilità al 475-477 (R.W. Mathisen, *op. cit.*).

³ La parabola è contenuta nel solo Vangelo di Luca (15, 11-32).

⁴ Cfr. Ruric., *epist.*, 1, 2, 36-40.

confrontato almeno con le interpretazioni coeve provenienti dal vicino ambiente italico. Infatti, considerando come primo testimone Ambrogio, nel suo *Trattato sul Vangelo di Luca* così si legge: *Stola amictus est sapientiae, quo nuda corporis apostoli tegunt, eo quod se unusquisque convolvat. Et ideo stolam accipiunt, ut corporis infirmitatem sapientiae spiritalis virtute convestiant. De sapientia enim dictum est: «lavabit in vino stolam suam»* [Gen. 49, 11]. *Ergo stola spiritale indumentum et vestimentum est nuptiale.*⁵ Analoga interpretazione del dottore milanese si trova nel trattato *De paenitentia: Tam cito veniam meretur, ut venienti et adhuc longe, posito occurrat pater et osculum tribuat, quod insigne est sacrae pacis, stolam proferri iubeat, quae vestis est nuptialis, quam si qui non habuerit, a convivio nuptiali excludetur.*⁶ Pertanto *stola* è direttamente connessa con il dono della sapienza dello spirito, per mezzo del quale è possibile accedere al mistico banchetto escatologico. Non si fa cenno al concetto di immortalità primigenia.

Paolino di Nola ci fornisce invece una diversa interpretazione. In riferimento alla medesima pericope così interpreta: [...] *tunc patre placato meriti reddetur honoris/ anulus, et cinget me stola laetitiae.*⁷ L'abito è messo in collegamento col dono della gioia spirituale.

Ruricio sembra pertanto seguire un'altra linea interpretativa, correlando *stola* all'immortalità che i progenitori persero col peccato d'origine. Una scelta esegetica affatto originale, se paragonata col panorama di cui sopra. Tuttavia, un'analisi della cerchia di amicizie del vescovo di Limoges può chiarire la situazione. Un punto di partenza va ravvisato nell'opera di Cesario di Arles che, eletto vescovo nel 503 o nel 502, ebbe modo di intrattenere cortesi rapporti con Ruricio, soprattutto durante il periodo di esilio a Bordeaux, quando fu cacciato dalla sua sede vescovile dal re visigoto (e ariano) Alarico II per sospetto di tradimento. Di Ruricio abbiamo due lettere scritte a Cesario.⁸

⁵ Ambr., *exp. Luc.*, 7, 231: «L'abito è il vestito della sapienza, con cui gli Apostoli coprono la nudità del corpo, per il fatto che ciascuno se ne riveste. E pertanto prendono l'abito, per rivestire il corpo infermo della virtù della sapienza spirituale. Della sapienza infatti è stato detto: "laverà nel vino il suo abito". Dunque l'abito è l'indumento spirituale e il vestito nuziale».

⁶ Ambr., *paen.*, 2, 18: «Tanto rapidamente merita il perdono, che il padre gli corre incontro al suo arrivo, mentre è ancora lontano, e gli dà un bacio, che è segno della sacra pace, gli fa portare l'abito, che è la veste nuziale, senza la quale si è esclusi dal banchetto di nozze».

⁷ Paul. Nol., *carm.*, 31, 455-456: «Allora, placato il padre, mi verrà concesso l'anello del meritato onore, e mi rivestirà l'abito di letizia».

⁸ *Epist.*, 2, 33; 36: esse sono state redatte in occasione della mancata partecipazione del vescovo di Limoges al concilio di Tolosa (507); di Cesario a Ruricio ci è rimasta invece un'unica lettera, in cui prende atto della situazione e tranquillizza il confratello nell'episcopato.

Quest'ultimo, nel *Sermo de filio prodigo et de illo qui semper cum patre fuit* (serm., 163), fornisce una spiegazione allegorica della parabola. Partendo col ravvisare nel figlio maggiore il popolo giudaico, nel minore i gentili, nel padre Dio stesso (par. 1), passa a un'analisi più dettagliata del racconto. Giunto a Lc. 15, 22, così scrive: *Quod autem dixit pater, proferte stolam primam, immortalitatem illi reddidit, quam Adam peccando perdiderat.*⁹ E ancora, sintetizzando, verso la fine: *In patre quorum filiorum, Deus Pater intellegitur. In duobus filiis, duo populi Iudaeorum et gentium: in stola quam recepit filius, immortalitatem quam perdiderat Adam.*¹⁰ Per comprendere meglio l'origine di tale interpretazione è necessario considerare la formazione ricevuta negli anni giovanili da Cesario.¹¹

Come è noto egli, dopo un'esperienza biennale al servizio del vescovo di *Cabillonum* (Châlons-sur-Saône), sua città natale, a partire dal 490-491 circa frequentò il cenobio di *Lerinum*, allora guidato dall'abate Porcario, luogo di profonda elezione sia spirituale che culturale, che attirava soprattutto i giovani della nobiltà gallo-romana. Non siamo a conoscenza di quale fosse la consistenza della biblioteca monastica, ma, anche dalla lettura delle opere di Cesario, si può intuire come, nella sua formazione culturale ed ecclesiastica, la 'teologia dogmatica' fosse meditata alla luce delle opere soprattutto di Ilario, Ambrogio e Agostino, la dottrina ascetica fosse alimentata da Cassiano e dalle *Homiliae ad monachos* di Fausto di Riez (già abate di *Lerinum*), l'esegesi fosse nella linea di Agostino. Proprio nelle opere del vescovo di Ippona, e in modo particolare nei *Sermones* e nelle *Enarrationes in psalmos*, è possibile individuare infatti l'origine della lettura allegorica di cui ci stiamo occupando.

Così in due *loci* dei *Sermones* agostiniani leggiamo: *Iubet ergo pater proferri ei stolam primam, quam peccando Adam perdiderat. Iam accepto in pace, iam exosculato filio iubet proferri stolam, spem immortalitatis in baptismo;*¹² e: *In illa revera, quam iste octavus primusque significat, et prima est aeternitas, quam in origine primorum parentum peccando deserentes, in istam mortalitatem devenimus; et ultimam quasi octavam, quam post resurrectionem novissima inimica morte destructa repetimus,*

⁹ «Ciò che poi disse il padre – portate l'abito migliore – gli restituì l'immortalità che Adamo peccando aveva perduto» (par. 2).

¹⁰ «Nel padre di quei figli si scorge Dio padre. Nei due figli i due popoli, dei Giudei e dei gentili: nell'abito che ricevette il figlio l'immortalità che Adamo aveva perduto» (par. 4).

¹¹ Cfr. M.-J. Delage, *Césaire d'Arles. Sermons au peuple*, tome 1, Paris, Éd. du Cerf, 1971, pp. 43-51.

¹² Aug., *serm.*, 112a, 7: «Il padre dunque gli fa portare l'abito migliore, che Adamo peccando aveva perduto. Dopo aver ormai accolto il figlio nella sua pace, dopo averlo baciato, gli fa portare l'abito, speranza dell'immortalità nel battesimo».

*ut corruptibile hoc induat incorruptionem, et mortale hoc induat immortalitatem; et rediens filius recipiat stolam primam, quae illi post longinquae peregrinationis laborem, pastionemque porcorum, et ceteras vitae mortalis aerumnas, et septenarios circulos temporum, eadem novissima et tamquam octava reddatur.*¹³ Cesario riprende quasi alla lettera Agostino, sposando pienamente la sua lettura del passo lucano.

Le *Enarrationes in psalmos*, a loro volta, propongono l'interpretazione della *stola prima* con sensibile *variatio* terminologica, ma sempre nella medesima direzione esegetica. Commentando il v. 12 del salmo 29, scrive Agostino: *Conscidisti velamentum peccatorum meorum, tristitiam mortalitatis meae, et cinxisti me stola prima, immortalis laetitia.*¹⁴ Ancora, considerando il v. 18 del salmo 144, glossa: *Pannosam carnem mortalitatis adhuc portas; stolam illam gloriae immortalitatis numquid accepisti, et quasi iam satiatus non rogas?*¹⁵ Infine, nelle *Quaestiones Evangelicorum* ancora leggiamo: *Stola prima est dignitas quam perdidit Adam.*¹⁶

Dunque, senza alcun margine di dubbio l'interpretazione ruriziana di *stola* è da ascrivere alla *mens* dell'amico Cesario, il quale a sua volta altro non ha fatto che riprendere il pensiero di Agostino.¹⁷ E l'originalità di quest'ultimo è testimoniata anche dall'influenza che ebbe presso i suoi contemporanei. A tal proposito consideriamo come il vescovo di Cartagine Quodvultdeus rilegge l'episodio, applicando quanto il padre misericordioso dice al figlio prodigo al ladrone crocifisso accanto a Gesù: *Latro enim sua attendens merita de se ipso diffidebat: sed Dominus, tamquam*

¹³ Cfr. Aug., *serm.*, 260c, 5: «In quel giorno, di cui è simbolo questo primo e ottavo, veramente rende presente l'eternità primordiale, la quale i nostri progenitori persero in origine col peccato e noi decademmo in questo stato di mortalità. E c'è anche l'ultima, o per così dire l'ottava, a cui andremo incontro dopo la risurrezione, una volta vinta la morte, come ultimo nemico, perché questo corpo corruttibile si vesta di incorruttibilità, e questo corpo mortale si vesta di immortalità; e ritornando, il figlio riceva l'abito migliore, che, dopo il travaglio di un lungo peregrinare, e dopo aver pascolato i porci, e dopo tutti gli affanni della vita mortale, e i sette circoli dei tempi, gli verrà riconsegnato per ultimo e come se fosse l'ottavo».

¹⁴ Aug., *enarr. in ps.*, 29, 1, 12: «Hai lacerato il velo dei miei peccati, la tristezza della mia condizione mortale, e mi hai rivestito dell'abito migliore, di letizia immortale».

¹⁵ Aug., *enarr. in ps.*, 144, 22: «Indossi ancora il cencio della tua carne mortale, e non domandi, come se fossi già sazio?».

¹⁶ Aug., *quaest. Evang.*, 2, 33, 3: «L'abito migliore è la dignità che perdettesti Adamo».

¹⁷ Cfr. B. Blumenkranz, *La parabole de l'enfant prodigue chez saint Augustin et saint Césaire d'Arles*, «Vigiliae Christianae» II, 1948, pp. 102-105. Agostino è molto affezionato a questa parabola, tanto da usarla molto spesso come pietra di paragone della propria esperienza spirituale e di vita, soprattutto nelle *Confessioni*. Cfr. 1, 18; 2, 2. 10; 3, 4. 6; 4, 16; 7, 10; 8, 3; 12, 11. Breve commento dell'uso di questa parabola da parte di Agostino in A.-B. La Bonnardière, *La parabole de l'enfant prodigue dans les Confessions de Saint Augustin*, «Annuaire. École pratique des Hautes Études» LXXIII, 1965, pp. 154-155.

*pius pater, latroni filio quod desperaverat offerebat. Proferat huic pater stolam illam primam, induat filium immortalitate, quem secum videt in cruce pendentem; introducat eum in domum; dicat Christus latroni: Amen amen dico tibi, hodie mecum eris in paradiso.*¹⁸ E se si dà credito alla origine nordafricana di Arnobio il Giovane,¹⁹ se a lui sono da attribuire le *Expositiunculae in Evangelium*, avremo un'ulteriore testimonianza dell'influenza dell'esegesi agostiniana di Lc. 15, 22: *Stola autem prima, quam indutus est: vitam scilicet, quam diabolus ademerat, per Christum recepit.*²⁰ L'Africa cristiana pertanto sembra avere adottato in pieno la lettura simbolica di Agostino.

Il fatto infine che il presule limosino adotti questa versione esegetica della parabola risulta maggiormente degno di nota, se si considera la scarsa fama di cui godevano gli scritti agostiniani nella Gallia del V secolo, soprattutto nel cenobio lerinese, in cui Cesario si era formato:²¹ infatti «con gli altri letterari gallici – soprattutto con i sostenitori dell'Agostino antipelagiano – i lerinesi furono spesso in polemica, magari non esplicita, e proprio per questo il 'gruppo' dei lerinesi rappresenta un aspetto notevole del cristianesimo del quinto secolo». ²² E appunto secondo la cosiddetta tendenza 'semipelagiana' sembravano essere alcuni aspetti del pensiero di Fausto di Riez, a cui Ruricio indirizzò l'epistola in questione.²³

¹⁸ Quodv., *temp. barb.* 1, 7, 20-21: «Il ladrone infatti, volgendo la mente a quello che meritava, non aveva fiducia in sé stesso: ma il Signore, come il padre pietoso, al figlio ladrone restituiva quello di cui aveva disperato. A questi il padre porti l'abito migliore, vesta di immortalità il figlio, che vede pendere con sé in croce; lo introduca nella sua casa; dica il Cristo al ladrone: "In verità, in verità ti dico, oggi sarai con me in paradiso».

¹⁹ Fondamentale lo studio di G. Morin, *L'origine africane d'Arnobio le Jeune*, «Revue des sciences religieuses» XVI, 1936, pp. 177 ss. Per l'origine africana propende anche il più recente editore dell'*opera omnia* arnobiana: cfr. K.-D. Daur, *Arnobii iunioris Commentarii in Psalmos*, Turnhout, Brepols, 1990, pp. 11-14.

²⁰ Arn. Iun., *exp. Ev.*, 9: «L'abito migliore, di cui si è rivestito: naturalmente per mezzo di Cristo ricevette la vita, che il diavolo gli aveva rapito».

²¹ Cfr. R.W. Mathisen, *For specialists only: the reception of Augustine and his theology in fifth-century Gaul*, in J.T. Lienhard-E.C. Muller-R.J. Teske, *Augustine. Presbyter factus sum*, New York, Peter Lang, 1994, pp. 29-41.

²² Cfr. C. Moreschini-E. Norelli, *Storia della letteratura cristiana antica greca e latina*, II 2, Brescia, Morcelliana, 1996, p. 608. Di fondamentale importanza resta S. Pricoco, *L'isola dei santi. Il cenobio di Lerino e le origini del monachesimo gallico*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1978.

²³ Cfr. É Amann, s.v. Semi-pélagiens, in DTC XIV, 2, coll. 1796-1850; C. Tibiletti, *Libero arbitrio e grazia in Fausto di Riez*, «Augustinianum» XIX, 1979, pp. 259-285; idem, *La salvezza umana in Fausto di Riez*, «Orpheus» I, 1980, pp. 371-390; D. Ogliari, *Gratia et Certamen: the relationship between Grace and Free Will in the discussion of Augustine with the so-called Semipelagians*, Louvain, BETL, 2003. Per una buona sintesi, si vedano le introduzioni alle singole opere di Fausto di Riez edite da Città Nuova: *Lo Spirito Santo*, a cura di C. Micaelli, Roma, Città Nuova, 1997, pp. 5-43; *La grazia*, a cura di E. Lana, Roma, Città Nuova, 2004, pp. 5-27.

Passando alla simbologia dei calzari, Ambrogio così interpreta: *Calciamentum autem evangelii praedicatio est. Et ideo accepit sapientiam primam – est enim et alia, quae mysterium nescit – accepit dictorum quorum factorumque signaculum et quoddam munimentum bonae intentionis et cursus, necubi offendant ad lapidem pedem suum* [cfr. Ps. 90, 12] *et subplantatus a diabolo dominicae preaedicationis officium derelinquat. Haec est praeparatio evangelii ad caelestium cursum dirigens praeparatos, ut non in carne ambulemus, sed in spiritu.*²⁴ Altra interpretazione ambrosiana dei calzari si trova nel già menzionato *De paenitentia: Calciamenta deferri praecipiat – celebraturus enim Pascha Domini, epulaturus agnum, tectum debet adversus omnes incursus bestiarum spiritalium morsusque serpentis habere vestigium.*²⁵ Agostino in questo caso non si differenzia da Ambrogio: *Calciamenta in pedes praeparatio evangelizandi ad non tangenda terrena.*²⁶ Similmente anche Arnobio il Giovane: *Calciamenta vero, vestigia munita demonstrant, quae lapsus diaboli non timeant, sicut apostolus Paulus ait: Calciati pedes in praeparatione evangelii pacis.*²⁷ Allo stesso modo interpreta Pietro Crisologo: *Et calciamenta in pedibus eius: ut essent calciati pedes in praedicatione evangelii; ut essent beati pedes evangelizantes pacem.*²⁸ Cesario stranamente non fa cenno ai calzari, né nel *sermo de filio prodigo* né altrove.

Se le cose stanno così, giacché non si riscontrano letture precedenti simili a quella di Ruricio, allora si può ritenere che essa sia originale. Indubbiamente sono ravvisabili, in controluce, alcune suggestioni ambrosiane e salmiche:²⁹ Ruricio, non trovando in Cesario un'interpretazione dei *calceamenta*, si ispira probabilmente al più recente trattato esegetico

²⁴ Ambr., *exp. Luc.*, 7, 231: «I calzari significano la predicazione del vangelo. E pertanto ha ricevuto la sapienza migliore – ce n'è anche un'altra che ignora il mistero – ha ricevuto il sigillo delle sue parole e delle sue azioni e come una difesa della sua buona intenzione e del suo percorso, perché non urti il suo piede contro una pietra e, fatto cadere dal diavolo, non abbia ad abbandonare il compito della predicazione. Questa è la preparazione del Vangelo che invia vero i beni celesti coloro che ha preparato, affinché non camminiamo nella carne, ma nello spirito».

²⁵ Ambr., *paen.*, 2, 18: «Fa portare i calzari – chi si appresta infatti a celebrare la Pasqua del Signore e a nutrirsi dell'agnello, deve avere il piede protetto contro tutti gli assalti delle bestie spirituali e i morsi del serpente».

²⁶ Aug., *quaest. Evang.*, 2, 33, 3: «I calzari ai piedi sono la preparazione dell'evangelizzazione per non toccare le cose terrene».

²⁷ Arn. Iun., *exp. Ev.*, 9: «I calzari indicano i piedi protetti che non temano gli assalti del diavolo, come l'apostolo Paolo dice: "i calzari ai piedi nella preparazione del Vangelo della pace"».

²⁸ Petr. Chr., *serm.*, 5, 108: «I calzari ai suoi piedi: perché i piedi fossero muniti di calzari nella predicazione del Vangelo; perché fossero beati i piedi che annunciano la pace».

²⁹ Cfr. n. 24. Il salmo in questione è il già citato salmo 90, in particolare ai vv. 11-12: *Quoniam angelis suis mandavit de te ut custodiant te in omnibus viis tuis./ In manibus portabunt te, ne forte offendas ad lapidem pedem tuum.*

sul Vangelo di Luca, in cui l'autore spiega il *locus* neotestamentario ricorrendo proprio all'immagine del *cursus* dell'uomo verso il cielo attraverso le tentazioni della vita.

Ruricio, semplificando, rielabora personalmente il materiale, giungendo all'esito che noi leggiamo nell'epistola 1, 2, 36-37: i calzari diventano così simbolo dell'aiuto che Dio fornisce all'uomo per affrontare l'*arduum iter* della vita.

Maggiorino Iusi

Di alcune *motte* calabresi

Cleto: *pietra e motta*

Il 4 gennaio 1863 il comune di *Pietramala* – paese situato sui contrafforti della ‘Catena Costiera’ di fronte alla costa tirrenica cosentina prossima ad Amantea –, per decisione del suo consiglio, prendeva l’odierno nome di Cleto.¹

Al vecchio nome rimaneva legata un’importante storia feudale e una significativa esperienza di villaggio fortificato.

Le prime attestazioni finora recuperate sono rappresentate da due diplomi di Federico II rogati nell’ottobre del 1220. Si tratta di atti attraverso i quali l’imperatore conferma la donazione al monastero di Fonte Laurato di Fiumefreddo di beni concessi direttamente o tramite i suoi baroni, fra i quali figura un «Guido de Petramala cum Rogerio filio suo».²

Proprio tali documenti offrono lo spunto per chiarire il termine *Pietramala*, mettendo in relazione il toponimo con un particolare tipo d’insediamento.

Pur avendo tenuto a battesimo con tre secoli d’anticipo il nome attuale di Cleto, nulla dice il Barrio sul quando e sul perché del nome *Pietramala*. Giovanni Fiore si pone il problema, ma si fa guidare dalla prudenza, lasciando ad altri lo scioglimento del dubbio: «Oggidì cambiato nome, si

¹ Regio Decreto che autorizza vari comuni nelle Provincie Napolitane e Siciliane a variare la loro denominazione, n. 1196, 4 gennaio 1863. Cfr. M. Iusi, *Cleto, terra feudale. Appunti d’archivio*, in V. Teti (a cura di), *Cleto: storia, culture, prospettive*, volume in corso di stampa a cura dell’Amministrazione comunale di Cleto.

² Dei diplomi – ricordati anche in L. Verardi, *Le abbazie forensi. Fonte Laurato. Anno*, Cosenza, Edizioni Orizzonti Meridionali, 1995, pp. 69-72 – si trovano le trascrizioni diplomatiche in *Documenti Florensi. Abbazia di Fonte Laurato e altri monasteri dell’Ordine*, Codice Diplomatico della Calabria, II, 2, a cura di P. De Leo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.

chiama Pietra Mala, di che non saprei renderne conto».³ Sorvolano sull'argomento anche Marafioti,⁴ Martire⁵ e Pacichelli,⁶ ma quanti in seguito hanno voluto far discendere tale denominazione da un'ipotetica famiglia *Pietramala*, a cui sarebbe appartenuto il suo fondatore, non sono sorretti da elementi probativi e si fermano alla semplice congettura.⁷ Un passo avanti lo compie Giuseppe Turchi, che, accanto a quella ora considerata, introduce un'altra chiave di lettura per il castello di *Pietramala*, interrogandosi «se questo nome gli sia derivato dalla particolare conformazione rocciosa del luogo su cui esso fu edificato, oppure dal nome del suo fondatore Iacobus de Petramala, che nel 1239 appare signore del luogo».⁸ La seconda parte dell'enunciazione dubitativa del Turchi va subito scartata: innanzitutto perché *Iacobus* non può essere stato il fondatore, in quanto, come si è già visto, egli fu sicuramente preceduto nel possesso del nostro paese da quel barone Guido, che, insieme con il proprio figlio, per volere di Federico II, aveva dovuto confermare delle concessioni all'abbazia di Fonte Laurato;⁹ in secondo luogo, perché, tranne che in pochissimi casi da considerare come eccezione, avviene sempre che siano la persona o la famiglia a derivare il nome da una località e non il contrario.¹⁰ I volumi che trattano delle casate nobili, i testi di araldica, come i dizionari dei cognomi, sono zeppi di esempi di famiglie che devono il loro nome a un importante feudo posseduto.¹¹ Lo sapeva benissimo Girolamo Sambiasi, il quale degli antenati del proprio casato diceva che «avessero preso dalla lor terra il cognome».¹²

³ G. Fiore da Cropani, *Della Calabria illustrata*, I, Napoli, 1691 (edizione postuma curata da fra' Giovanni da Belvedere, essendo l'autore morto nel 1683), rist. a cura di U. Nisticò, I, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, p. 266.

⁴ G. Marafioti, *Croniche et antichità di Calabria*, Padova, Pasquali, 1601, pp. 223b-224r.

⁵ D. Martire, *Calabria Sacra e Profana*, manoscritto del secolo XVII, tomi II.I e II.II, conservato nell'Archivio di Stato di Cosenza, Collocazione MS C 1/3.

⁶ G.B. Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodici provincie*, II, Napoli, Stamperia Parrino, 1703, p. 131.

⁷ Cfr. G. Valente, *Dizionario dei luoghi della Calabria*, 2 voll., Chiaravalle Centrale, Framma Sud, 1973, p. 310; *L'Italia. Basilicata e Calabria*, Milano, TCI, 2005, pp. 517-518; V. Condino, *I Castelli della Provincia di Cosenza*, Cosenza, Pellegrini, 1966, pp. 55-56; *Cleto. Un po' di Storia locale*, tesi di laurea di Sergio R., in rete (www.cletonew.altervista.org/storia31.htm).

⁸ G. Turchi, *Brevi cenni storici sui castelli di Cleto e di Savuto*, «Calabria Letteraria» (11-12), 1971 e (1), 1972, pp. 23-24.

⁹ Cfr. *supra* p. 87 e n. 2. Conviene qui ricordare che ancora nel febbraio del 1267 i monaci del monastero di Fonte Laurato si vedevano confermare il possesso di tutti i beni e terreni avuti in concessione in precedenza e, fra gli altri, «tenimenta quae habetis in finibus Petraemalae et Sabbuti» (cfr. *Documenti Florentini. Abbazia di Fonte Laurato* cit., pp. 59-60).

¹⁰ Leonardo da Vinci, Erasmo da Rotterdam, Antonello da Messina, etc.

¹¹ Anche solo restando nell'ambito delle famiglie cosentine, suonerebbe molto singolare l'idea che i Matera, i Carolei, i Tarsia, i Marano e così via abbiano fondato i paesi omonimi.

¹² G. Sambiasi, *Ragguaglio di Cosenza e di trent'una sue nobili famiglie*, Napoli, Vedova di

È interessante a questo punto porre in rilievo l'esistenza in Italia di altre *Pietramala*, fra cui fa al caso del presente ragionamento *Pietramala* d'Arezzo. Un dizionario toscano dell'Ottocento chiarisce:¹³ «PIETRAMALA D'AREZZO [...] Rocca diruta. [...]. Fu sede dei potenti Tarlati i quali si dissero perciò da Pietramala stati capi della fazione ghibellina di Arezzo». ¹⁴ È del tutto evidente che non furono i Tarlati a fondare quella *Pietramala*, come nessun *Pietramala* avrà fondato il nostro paese.¹⁵

Acquista dunque credibilità l'ipotesi di *Pietramala* come luogo roccioso. Ma si tratta di qualcosa di più di un generico luogo. Si tratta piuttosto di un fenomeno storico-antropologico riferito a un particolare tipo di insediamento rupestre, che fa capo alla parola *Petra* e su cui conviene riflettere per evitare che rimanga «un problema castellologico ancora aperto».¹⁶

Originariamente di derivazione greca col significato di roccia o rupe, per metonimia, sin da epoca pre-medievale, *Petra* è passata a significare castello, se non addirittura villaggio – «monumento di eccezionale interesse e suggestione»¹⁷ – costruito su una rupe o sulla roccia nuda.¹⁸ Con

Labaro, 1639, rist. fotomeccanica, Bologna, Arnaldo Forni, 1969, p. 163. E, ancora, facendo riferimento a una possibile discendenza dai *Sanseverino*, asseriva che «avessero eglino da loro avoli accolto, e in una scrittura anche letto, che Iacomo Sambiasi primo di questa stirpe fosse stato figliuol de' Signori del Contado di Martirano, il quale Iacomo avendo dal padre ricevuta la terra di Sambiasi membro di quel Contado perch' eran di quei tempi Sanseverini mal visti, e perseguitati da' Signori Svevi, e dallo 'mperador Federigo, voll'egli, come fecer degli altri, cangiando il suo cognome denominarsi dalla sua Terra» (*ibidem*, pp. 171-172).

¹³ S.v. «PIETRAMALA D'AREZZO», in E. Repetti, *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana*, IV, Firenze, Repetti, 1841.

¹⁴ Il richiamo politico per la famiglia Tarlati da Pietramala porta al VI canto del *Purgatorio* della *Divina Commedia*, dove al verso 15 («e l'altro ch'annegò correndo in caccia») alcuni commentatori pensano di individuare Guccio Tarlati signore di Pietramala. Il riferimento a Dante obbliga in certo qual modo un raccordo con un altro poeta, l'aretino Petrarca, il cui pensiero sulla cultura francese è oggetto d'attenzione in una corrispondenza di fine Trecento tra il Cardinale Galeotto Tarlati da Pietramala e Nicolas de Clamanges, uomo di cultura parigino (cfr. D. Cecchetti, *Petrarca, Pietramala e Clamange*, Parigi, Édition CEMI, 1982).

¹⁵ Se mai il nome del paese sarà stato utilizzato in seguito al posto del loro cognome, non diversamente da *Bisignano* al posto di *Sanseverino*, i cui membri furono Principi di Bisignano, appunto.

¹⁶ Cfr. F. Maurici, *Castelli medievali in Sicilia. Dai bizantini ai normanni*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 191.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, XIII, Torino, UTET, 1986, p. 427: «Piètra [...] – come elemento di un toponimo, per indicare una montagna o una rupe di roccia nuda [...]. *Galanti*, I-II-468: nella Toscana certe alte cime isolate degli Appennini, le quali altro non sono che enormi massi di pietra nuda, si chiamano assolutamente Pietra o Sasso». Ne danno, poi, conto i dizionari toponomastici nello spiegare il significato del nome delle varie *Pietre* ancora oggi esistenti (cfr. *Dizionario di toponomastica*, Torino, UTET, 1997², pp. 492-494), anche quando si tratta di dizionari territoriali (cfr., come esempio, D. Olivieri, *Dizionario di toponomastica piemontese*, Brescia, Paideia, 1965, p. 266, alla voce *Pietraporzio*).

tale significato è già attestata nel V secolo,¹⁹ come informa Du Cange²⁰ facendo riferimento al *Carmen de providentia divina* di San Prospero, dove si legge: «Non castella petris, non oppida montibus altis imposita, aut urbes omnibus aequoreis».²¹ La tesi è ulteriormente avvalorata dal Forcellini con l'espressione: «*A petra factum est nomen aliquot oppidorum, quae in rupibus sita sunt*».²²

Pertanto, anche se «il grande momento di creazione di fortezze» – nel senso di villaggi fortificati – potrebbe essere stato il Trecento, come sostiene Henri Bresc,²³ si può dire che gli insediamenti di quel tipo con il nome *Petra* erano conosciuti da molto prima. D'altro canto è così innegabile la loro vitalità nel periodo normanno che se ne può ipotizzare la nascita in epoca anteriore.²⁴

Il termine *Pietra* o *Petra* è sempre seguito da un aggettivo o da una specificazione che precisavano – all'origine, evidentemente – una particolare qualità o una qualche appartenenza proprio della roccia sui cui poggiava la fortificazione.²⁵ Nel caso che si sta trattando, la *pietra*²⁶ si

Occorre dire, fra l'altro, che i toponomastici, più che quelli etimologici, aiutano a comprendere la connessione tra gli insediamenti denominati *Pietra* e la caratteristica geografica e geologica dei loro siti. Molto prezioso nella fattispecie è il dizionario del Giustiniani (L. Giustiniani, *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, VII, Napoli, Manfredi, 1804, pp. 186-202), dove in quasi tutto l'elenco dei paesi con l'iniziale del nome *Pietra* ricorrono espressioni del tipo «situata sopra un monte», «situata sopra un sasso», «edificata in luogo alpestre» e, per Pietramala-Cleto, «situata alle falde di un monte».

¹⁹ In questa sede si pensa a *Petra* come insediamento fortificato; dunque, per l'economia del saggio, si evitano esplorazioni di *Petra* come semplice toponimo che conducono al mondo classico o pre-classico, già peraltro avviate con successo in altri ambiti di ricerca. Cfr. M.I. Gulletta, *Petra*, in *Bibliografia topografica della colonizzazione greca in Italia e nelle isole tirreniche*, Pisa-Roma, Scuola Normale Superiore-Ecole Française de Rome Centre J. Berard Naples, 1994, pp. 494-498.

²⁰ C. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, L. Favre, 10 voll., 1883-1887, VI, p. 297: «PETRA, nude, pro Castello vel presidio in *petra* seu rupe exstructo; hinc nostris *Petra Domini*, Gall. *Dampierre*».

²¹ Cfr. *Patrologiae cursus completus*, VI, Parigi, Peti-Montrouge, 1846, p. 618.

²² *Totius latinitatis lexicon*, opera et studio Aegidii Forcellini, Tomus Quartus, Prati, Aldina edente, 1859-1887, s.v. *Petra*, p. 648.

²³ Cfr. H. Bresc, *Motta, Sala, Pietra: un incastellamento trecentesco in Sicilia*, «Archeologia medievale» II, 1975, pp. 428-432.

²⁴ Cfr. E. Jamison, *Catalogus Baronum*, in *Fonti per la storia d'Italia*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1972 e *Catalogus Baronum, Commentario*, in *Fonti per la storia d'Italia*, a cura di E. Cuozzo, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1984, alle voci degli indici: *Petra*, *Petrascica* e *Petrafacta*, *Petrahabundante*, *Petrainiqua*, *Petralia*, *Petramala*, *Petrapulcina*, *Petrarca*, *Petravalda*, *Petraperciata*.

²⁵ Se si consulta il *Dizionario di toponomastica* cit., pp. 492-494, ma anche i dizionari toponomastici di tutte le regioni d'Italia, ci si imbatte sempre in qualche *Pietra*, che sarà di volta in volta *abbondante*, *cupa*, *galla*, *paola*, *roja*, *rubbia*, *santa*, oppure *de' fusi*, *de' giorni*, *marazzi*. Cfr. anche la nota precedente.

disse *mala*, e la piazzaforte *Pietramala*.²⁷

Nel momento in cui partì e si sviluppò, nella seconda metà del Duecento, quel fenomeno di fortificazione e rifortificazione di interi villaggi arroccati che si è voluto battezzare col nome di *ammottamento* – equivalente a edificazione di *motte*, ovvero di insediamenti fortificati –²⁸ *Pietramala* esisteva già come fortilizio infeudato²⁹ ed era abitato da circa duecento persone.³⁰ Si può allora riflettere sul perché a un certo punto l'attributo di *motta* comparve anche per *Pietramala*: '*Motta Petramale*'.³¹ L'equipollenza strutturale tra una *pietra* e una *motta* richiede, infatti, di trovare una spiegazione al fatto che si sia verificato un sovrapporsi delle due denominazioni.

Ci sono due strade per farlo, entrambe percorribili e complementari tra loro. La prima conduce alla capillarità della diffusione in Calabria, a partire da quel periodo, di villaggi protetti da recinti murari,³² e, di conse-

²⁶ Cfr. D. Martire, *Calabria Sacra e Profana*, manoscritto del secolo XVII, conservato nell'Archivio di Stato di Cosenza, Collocazione MS C 1/3 vol. II-II, ff. 387v-388r: «Ella stà piantata in un colle elevato, di soda pietra»; V. Padula, *Calabria prima e dopo l'Unità*, a cura di A. Marinari, I-II, Bari, Laterza, 1977, p. 30: «Pietramala. Nido di falco sopra masso inaccessibile, ha nondimeno tre chiese magnifiche»; G.B. Nola-Molisi, *Cronica dell'antichissima e nobilissima città di Cotrone*, Napoli, Savio, 1649: «Avvegnaché dalla natura ben munito, sopra di un fermo sasso».

²⁷ Se non si vuole accordare credito alla leggenda riportata dal Padula, secondo cui l'improbabile rottura della gamba di un fantomatico vescovo fosse da attribuire alla particolare accidentalità del territorio, *mala*, comunque, riconduce a significati paurosi e a cupi presagi, ma non autorizza congetture stravaganti (cfr. V. Padula, *Calabria prima e dopo l'Unità* cit., pp. 298-299). D'altro canto non risulta che qualche prelado abbia avuto incidenti di alcun genere in quella zona (cfr. D. Martire, *Calabria Sacra e Profana* cit.; F. Ughelli, *Italia Sacra*, IX, Venezia, Sebastiano Coleti, 1721, rist., Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 1981).

²⁸ Mi sia consentito rimandare a M. Iusi, *Le motte. Prime considerazioni sugli insediamenti calabresi*, «Filologia Antica e Moderna» XIII (24), 2003, pp. 11-26; idem, *Le motte in Calabria. Nuove considerazioni e un primo catalogo*, «Filologia Antica e Moderna» XIV (26), 2004, pp. 5-23. L'*ammottamento* fu una peculiarità calabrese, come conseguenza della guerra del Vespro, che, originata in Sicilia, fu combattuta in Calabria nella forma di una sanguinosa guerra civile con conseguenze disastrose. La grave situazione di insicurezza in cui versava ogni paese, ormai costretto a proteggersi dal paese accanto, obbligava a una difesa sempre più attenta delle popolazioni e le *motte*, villaggi cinti da mura, ben rispondevano a questa esigenza.

²⁹ Cfr. *supra* p. 87 e n. 2.

³⁰ G. Pardi, *I Registri Angioini e la popolazione calabrese del 1276*, «Archivio storico per le Province Napoletane», n. s., anno VII (XLVI dell'intera collezione), 1921, p. 39.

³¹ Cfr. M. Falanga, *Il manoscritto da Como Fonte sconosciuta per la storia della Calabria dal 1437 al 1710*, «Rivista Storica Calabrese» XIV (1-2), 1993, pp. 223-280, in part. p. 241; *Registrum Ludovici Tertii*, 1421-1434, Ms. 768 (antico 538), Mfm. 368, cc. 54r-55r e 177v-178v. Per una *motta* di *Pietramala* si può fare anche ricorso a riferimenti indiretti: «una casa in più membri posta dentro la predetta terra (di *Pietramala*) loco dicto la motta» (notaio S. Morrone, anno 1618, cc. 24r-26v, prot. n. 367 dell'Archivio di Stato di Cosenza); si vende una casa «entro detta Terra (di *Pietramala*) loco detto quartiere della motta» (notaio G. Milizia, anno 1798, c. 11v, prot. n. 505 dell'Archivio di Stato di Cosenza); il monastero dei conventuali di San Francesco a *Pietramala* possiede una casa «nel luogo ove si dice la porta della motta» (notaio G. Milizia, cit., anno 1769, cc. 6v-8r).

³² Cfr. *supra*, p. 90 e n. 22.

guenza, all'altrettanto capillare propagazione del neologismo *motta*, introdotto dai conquistatori angioini. Da questi nuovi padroni, distribuiti da Carlo I d'Angiò in maniera strategica al comando delle innumerevoli piazzeforti del regno,³³ il termine *motta* fu assegnato, evidentemente, non solo alle nuove fondazioni, ma anche – inconsapevole rafforzativo dell'altro nome – a quei villaggi che avevano alle spalle una più o meno lunga storia di siti fortificati. Esso, dunque, trovò *Pietramala* pronto ad accoglierlo, non solo per le peculiari caratteristiche strutturali di quella cittadella, ma, probabilmente, anche perché, come successe in tutto il territorio calabrese – il re angioino premiava con dovizia la fiducia dei suoi cavalieri francesi, dando «largamente a questi ed a molti guerrieri che lo avevan seguito, città, castella e feudi di ogni maniera»³⁴ tolti agli oppositori –, il primo feudatario del nuovo corso fu il transalpino Guglielmo de Forêt.³⁵ In casi come questo la parola *motta* potrebbe rientrare – come sostiene Bresc – in un «filone toponomastico».³⁶

Non è però da escludere – e questa sarebbe la seconda via per capire l'uso congiunto dei due sinonimi – che una vecchia *Petra* abbia assunto il nome di *motta* anche per modificazioni strutturali, che avevano portato ad un ampliamento del recinto fortificato e a un più esteso spazio abitativo,³⁷ secondo uno schema fortificatorio che si sviluppò in quel momento stori-

³³ Cfr. M. Iusi, *Le motte in Calabria* cit., pp. 12 e 17.

³⁴ Cfr. L. Bianchini, *Della storia delle finanze*, seconda edizione accresciuta dall'autore, I, Palermo, Stamperia Lao, 1839, rist. anas., Sala Bolognese, Forni editore, 1983, pp. 103-104.

³⁵ Cfr. *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, a cura di J. Mazzoleni (anni 1266-1272), IV, rist., Napoli, Accademia Pontaniana, 1967, pp. 43 e 101.

³⁶ H. Bresc, *Motta, Sala, Pietra* cit., p. 430.

³⁷ Non è codificato, ma la sensazione è che – e questa potrebbe essere la differenza tra *pietra* e *motta*, a parte la certezza, come si è scritto sopra alla pagina 3 e alle note 14 e 15, che la *pietra* è qualcosa che sta su una roccia nuda – il recinto murario di una *motta* fosse più esteso di quello di una *pietra*, per dare protezione a un villaggio di una certa consistenza più che a poche abitazioni destinate tutt'al più a una guarnigione posta a difesa di un feudatario e della sua famiglia. Si può qui aggiungere che, se le *motte* costruite su siti naturali furono, a partire dal secondo Duecento, un particolare tipo d'insediamento dell'estremo Sud d'Italia e così numerose in Calabria da costituire una regolarità nel panorama insediativo di quella regione, le *pietre* – così come tutte le altre forme di difesa cintata che si sono denominate *arx*, *castellum*, *mons*, *collis*, *podium*, *rocca*, *sala*, a seconda dei caratteri storici, linguistici e geografici del territorio di appartenenza (cfr. M. Iusi, *Le motte in Calabria* cit., p. 9) – si svilupparono sin dal periodo tardo antico e alto medievale, interessando tutte le regioni – tanto è vero che si trovano nelle varianti *prèa*, *prèda*, *prèta*, *prièta* (cfr. S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana* cit., XIII, p. 427) –, ma in maniera rada e non uniforme, tanto da far dire agli storici che in epoca sveva «tutto l'habitat» non fosse ancora «sistematicamente fortificato»: cfr. J.M. Martin, *Centri fortificati, potere feudale e organizzazione dello spazio*, in A. Placanica (a cura di), *Storia della Calabria medievale. I Quadri generali*, Reggio Calabria, Gangemi, 2001, pp. 485-534; M. Iusi, *Le motte in Calabria* cit., pp. 9-12.

co in tutta Italia per il fenomeno di inurbamento dovuto nel Centro-Nord al «consolidamento delle prime istituzioni comunali»,³⁸ nel Meridione all'insicurezza della vita nelle campagne e nei luoghi aperti.

Cosciente che il terrore causato da punizioni esemplari da solo non sarebbe bastato ad assicurargli la fedeltà delle popolazioni assoggettate, Carlo I accompagnò l'attività repressiva con una politica fortificatoria energica e capillare, puntando molto anche sulla ristrutturazione di fortezze esistenti, a cui non deve essere restata estranea *Pietramala*.³⁹

Nelle tre tipologie ambientali di partenza ipotizzate per le *motte*⁴⁰ – nella prima, a un antico castello vengono addossate delle case per accogliere una popolazione e si cinge il tutto con mura; nella seconda, un vecchio villaggio, già situato su una collina più o meno a pendio ripido, viene dotato di una cinta muraria e di una torre in mezzo; nella terza, si sceglie nelle vicinanze di siti sparsi già abitati una località impervia, ma idonea a ospitare il nuovo centro fortificato che sarà il riferimento di difesa per gli altri casali –, quella di *Pietramala* non trova una precisa corrispondenza, anche se includeva caratteristiche sia della prima sia della seconda.

Naturalmente non mancavano a *Pietramala* le sovrastrutture vitali per l'esistenza di una piccola comunità: le cisterne per l'approvvigionamento idrico,⁴¹ i *trappeti* per la produzione dell'olio,⁴² i mulini per la macina dei cereali⁴³ e il forno.⁴⁴ Come tutte le *motte*, inoltre, anche questa era dotata di porte che si aprivano nelle cinte⁴⁵ e di una *ecclesia castris*.

³⁸ G. Schmiedt, *Città e fortificazioni nei rilievi aerofotografici*, in *Storia d'Italia. I documenti*, XV, *Castelli, villaggi e città*, Torino, Einaudi, 1973, ora Milano, ediz. speciale del «Sole 24 ORE», 2005, pp. 121-226, in part. pp. 161-162.

³⁹ Non è difficile ipotizzare che l'*ammottamento* sia avvenuto proprio quando il re Carlo era fortemente preoccupato per il ritorno dei *proditores*. Mentre scatenava la caccia ai ribelli come Goffredo da *Pietramala* tramite il giustiziere Blanquefort, ordinava a quest'ultimo, tra l'altro, «di bene fortificare le mura di Scalea» e di concentrarsi sulla difesa dei paesi della costa tirrenica cosentina e dell'immediato entroterra, compresi quelli del circondario di Martirano, su cui gravitava *Pietramala* (cfr. *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, XXVI, a cura di I. Orefice (anni 1421-1434), Napoli, Accademia Pontaniana, 1982, pp. 4 e 5).

⁴⁰ Cfr. M. Iusi, *Le motte. Prime considerazioni sugli insediamenti calabresi* cit., p. 23.

⁴¹ Cfr. D. Martire, *Calabria Sacra e Profana*, II-II, cit., 387v-388r: «Ha il suo castello con sue cisterne dentro».

⁴² Dall'inventario dei beni della corte baronale di *Pietramala* emerge anche «uno trappito de oglio che si affitta cento cinquanta lire de oglio, quale vale diece grana la litra» (cfr. notaio V.A. Arnone, anno 1645, cc. 75r-75v, protocollo n. 93 dell'Archivio di Stato di Cosenza).

⁴³ La camera baronale di *Pietramala* affitta «due molina di macinar grano [...] siti et posti nelle pertinenze di detta sudetta Terra nel luogo ove si dice Le Giardina» (notaio G. Milizia, cit., anno 1789, c. 20r).

⁴⁴ Cfr. M. Iusi, *Una motta in Calabria* cit., p. 111.

⁴⁵ A *Pietramala* «s'entra nel paese per 6 porte ora aperte, montando per gradini intagliati nel

Come si è potuto vedere, la *motta* che qui si studia ricoprì un ruolo di un certo rilievo nella storia militare del primissimo periodo angioino, sia per la sua posizione strategica, sia soprattutto per la caratura dei personaggi che ne dettennero il possesso. Essa non appartenne mai al regio demanio, tranne che in un brevissimo passaggio, quando presentò al Viceré formale richiesta, «supplicando essere ammessa al Regio Demanio, offrendo pagare il detto prezzo di ducati 17 mila ut supra e ne fece di quelli deposito». ⁴⁶ Ma lo sforzo, purtroppo, risultò vano, «non potendosi sopra-detta Università di Petramala mantenere nel Regio Demanio». ⁴⁷

Col cambio del nome da *Pietramala* a Cleto si recideva il cordone ombelicale non solo col feudalesimo, ma anche con la lunga esperienza di villaggio fortificato.

Unica testimonianza, ancora una volta, la nuda roccia, su cui affiorano resti dirupati di un antico splendore.

Spopolamento o ammottamento?

Alcuni censimenti di epoca angioina, soprattutto del primo periodo – di cui si trova ragguaglio nei Registri della Cancelleria Angioina ricostruiti dagli archivisti che collaborano con l'Accademia Pontaniana –, preziosi documenti del secondo Quattrocento aragonese e fonti manoscritte d'archivio dal XVI secolo in poi testimoniano un fenomeno di trasformazione del panorama insediativo della Calabria – caratterizzato dalla scomparsa di agglomerati più o meno grandi, ma anche dalla nascita di altre realtà in vario modo urbanizzate – che, probabilmente, non ha avuto pari portata né prima né poi.

Qui si esamina il caso di un ristretto comprensorio a est di Cosenza – nella zona collinare denominata Pre-Sila comprendente gli attuali comuni di Lappano, Rovito e Zumpano –, la cui geografia umana subì una tra-

sasso» (cfr. V. Padula, *Calabria prima e dopo l'Unità* cit., pp. 298-299); fra quelle sei: «la porta del Pirillo» (cfr. notaio G. Carlucci, anno 1799, cc. 13v-14v, protocollo n. 297 dell'Archivio di Stato di Cosenza), «la porta della *motta*» (cfr. notaio G. Malizia, anno 1769, cc. 6v-8r, protocollo n. 505 dell'Archivio di Stato di Cosenza), «la porta di S. Giovanni» (cfr. notaio T. Bove, anno 1617, cc.21r-22r, protocollo n. 9 dell'Archivio di Stato di Cosenza). Domenico Martire, *Calabria Sacra e Profana*, vol. II-II, cit., 387v-388r, conferma la notizia del Padula parlando delle torri di *Pietramala*: «Ella era murata prima di fortissime fabbriche con dodici torri hora distrutte come dicono».

⁴⁶ Cfr. *Cedolario* 75, conservato nell'Archivio di Stato di Napoli, f. 43r.

⁴⁷ *Ibidem*, f. 44v.

sformazione non di poco conto nell'arco di tempo che va dalla metà del Duecento alla metà del Quattrocento.

Sui villaggi abbandonati nel Medioevo e nel tardo Medioevo si hanno studi consolidati.⁴⁸ Tutti gli autori convergono sul fatto che lo spopolamento nel Meridione – e, dunque, anche in Calabria –,⁴⁹ già iniziato nel XIII secolo, diventa sostenuto nel XIV e si completa nel XV.⁵⁰ Il parere degli studiosi converge pure sui motivi della scomparsa di interi villaggi, anche se si registrano distinzioni per la preminenza accordata ad uno piuttosto che ad un altro.

Tutti concordano nell'attribuire alla 'peste nera' – che devastò la popolazione di tutta l'Europa nel 1348 – una qualche responsabilità per la scomparsa di molti paesi, ma solo come causa concomitante e non principale.⁵¹ Altrimenti non si spiegherebbero gli abbandoni parziali o totali registrati dalle fonti – per l'Italia Meridionale e per la regione bruzia – sia prima sia dopo l'evento funesto che sconvolse il vecchio continente.⁵²

Una cosa è certa: il declino demografico del Regno di Napoli e della Calabria è interamente legato al periodo angioino.⁵³ In parte lo si attribui-

⁴⁸ Senza addentrarsi in altri ambiti di ricerca, a livello storiografico il riferimento di partenza – anche se non mancano lavori precedenti – rimane C. Klapisch-Zuber e J. Day, *Villages désertés en Italie. Esquisse*, in *Villages désertés et histoire économique, XI-XVIII siècles*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1965, pp. 419-459, a cui fanno seguito C. Klapisch-Zuber, *Villaggi abbandonati ed emigrazioni interne*, in *Storia d'Italia* cit., pp. 311-364 e R. Bussi, *Popolamento e villaggi abbandonati in Italia tra Medioevo ed Età moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1980. Questi ultimi due saggi offrono, fra l'altro, una bibliografia essenziale sull'argomento, in parte ripresa e aggiornata nello studio specifico per la Calabria di E. Zinzi, *Calabria. Insediamento e trasformazioni territoriali dal V al XV secolo*, in *Storia della Calabria medievale. Cultura, Arti, Tecnica*, a cura di A. Placanica, Reggio Calabria, Gangemi, 1999, pp. 12-87, part. 66-68; e, successivamente, di G. Caridi, *Popoli e terre di Calabria nel Mezzogiorno moderno*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001, pp. 43-59.

⁴⁹ La documentazione angioina testimonia con dovizia di particolari per la Calabria alcuni aspetti del fenomeno, addirittura, in qualche caso, riportando elenchi dei *casalia exabitata*. Cfr. *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, a cura di R. Filangieri, anni 1272-1273, Napoli, Accademia Pontaniana, 1958, IX, p. 279.

⁵⁰ Cfr. R. Bussi, *Popolamento* cit., pp. 21-23, 26; C. Klapisch-Zuber, *Villaggi* cit., pp. 341-344; G. Labrot, *Quand l'histoire murmure. Villages et campagnes du Royaume de Naples (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Roma, École française de Rome, 1995, pp. 54-55; E. Zinzi, *Calabria* cit., pp. 62, 66-67; G. Caridi, *Popoli* cit., p. 52.

⁵¹ Cfr. C. Klapisch-Zuber, *Villaggi abbandonati* cit., p. 315; R. Bussi, *Popolamento* cit., p. 23: «Sarebbe però errato, o riduttivo, scorgere nella peste del 1348 il momento scatenante di questo trend negativo. In realtà questa epidemia che coinvolge tutta l'Europa è semplicemente il momento più tragicamente evidenziato di una situazione di crisi che già da lungo tempo andava preparandosi [...]. La storia del Medioevo (e dell'età moderna) è tutta quanta punteggiata da 'pesti', ma in generale i vuoti sono stati rapidamente colmati dal naturale incremento demografico».

⁵² *Ibidem*, p. 343.

⁵³ Cfr. E. Zinzi, *Calabria* cit., p. 67: «In conclusione, nell'insediamento della provincia di Calabria tra l'inizio e la chiusura del periodo angioino emerge una pesante riduzione delle 'terre' abitate».

sce all'exasperato fiscalismo praticato da quella dinastia,⁵⁴ la cui cancelleria abbonda di testimonianze sulla preoccupazione dei sovrani di frenare – tramite i Giustizieri di Val di Crati e della Calabria – esodi di massa dai centri abitati,⁵⁵ anche perché le fughe determinavano richieste pressanti e lamentose delle Università – per vedersi riconosciute esenzioni dalle collette – e, dunque, ammanchi considerevoli per l'erario statale.⁵⁶ C'è chi, accanto alle tasse, individua come elemento responsabile del calo di popolazione una crisi economica continuativa concomitante con eccezionali calamità sanitarie,⁵⁷ con l'aggravante di una guerra persistente per la Calabria, che si vedeva costretta persino ad importare derrate alimentari da regioni extraregnicole.⁵⁸

Nel considerare gli abbandoni non si deve poi dimenticare il grave condizionamento portato alle normali abitudini delle popolazioni dallo sviluppo esponenziale del feudalesimo, che in mano angioina divenne vessatorio sotto il profilo economico e insopportabile dal punto di vista sociale, perché, oltretutto, alimentava un banditismo pericoloso e feroce, sfuggito di mano anche alle stesse autorità che con esso erano conniventi.⁵⁹

⁵⁴ Cfr. G. Pardi, *I Registri Angioini e la popolazione calabrese del 1276* cit., pp. 27-60 e partic. 57: «molti poveri diavoli, non potendo sopportare oneri tanto gravi, o accentravano, come s'è già detto, più che fosse possibile le loro famiglie per ridurre il numero dei fuochi, oppure si trovavano costretti a lasciare le abitazioni nei villaggi o nelle città e a rifugiarsi tra i monti»; M. Amari, *La guerra del Vespro siciliano*, Parigi, Baudry, 1843², p. 43: Carlo I d'Angiò «giurato avea [...] tra le condizioni della pontificia investitura, di cessar gli abusi», e, invece, «accrebbe peso e molestia»; *ibidem*, pp. 51-53: «E il pio re, né parlamenti adunando, né misura osservando alcuna, né per bisogno pubblico, bandiva l'un sull'altro, più fiato entro un anno, quegli universali tributi; or aggravando e spesseggiando i consueti; ora speculandone nuovi e insoliti [...]. Si promulgan così gli editti; saltan fuora i riscottori; non bastando i sudori della industria alla gravezza diretta, spessa, immite, fuggono i miseri dai lor focolari»; E. Zinzi, *Calabria*, p. 67: «Ancor prima della guerra del Vespro, onera, servitia e pesi fiscali determinano abbandoni temporanei o definitivi».

⁵⁵ Romolo Caggese offre diverse attestazioni dell'apprensione con cui i capi angioini seguivano i flussi demografici della Calabria. Roberto d'Angiò, rivolto al Capitano Generale del Ducato, lo invitava ad agire in modo che i paesi della Valle del Crati i quali «persisterunt in fidelitate [...] nostra, non facias aut permictas exhabitari». Cfr. R. Caggese, *Roberto d'Angiò e i suoi tempi*, II, Firenze, Bemporad, 1930, p. 165.

⁵⁶ C. Minieri Riccio, *Notizie storiche tratte da 62 Registri Angioini dell'Archivio di Stato di Napoli*, Napoli, Tipografia Rinaldi-Sellitto, 1877, p. 138: «Universitatì Cusentie provisio pro minoratione collectarum quia desolata est».

⁵⁷ Cfr. R. Bussi, *Popolamento* cit., p. 23: «La peste del 1348 giunge [...] al culmine di un lungo periodo di epidemia-carestia-epidemia, o di carestia-epidemia-carestia (a seconda delle zone), in cui comunemente ciò che va sottolineato è l'incapacità di colmare vuoti demografici o di riequilibrare il rapporto risorse-popolazione.»

⁵⁸ C. Minieri Riccio, *Notizie storiche* cit., p. 26: «Ferrando Malbono de Ianua provisio pro solutione frumenti quod portavit ad partes Calabrie tempore carestie Regni».

⁵⁹ *Ibidem*, p. 100: «Edictum contra Malandrenos et alios sceleratos viros qui publice predantur in stratis, homicidia, delicta et nefanda crimina committunt».

È questo il quadro degli elementi che determinarono la drastica riduzione di terre abitate in Calabria alla fine del Medioevo. Ma quale o quali di quegli elementi interessarono il territorio preso in considerazione? E, inoltre, fu vero spopolamento?

Secondo alcuni studiosi, si possono distinguere varie tipologie di villaggi abbandonati; la «forma estrema, *Totalwüstung* avviene quando sono insieme abbandonati villaggio e terreno. Più spesso si trovano forme intermedie: abbandoni temporanei rilevati dopo un'assenza più o meno prolungata; abbandoni parziali, che lasciano sussistere un residuo di abitato (piccolo villaggio o fattoria isolata), il quale può diventare il nucleo di un nuovo agglomerato oppure scomparire a sua volta».⁶⁰

Qui ci si chiede, dunque, di che tipo siano stati gli abbandoni di *Vicus Casalis*, *Julia*, *Sanctus Donatus* e *Circlarium*.⁶¹

Non si sono trovate fonti che lo attestino, ma ricostruzioni storiche già effettuate e nuovi elementi di riflessione consentono di tentare almeno delle risposte che non siano vagamente generiche.

Siamo in presenza, probabilmente, non di casi di spopolamento totale, ma di migrazione di popolazione all'interno dello stesso territorio, da villaggi aperti a luoghi o più favoriti⁶² o più sicuri, grazie a quel fenomeno cui si è dato nome *ammottamento*,⁶³ sviluppatosi precipuamente in Calabria proprio a partire dall'arrivo degli Angioini.⁶⁴

Il caso di *Vicus Casalis* è stato già trattato in questa Rivista e si è detto come quel villaggio non fosse scomparso improvvisamente in conse-

⁶⁰ C. Klapisch-Zuber, *Villaggi abbandonati* cit., p. 313.

⁶¹ Villaggi esistiti nel Medioevo: i primi due nell'attuale territorio di Lappano, il terzo in quello di Rovito, il quarto nelle pertinenze di Zumpano, tutti confinanti fra loro e situati a ridosso di Cosenza, oltre il Crati verso *la Sila*. In merito a *Vicus Casalis* e a *Julia* più numerosi dettagli si troveranno esplicitati nel lavoro riguardante la storia di Lappano, lavoro che l'autore del presente articolo sta per pubblicare.

⁶² Cfr. *infra* n. 22 e G. Labrot, *Quand l'histoire murmure* cit., p. 50: «Dand ce Royaume [...] les établissements dispersés apparaissent dans une nudité rare, presque étrange»; *ibidem*, p. 52: «Des casali croissent, d'autres déclinent. Derrière ces modifications, qui interviennent dans la longue [...] surprenons la mobilité peu spectaculaire, mais réelle, des habitants à l'intérieur même du fief. [...] la population s'y redistribue, passe d'un satellite à l'autre, plus constamment d'un satellite aux casali les plus favorisés».

⁶³ Le *motte* non furono altro che paeselli murati per necessità di difesa, che sostituirono completamente o in parte luoghi abitati aperti preesistenti. Esse presentavano caratteristiche comuni, alcune delle quali – l'aspra impervietà del sito, la cortina muraria, il castello – garantivano una ragionevole sicurezza fisica, altre – i mulini, i *trappeti*, le cisterne, i forni – soddisfacevano le condizioni minime vitali, altre ancora – l'*ecclesia castris* – appagavano le esigenze dello spirito. Mi permetto di segnalare ancora due miei precedenti lavori sull'argomento: *Le motte. Prime considerazioni* cit.; *Le motte in Calabria* cit.

⁶⁴ *Ibidem*.

guenza di un abbandono forzato della sua popolazione per calamità o altro, ma per un processo, durato più di duecento anni, di pendolarità demografica dei suoi abitanti dal luogo di origine alla vicina *motta* di *Corno*. Costruita alla fine del Duecento – in un momento di grave sofferenza per la guerra civile conseguente al *Vespro* e per l'imperversare del banditismo – per protezione del territorio circostante e principalmente dei cittadini del *Vicus*, la *motta* fu poi scelta come sede definitiva di residenza.⁶⁵ Il legame col 'vecchio', però non è mai venuto meno fino ad oggi;⁶⁶ per tre secoli, tuttavia, è stato così intenso che i cittadini di *Vicus-Corno* mantennero la sede della loro 'Parrocchiale' nell'antica chiesa di Santo Stefano del *Vicus* fino alla fine del Cinquecento.⁶⁷

Non si hanno prove che l'esperienza di *ammottamento* e migrazione ora descritta si sia ripetuta nei territori limitrofi, ma si potrebbe invocare l'analogia, proprio per l'aderente vicinanza del distretto *Vicus-Corno* con le altre realtà interessate ai mutamenti insediativi, se non altro relativamente a *Sanctus Donatus* e *Circlarium*, associabili rispettivamente alle *motte* di Rovito e di Zumpano. Un po' diverso è il caso di *Iulia*, ma non è peregrino ipotizzare che gli abitanti di quel villaggio abbiano trovato rifugio o nella non lontana *motta* di *Corno*, oppure nel più elevato Lappano,⁶⁸ che – anche se non si voglia pensare a una qualche protezione muraria, pure ipotizzabile, godeva di vantaggi oro-geografici e politico-sociali.⁶⁹ Quest'ultimo ragionamento può essere esteso ai casi *Sanctus Donatus-Rovito* e *Circlarium-Zumpano*.

Come per *Vicus Casalis*, anche gli altri abbandoni di cui si sta parlando sono tutti testimoniati mettendo a confronto le medesime fonti: *Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti, *Regesto Vaticano per la Cala-*

⁶⁵ Cfr. idem, *Una motta in Calabria*: Corno, «Filologia Antica e Moderna» XV (27), 2004, pp. 107-123.

⁶⁶ Quando nell'Ottocento furono costruiti i cimiteri, si stabilì che i defunti della contrada denominata Santo Stefano – corrispondente all'antico *Vicus Casalis* – nel comune di Lappano fossero seppelliti in quello della frazione Altavilla (già *Corno*) e non nel capoluogo. Solo negli ultimissimi anni questo uso è stato parzialmente abbandonato.

⁶⁷ Cfr. M. Iusi, *Una motta in Calabria* cit.

⁶⁸ Il dinamismo abitativo del territorio lappanese non si limita alla scomparsa dei due agglomerati *Vicus Casalis* e *Iulia*, ma riguarda anche una traslazione dell'insediamento principale da un sito più montano – l'attuale area denominata 'San Lorenzo', nella parte che guarda la località 'Costa di Galla' – a quello attuale, spostato più a valle e a sud del primo.

⁶⁹ Cfr. *infra* n. 15 e G. Labrot, *Quand l'histoire murmure* cit., p. 51: «Dan chaque communauté, en effet, nous avons relevé l'existence plus o moins tranchée et vigoureuse d'un ou plusieurs casali qui jouent un rôle moteur dans tous les domaines [...], qui exercent une attraction non négligeable sur les voisins moins favorisés [...] ils sont les mieux situés géographiquement, les plus peuplés, et les mieux équipés».

bria, Liber focorum Regni Neapolis, documenti d'archivio manoscritti del XVI e XVII secolo.

Di *Julia* – anche nelle varianti *Iulia, Giulia, Iuba* – si ha traccia nella documentazione recuperata a vario modo della cancelleria angioina.⁷⁰ In ogni documento in cui compare il toponimo è legato a *Lappanum* da una *et*, come secondo elemento denominativo di una entità amministrativa dotata di capacità fiscale. Si capisce che si tratta di due realtà prossime fra loro, sicuramente collegate – probabilmente tramite una *cava* –, benché altimetricamente dislivellate.

Per *Vicus Casalis* si erano ipotizzate radici altomedievali.⁷¹ Con *Julia* si dovrebbe poter risalire all'epoca classico-romana. In un precedente saggio si è argomentato come il nome Lappano fosse da ascrivere al filone dei *praedia* di cui fu disseminato il *Brutium* settentrionale.⁷² In quella sede si congetturava la presenza, nel territorio di Lappano, di un insediamento romano in epoca antica sulla base di reperti di quell'epoca – frammenti fittili, numismatici ed epigrafici del II-III secolo d. C. –⁷³ esistenti nel paese, ma anche di eloquenti toponimi. *Julia*, infatti, richiama fortemente il mondo classico del periodo successivo alla conquista del *Brutium* da parte dei Romani, i quali, accanto alle più note colonie fondate in quella regione, fecero comparire una miriade di ville rustiche e di *vici circa villam* a prevalente vocazione agricola.⁷⁴ «Secondo il canone tardo-repubblicano, la villa era un'autentica azienda agricola autosufficiente, frutto di un patrimonio investito nella terra. Per questo essa doveva rispondere a dei requisiti molto importanti per il suo buon rendimento: doveva essere costruita in un luogo che risultasse salubre tutto l'anno, essere nelle vicinanze di un corso d'acqua o di una sorgente, essere posta su una collina o a mezza costa [...]; era infine preferibile che si trovasse vicina ad una città».⁷⁵ Il sito di *Julia* – corrispondente all'odierno toponimo

⁷⁰ *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, XIII, a cura di R. Filangieri (anni 1275-1277), Napoli, Accademia Pontaniana, 1959, p. 267: «Lappano, Giulia»; *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, XVII, a cura di J. Mazzoleni (anni 1275-1277), Napoli, Accademia Pontaniana, 1959, p. 58: «Ceppanum et Iulia» (per errore è stato trascritto *Ceppanum* anziché *Lappanum*); *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, XLVI, a cura di M. Cubellis (anni 1276-1294), Napoli, Accademia Pontaniana, 2002, pp. 200, 234, 312: «Lupparium et Iulia», «Lupponum et Iulia», «Lupponum et Iuba»; C. Minieri Riccio, *Notizie storiche* cit., p. 213: «Lappanum et Iulia».

⁷¹ Cfr. M. Iusi, *Una motta in Calabria*: Corno cit., p. 112 e n. 33.

⁷² Cfr. idem, *Lappanum: un prediale romano*, «Filologia Antica e Moderna» X (19), 2000, pp. 69-76.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Cfr. A. Solano, *Bruttium paleocristiano*, Vibo Valentia, Grafica meridionale, 1976, pp. 58-59.

⁷⁵ S. Accardo, *Villae romanae nell'ager bruttius. Il paesaggio rurale calabrese durante il do-*

Iuglia, individuato nell'area inferiore e a Ovest della contrada San Lorenzo – ben si accorda con tali requisiti.⁷⁶ Oltretutto il toponimo – anche senza tentare suggestivi apparentamenti – evoca omonimie celebrate: *Blanda Iulia*,⁷⁷ *Regium Iulium*. I documenti conosciuti consentono di registrare una presenza di *Julia* ancora nel 1320: «Luppanum, et Iulia».⁷⁸ Non si hanno elementi per provare gli ultimi abbandoni, ma si può ipotizzare che da quel momento si sia avviato il declino demografico, che però dovette essere anche qui molto lento, se si pensa che, benché scomparsa dai documenti ufficiali del XV secolo,⁷⁹ nel 1506 risultava ancora in piedi in quel luogo, sotto il titolo di San Nicola, una chiesa,⁸⁰ che poi nel 1659 veniva definita «chiesa sfatta seu sciollata di Santo Nicola»,⁸¹ e, a giudicare dal confronto di confini che risultano da più atti notarli, doveva essere presente a *Julia* un'altra chiesa intitolata a Santa Maria.⁸²

Sanctus Donatus, era, con ogni probabilità – come *Vicus Casalis* –, un villaggio sorto intorno a una chiesa nel primo periodo della diffusione della religione cristiana nel Meridione d'Italia. Se la capillare presenza di toponimi prediali nella Calabria – soprattutto centro-settentrionale – testimonia la diffusione in quell'area di ville rustiche come luoghi di residenza e di organizzazione del lavoro agricolo-artigianale dei *fundi* distribuiti da Roma a suo personale di fiducia, mano a mano che avanzava la cristianizzazione nel *Bruttium* si assisteva alla trasformazione di quelle ville in agglomerati rurali o alla nascita di nuovi *vici*⁸³ a ridosso di strutture religiose sorte in funzione di guida gerarchica – chiese-stato – di *agri* e di *fundi*.⁸⁴

minio romano, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2000, pp. 12-14.

⁷⁶ Si spera che l'archeologia possa interessarsi a *Julia* come agli altri tre villaggi oggetto di questo studio e dare conferme o nuovi elementi sull'ubicazione dei loro siti.

⁷⁷ Per *Blanda Iulia* cfr. G.F. La Torre, *Blanda, Lavinium, Cerillae, Clampetia, Tempa. Lucania et Bruttium I*, Firenze, Olschki, 1999.

⁷⁸ C. Minieri Riccio, *Notizie storiche* cit., p. 213.

⁷⁹ Cfr. *Liber focorum Regni Neapolis*, ms. IX.3.20 – Biblioteca 'Berio' di Genova – del XV secolo.

⁸⁰ Cfr. notaio B. Arnone, anno 1506, cc. 79v-80r, prot. n. 2 dell'Archivio di Stato di Cosenza: si parla di una vigna «in baiulatione Lappani loco ubi dicitur lo tenimento de Yuglia [...] iuxta ut dixit castanetum ecclesie Sancty Nicolai de Yuglia»; *ibidem*, anno 1516, cc. 58r: Giovanni Sersale è Rettore «ecclesie Sancti Joannis de Lappano ac Sancti Nicolaj».

⁸¹ Cfr. notaio G.B. Tavernise, anno 1659, prot. n. 248, cc. 101v-102v, prot. n. 248 dell'Archivio di Stato di Cosenza.

⁸² Cfr. notaio B. Arnone, cit., anno 1510, cc. 204r e 202v-203r.

⁸³ Cfr. A. Solano, *Bruttium* cit., pp. 61-63: «La vocazione romana verso quelle zone di estremo interesse agricolo» fece sì che gli insediamenti, in quei territori, fossero «distribuiti in maniera razionale da coprire tutte le aree coltivabili».

⁸⁴ *Ibidem*, p. 105.

Quello che si sta considerando doveva essere uno di quei *vici*, avente come punto di riferimento una chiesa intitolata a San Donato. Esso si trovava in un territorio montano a Nord Est di Rovito, paese cui – come informano le superstiti testimonianze della cancelleria angioina – era gerarchicamente legato.⁸⁵ Non pare difficile ipotizzare che San Donato – come entità villaggio-chiesa in analogia a *Vicus Casalis* – potesse avere circa 500 abitanti, visto che insieme «Robletum cum Sancto Donato» – senza tenere conto della popolazione religiosa, pure cospicua in quel periodo – ne contavano 2224, secondo le stime del Pardi effettuate sulla tassazione angioina del 1276.⁸⁶ L'avarizia delle fonti⁸⁷ non consente di datare smembramenti e abbandoni, ma alcune circostanze fanno accostare la storia della scomparsa di *Vicus casalis* – dilatata in un arco di due secoli – a quella di San Donato. *In primis*, anche in questo caso la disgregazione di un centro abitato corrisponde alla nascita e allo sviluppo di una *motta*, quella di Rovito, appunto;⁸⁸ inoltre, la chiesa, pure nel territorio ora trattato, resiste oltre la fine dell'abitato e ancora nel 1510 risulta avere la qualifica di parrocchiale.⁸⁹ Insomma, comunque siano andate le cose, *Sanctus Donatus* – pertinente a Rovito, ma confinante con il territorio di Lappano tanto da ingenerare confusione –⁹⁰ sopravvisse al suo villaggio come

⁸⁵ *I Registri della Cancelleria Angioina* cit., XIII, p. 267: «Elenco delle terre appartenenti al Giustiziarato di Val di Crati e Terra Giordana: [...] Roberto, S. Donato» (anni 1275-1277); *ibidem*, XVII, pp. 57-58: «Iustitiario Vallis Gratis [...] Quarum terrarum et locorum nomina sunt hec. vid.: [...] Robetum cum Sancto Donato» (anni 1276-1277); C. Minieri Riccio, *Notizie storiche* cit., pp. 212-213: «Cedula subventionis in Iustitiariatu Vallis Grati et Terre Iordane. [...] Robletum cum S.to Donato unc. 44 tar. 14 gr. 8» (anno 1276); *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, XLVI, a cura di M. Cubellis (anni 1276-1294), Napoli, Accademia Pontaniana, 2002: «*Robletum cum Sancto Donato*»; «*Robletum cum Sancto Donato*»; «*Robretum cum Sancto Donato*»; pp. 201, 234, 312.

⁸⁶ Cfr. G. Pardi, *I Registri Angioini* cit., p. 37.

⁸⁷ C'è da dire che con l'avanzare dell'amministrazione angioina i documenti ufficiali sintetizzavano riportando i dati, non di ciascun casale, ma complessivi di una *bagliva* – l'unità territoriale giuridico-amministrativa che prendeva il nome dell'agglomerato più importante fra quelli di cui si componeva – e, pertanto, gli elenchi comprendenti solo i capoluogo non danno ragione dell'andamento demografico dei centri minori, in seguito scomparsi. Cfr. per l'anno 1346: C. Minieri Riccio, *Notizie storiche* cit., p. 31; per l'anno 1452: *Fonti Aragonesi*, a cura degli Archivisti napoletani, II, Napoli, Accademia Pontaniana, 1961, p. 132; per gli anni 1456-1457: E. Pontieri, *La Calabria a metà del secolo XV e le rivolte di Antonio Centelles*, Napoli, F. Fiorentino, 1963, p. 283.

⁸⁸ Cfr. *Liber focorum Regni Neapolis* (ms. m.r. IX.3.20 – Biblioteca Berio di Genova del XV secolo), c. 82v.

⁸⁹ F. Russo, *Regesto Vaticano per la Calabria*, III, Roma, G. Gesualdi, 1977, n. 15299, p. 238: «Antonio de Lentio, rectori alterius portionis ecclesiae S. Donati, Cusentin. dioc., providetur de altera portione parochialis [...] S. Petri de Rovito, eiusdem dioc., vac. per ob. Rochi (?) de Celico»; notaio F. Cozzolino, anno 1551, cc. 78r-84r, prot. n. 14 dell'Archivio di Stato di Cosenza «Joannis Anthonius Barbusius de casali Cornu seu mocta baiulaticoni Lappani».

⁹⁰ Cfr. notaio P. Tavernese, anno 1612, cc. 357r-358r, prot. n. 77 dell'Archivio di Stato di Co-

chiesa,⁹¹ come prebenda,⁹² e persino come bagliva ecclesiastica messa in fitto dalla curia arcivescovile di Cosenza.⁹³

Per una strana coincidenza, tre delle quattro realtà abitative scomparse qui prese in considerazione – dal discorso è esclusa solo *Iulia* – sono state identificate dagli studiosi con altrettanti paesi oggi esistenti: *Vicus casalis* con Vico di Aprigliano,⁹⁴ *Sanctus Donatus* con San Donato di Ninea e *Circlarium* con Cerchiara di Calabria.

L'equivoco è sorto per una questione metodologica: cercare un paese morto là dove un toponimo che lo ricorda vive.⁹⁵

Dunque, se è difficile scavare nelle carte le tracce di centri abitati estinti tanto tempo fa, diventa ancora più complesso in presenza di omonimie, come nel caso di *Circlarium*, che non poche e giuste perplessità ha fatto sorgere per una sua sistemazione geografica quando si associava all'odierna Cerchiara di Calabria; queste perplessità non sembra che in passato abbiano fatto seguito risposte adeguate e risolutive e solo da qualche tempo si vanno sciogliendo.⁹⁶ La confusione può essere stata alimentata

senza: «nel territorio di Iappano in loco detto Santo Donato»; notaio F. Cozzolino, anno 1536, c. 304v, prot. n. 14 dell'Archivio di Stato di Cosenza: «a Iappano luogo detto San Donato».

⁹¹ Cfr. notaio B. Arnoni, prot. n. 2 dell'Archivio di Stato di Cosenza, anno 1504, c. 114(nuovo)r: «confinante con le terre della chiesa di San Donato»; *ibidem*, anno 1506, c. 7r: vi si parla di un debito verso la chiesa di San Donato a Rovito.

⁹² Cfr. notaio P. Tavernese, cit., anno 1626, cc. 98v-100r (prebenda di San Donato); cfr. notaio B. Arnoni, cit., anno 1516, c. 304v (prebenda di San Donato).

⁹³ *Platea Vecchia*, Archivio capitolare di Cosenza, metà secolo XVI, c. 81r: «Baglia de Santo Donato et s'affitta l'anno ducati [...]».

⁹⁴ Cfr. M. Iusi, *Una motta in Calabria*: Corno cit.

⁹⁵ Si tratta di un errore metodologico che sembra ripetersi ogni qualvolta si presenta un'omonimia. Per esempio, un altro villaggio della periferia cosentina abbandonato nel tardo Medioevo, San Felice o San Fili (cfr. D. Martire, *Calabria Sacra e Profana*, manoscritto del secolo XVII conservato nell'Archivio di Stato di Cosenza, Collocazione MS C 1/3, tomo II,II, c. 304r: «S. Fili, Casal già di Paterno») – anch'esso gravitante in un territorio dov'era comparsa una *motta*, quella di Paterno (cfr. notaio G. Coco, prot. n. 13 dell'Archivio di Stato di Cosenza, anno 1556, c. 175r: si vende un orto di *sicomori* «in tenimento Paterni loco ditto la *motta* de Santo Angelo») –, è stato spesso scambiato con l'omonimo San Fili, paese della Catena Costiera a Nor-Est di Cosenza.

⁹⁶ Cfr. *I mille anni dei casali di Cosenza*, Atti del convegno, Cosenza 11-13 maggio 1984, Spezzano Piccolo (CS), Comunità Montana Silana, 1984, pp. 89 e 92: Fausto Cozzetto rivolto a Pellicano Castagna: «vorrei chiedergli di aiutarmi a chiarire una curiosità. Io non so se lei ricorda che una delle baglive di Cosenza è denominata di Cerchiari o Cerchiara. Ebbene nei registri della cancelleria angioina viene riportata in più occasioni questa Cerchiara come facente parte di un complesso feudale che evidentemente doveva riferirsi all'altra Cerchiara, quella dell'alto Ionio. Però la cosa strana è questa: quando noi leggiamo le cedole della cancelleria angioina, che poi sono servite al Pardi per tentare quella ricostruzione della popolazione calabrese del 1276, noi troviamo inserito questo gruppo di centri dell'alto Ionio proprio nel contesto dei casali di Cosenza. Che spiegazione potrebbe esserci per questa confusione?». Pellicano Castagna risponde: «Se non ricordo male, la famosa Tassatio angioina del 1268-69 riporta effettiva-

dai trascrittori dei documenti angioini, male interpretando, a parere di chi scrive, l'elemento finale di una denominazione, che correttamente dovrebbe potere suonare così: *baiulatio Circlarii usque Cratidem*. A parte la storpiatura di *baiulatio* – riportata anche nella variante *baiulacio* – con *bavilatio*,⁹⁷ si è avuta una corruzione di *Circlarii* con *Arelani-Cicclari-Circhari*⁹⁸ e di *Cratidem* con *Clamidam-Claucam-Clarita-Clanicam-Clanicum-Claricam*.⁹⁹ La *baiulatio Circlarii* o *bagliva*¹⁰⁰ di *Circhiaro* si potrebbe immaginare come un insieme di piccoli borghi, di cui il capofila *Circlarium*, appunto, come avvenne per tutte le altre, aveva dato il nome alla stessa *bagliva*. *Circlarium* – verosimilmente ubicato nella parte bassa dell'odierno territorio di Zumpano, a giudicare dal confronto di atti notarili che mettono in confine *Circhiaro*¹⁰¹ con le contrade oggi conosciute di Malavicina e Forevia (in realtà, un tempo Foradio)¹⁰² –, per sua propria denominazione, doveva essere circondato da una difesa,¹⁰³ una parte della quale era costituita dal fiume Crati, *usque quem* quella comunità si spingeva per lavorare e soddisfare i propri bisogni. La vita comunitaria è testimoniata fino a tardi dalla presenza certa di una chiesa intitolata a Santa Maria,¹⁰⁴ qualche volta riportata come Santa Maria degli Angeli.¹⁰⁵ Pro-

mente due centri col nome CIRCLARIUM, uno prossimo a Cassano (corrispondente all'attuale Cerchiara di Calabria), ed il secondo come "Baiulatio Circlarii", e questo è sicuramente la *Bagliva* di Cerchiara, uno dei Casali cosentini».

C'è da dire che proprio Cozzetto ha risposto al suo stesso interrogativo ponendolo correttamente in F. Cozzetto, *Lo Stato in periferia nel Mezzogiorno dell'Età Moderna*, Cosenza, Editoriale Progetto 2000, p. 70.

⁹⁷ Cfr. *I Registri della Cancelleria Angioina* cit., XIII, p. 267.

⁹⁸ Cfr. G. Pardi, *I Registri Angioini* cit., p. 37 e C. Minieri Riccio, *Notizie storiche* cit., p. 213.

⁹⁹ Cfr. rispettivamente: *I Registri della Cancelleria Angioina* cit., XVII, p. 58; G. Pardi, *I Registri Angioini* cit., p. 37 e C. Minieri Riccio, *Notizie storiche* cit., p. 213; *I Registri della Cancelleria Angioina* cit., XIII, p. 267 e XLVI, pp. 200, 234 e 312.

¹⁰⁰ Cfr. *infra* n. 39.

¹⁰¹ Cfr. notaio P. Tavernese, cit., anno 1608, 483r-486r: si vende una possessione nel luogo detto Circhiaro; notaio M. Sorrentino, prot. n. 492 dell'Archivio di Stato di Cosenza, anno 1666, cc. 97v-104v: si parla di una vigna a Zumpano «loco detto Circhiaro»; notaio G. Infante, anno, 1688, 952r-v: si vende un terreno chiamato «Cerchiaro, Foradio e Cozzo del barone».

¹⁰² Cfr. notaio T. Ritacca, prot. n. 588 dell'Archivio di Stato di Cosenza, anno 1804, c. 68r: fondo a Zumpano nel luogo Vencia e Foradio; 84r-86v: possessione Foradio o sia Cerchiaro.

¹⁰³ La parola *Circlaria* riconduce all'altra *Circla* e dà l'idea della cerchia da difesa. Cfr. C. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, L. Favre, 10 voll., 1883-1887, III, 1884, p. 338: «CIRCLA, [...] Quaecumque munitiones ad urbem sepiendam ductae»; p. 339: «CIRCLARIA, [...] Ager muris vel sepiibus cinctus».

¹⁰⁴ F. Russo, *Regesto Vaticano per la Calabria*, IV, Roma, G. Gesualdi, 1978, n. 18646, p. 88: «Paulo Thilesio, canonico Cusentin., providetur de simplicibus beneficio S. Marie de Circlario de Zumpano» (anno 1542); *ibidem*, pp. 238-239: si cita ancora la chiesa di Santa Maria di Cerchiaro di Zumpano nell'anno 1553.

tabilmente anche qui, di fronte ai pericoli che venivano dal basso, si verificò un arroccamento e quindi una migrazione di popolazione da *Circlarium*¹⁰⁶ in un primo tempo, ancora una volta, verso una *motta*, quella di Zumpano,¹⁰⁷ poi nella stessa Zumpano, quando questo centro divenne egemone sugli altri limitrofi, dando il suo nome prima alla *bagliva*, successivamente all'odierno comune.

¹⁰⁵ V.M. Egidi, *Regesto delle pergamene dell'Archivio Capitolare di Cosenza*, a cura di R. Borretti, Cosenza, Editoriale Progetto 2000, 1996, pp. 75-76. Nella pergamena n. 156 del 5 gennaio 1616 del notaio Maurizio de Valle da Zumpano si parla di un «podere vignato in territorio di Zumpano, contrada S. Maria degli Angeli di Cerchiara».

¹⁰⁶ Nella documentazione successiva a quella angioina, nel XV secolo la *bagliva* viene denominata solo come *Circlarjo*: cfr. *Fonti Aragonesi*, II, cit., p. 132; *Liber focorum Regni Neapolis* cit., 82v: «Baiulatio circlarj: Zambanum, Robelle»; E. Pontieri, *La Calabria* cit., p. 283.

¹⁰⁷ Cfr. notaio B. Arnone, cit., anno 1505, c. 161v: si vende un orto a Zumpano «ubi dicitur in mencio la *motta*».

Antonella Falco

Il proemio al secondo libro del *De remediis* di Francesco Petrarca

La sorte toccata all'ultima grande opera intrapresa dal Petrarca, il *De remediis utriusque fortune*, imponente enciclopedia morale suddivisa in due libri, è quanto meno paradossale. Data un'ultima mano all'opera il 4 ottobre 1366, come sappiamo da una fonte indiretta,¹ già il 9 novembre 1367 Petrarca poteva registrare (nella 'senile' VIII, 3) le prime reazioni favorevoli al *De remediis*, che si stava diffondendo con notevole rapidità. Nel 1468² si colloca l'*editio princeps* di Strasburgo per i tipi di Heinrich Eggesteyn: l'eccezionale precocità della stampa è il segno più evidente dell'enorme successo europeo di quest'opera, edita innumerevoli volte,³ ben presto volgarizzata nelle più importanti lingue di cultura e poi utilizzata e imitata almeno fino a tutto il Seicento. Tuttavia, malgrado l'immensa fortuna riscossa durante l'intera età umanistico-rinascimentale, «l'opera più medievale del Petrarca» – come ebbe a definirla Marco Ariani – «nel senso di una proditoria, sistematica valorizzazione della rinuncia e dell'ascesi, anche a discapito di quella *virtus* che, nella guerra contro Fortuna, aveva assunto, nell'*Africa*, nel *De Viris* e nei *Rerum*, una funzione squisitamente umanistica»,⁴ è vittima, attualmente, di una quasi totale disattenzione da parte della critica: dopo una fugace fiammata negli

¹ La notizia risulta dall'*explicit* dell'esemplare che nel 1398 il notaio trevigiano Franceschino da Fossadolce trascrisse dall'autografo; lo si può leggere in K. Heitmann, *La genesi del "De Remediis utriusque fortune" del Petrarca*, «Convivium» XXV, 1957, p. 17.

² Cfr. N. Mann, *The Manuscripts of Petrarch's "De remediis": a checklist*, «Italia Medioevale e Umanistica» XIV, 1971, pp. 57-58.

³ Si ebbero tre edizioni nel Quattrocento, nove nel Cinquecento, otto nella prima metà del Seicento; senza contare le nove ristampe relative alle raccolte complete di opere petrarchesche.

⁴ M. Ariani, *Francesco Petrarca*, in *Storia della letteratura italiana*, II: *Il Trecento*, diretto da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1995.

anni Cinquanta, le ricerche e gli studi sul trattato petrarchesco giacciono pressoché trascurati e fino a tutt'oggi è da lamentare la mancanza di un'affidabile, oltre che doverosa, edizione italiana del testo.

A dispetto di tale noncuranza, il trattato petrarchesco merita per più motivi di essere sottratto all'oblio cui la critica posteriore agli anni Cinquanta lo ha relegato. Con il *De remediis utriusque fortune* Petrarca ha tentato l'*opus magnum* di sintesi in cui una riflessione etica, inerente anche le condizioni materiali dell'*ars bene vivendi et moriendi*, potesse approdare ad una definitiva risoluzione dei laceranti contrasti interiori dibattentisi nei penetrali del proprio come dell'altrui animo.⁵

L'ambizioso trattato espone la sua materia morale in due libri, comprendenti rispettivamente 122 e 131⁶ capitoli; ogni capitolo è strutturato in forma di dialogo fittizio fra entità astratte: da una parte la Ragione (*Ratio*), costantemente presente, dall'altra due interlocutori variabili, la Gioia e la Speranza (*Gaudium et Spes*) nel libro I, il Dolore e il Timore (*Dolor et Metus*) nel libro II. Malgrado la notevole varietà tematica dei singoli dialoghi, che abbracciano un panorama straordinariamente vasto dell'esistenza umana, la struttura portante di ciascun dialogo rimane invariata, cosicché la voce moderatrice della Ragione interviene a equilibrare gli eccessi di esaltazione o di prostrazione a cui l'anima è spinta dalle proprie passioni, che tendono a ingigantire gli aspetti positivi o negativi della vita, tanto nel presente (la Gioia e il Dolore), quanto nel futuro (la Speranza e il Timore). Se le argomentazioni della Ragione sono convenientemente sviluppate, non altrettanto lo sono quelle dei suoi contraddittori, che si riducono, di solito, alla monotona e ossessiva reiterazione di un unico concetto, solo minimamente variato, al punto da produrre l'effetto di una nenia.

Da sempre, come si evince in altre opere, dal *Secretum* al *De vita solitaria*, il dialogo interiore e l'enumerazione degli *exempla* costituiscono gli strumenti formali prediletti da Petrarca per estrinsecare le sue drammatiche antitesi esistenziali e scandirne i termini in una dialettica dotta e suscettibile di implicazioni simboliche e didascaliche. Così, nel *De reme-*

⁵ Cfr. F. Petrarca, *Sen. XVI, 9* in *Opera*, Basileae, per Henrichum Petri, 1581, p. 963 (dove questa senile è numerata come XV, 9): «Est mihi liber in manibus de Remediis ad utramque fortunam, in quo pro viribus nitor et meas et legentium passiones animi mollire, vel, si datum fuerit, extirpare» («Sono impegnato in un libro sui rimedi dell'una e dell'altra fortuna, nel quale, per quanto posso, mi sforzo di addolcire o, se mi riuscirà, di estirpare le passioni mie e quelle dei lettori»).

⁶ Non 132, come si afferma sulla fede delle edizioni a stampa, in cui il capitolo VIII del libro II è stato indebitamente sdoppiato.

diis, Petrarca riprende sistematicamente quelle tematiche in cui si materializzano le sue più grandi ossessioni – il tempo, la fortuna, l'umana virtù – per disporle in una monumentale orchestrazione polifonica che, nell'ambito di una eruditissima messa in scena tra le innumerevoli voci del *sermo intimus*, attua una vera e propria *psicomachia* tra le entità allegoriche che si contendono la supremazia in quel metaforico campo di battaglia che è l'animo umano. E proprio all'insegna di una universale *lis* eraclea che domina il mondo si apre la *Praefatio* al libro II del *De remediis*:

Ex omnibus, que vel michi lecta placuerint vel audita, nichil pene vel insedit altius, vel tenacius inhesit, vel crebrius ad memoriam rediit, quam illud Heracliti: «Omnia secundum litem fieri». Sic est enim, et sic esse propemodum universa testantur. Rapido stelle obviant firmamento; contraria invicem elementa confligunt; terre tremunt; maria fluctuant; aer quatitur; crepant flamme; bellum immortale gerunt venti; tempora temporibus concertant, secum singola, nobiscum omnia: ver umidum, estas arida, mollis autumnus, hiems hispida, et que vicissitudo dicitur, pugna est.⁷

L'intera esistenza può, dunque, essere schematizzata in una serie sterminata di antitesi che regola tutti i rapporti tra esseri animati e cose inanimate: niente madre natura generò senza guerra e conflitto.⁸

In realtà, la convinzione che la vita umana sia una guerra continua non cessa di esprimersi nell'opera di Petrarca, né esistono dubbi circa l'importanza che egli accorda a tale idea.⁹ Nel caso specifico, Petrarca ha modo di leggere il frammento di Eraclito nella traduzione dell'*Ethica Nicomachea* di Aristotele VIII, 2, 1155b 6: «et Eraclitum contrarium conferens et ex differentiis optimam armoniam et omnia secundum litem fieri».¹⁰

⁷ F. Pétrarque, *Les remèdes aux deux fortunes-De remediis utriusque fortune*, texte établi et traduit par Ch. Carraud, 2 voll., Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2002 (da cui si citerà d'ora in poi), II, *Praefatio*, § 1, vol. I, p. 530: «Di tutto ciò che mi è piaciuto leggere o che ho udito, quasi niente mi si è infisso più profondamente, si è attaccato più tenacemente o mi è ritornato più spesso alla memoria, di quel detto di Eraclito: "Tutto si genera con guerra". Così è infatti, e che sia così tutto lo dimostra allo stesso modo: le stelle si oppongono alla rapidità del firmamento; gli elementi sono avversari in reciproco conflitto; la terra trema; il mare ondeggia; l'aria è agitata; le fiamme crepitano; i venti portano una guerra incessante; nelle stagioni ogni cosa combatte con sé stessa, tutte con noi: l'umida primavera, l'arida estate, il molle autunno, l'aspro inverno, e ciò che chiamiamo mutamento è guerra». Le traduzioni di tutti i passi del *De remediis* riportati in questo articolo sono di chi scrive.

⁸ *Ibidem*, II, *Praefatio*, § 7, vol. I, p. 534: «sine lite atque offensione nil genuit natura parens».

⁹ Cfr. la breve *Fam.*, V, 15 in *Familiarium rerum libri*, in *Opere*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1975, p. 464, da cui si citerà d'ora in poi, il cui esordio non poteva essere più eloquente: «In Campum Martium omnes qui nascimur vocati sumus» («Tutti quanti nascendo siamo chiamati al Campo di Marte»).

¹⁰ *Aristoteles Latimus-Ethica Nicomachea*, translatio Roberti Grosseteste, ed. R.A. Gauthier, Leiden-Bruxelles, Brill-Desclée de Brouwer, 1973, p. 521 («ed Eraclito quando dice che "l'opposto è

Tuttavia, il commento pessimista che ne viene fornito, lungi dall'essere riconducibile al pensiero del filosofo di Efeso, appartiene tutto a Petrarca: assimilando implicitamente, ai §§ 33 e 35 della sua Prefazione, la guerra delle cose e i conflitti interiori che dilacerano l'animo dell'uomo, Petrarca non rende giustizia alla loro distinzione e differenziazione, presente nel pensiero greco, che egli poco conosce. Così, se la guerra e la lotta si confondono nella natura, l'uomo le separa, senza comprendere la fecondità di questa unione. Quando Aristotele nell'*Ethica a Eudemo* VII, 1, 1235a 26, commenta Eraclito, ricorda che «l'armonia non esisterebbe senza l'acuto e il grave, né gli animali senza i contrari che sono maschio e femmina». In effetti, il motivo dell'unità, in Eraclito, si mostra strettamente connesso con quello dell'opposizione e del contrasto, senza che ciò implichi un giudizio negativo da parte del filosofo: la guerra – come afferma il frammento 53 – è madre di tutte le cose e svela le loro opposizioni.¹¹ Tutto ciò che chiamiamo 'essere' si risolve e dissolve in un continuo mutamento: 'è' soltanto nell'atto della sua nascita, che contiene già in sé l'inizio e il germe del suo declino. Vita e morte, pertanto, non sono mai distinte da rigidi confini, ma, insieme, rappresentano l'essenza dell'accadere, esaurendone il senso, come si evince dal frammento 62: «Immortali mortali, mortali immortali, vivendo di quelli la morte, di quelli la vita morendo», e dal frammento 88: «La stessa cosa c'è dentro (di noi), il vivente ed il morto e lo sveglio e il dormiente e il giovane e il vecchio: poiché questi mutandosi sono quelli e quelli viceversa mutandosi, questi».

Dalla raccolta dei *Frammenti* si potrebbero estrapolare numerosi esempi tipici di quella *concordia discors* che risulta dall'armonizzarsi di opposte tensioni, e che proprio in virtù di questo, domina tutti gli opposti, facendo di essi una cosa sola: «L'arco ha per nome vita e per opera la morte» (fram. 48), dove vi sarebbe un gioco di parole tra *bíos* (vita) e *βίός* (arco), a voler significare che la tensione in cui viviamo e conserviamo la vita, tende alla morte; in altri termini, la vita è il tempo che si mette a morire. «La via retta e quella circolare della vite nella gualchiera sono un'unica e identica via» (fram. 59); «Una e identica è la via all'in su

utile», «dai suoni differenti nasce la più bella armonia» e «tutte le cose si generano dalla discordia»); la traduzione si cita da Aristotele, *Ethica Nicomachea*, introduzione, traduzione, note e apparati di C. Mazzarelli, Milano, Bompiani, 2000, p. 301 (da cui si citerà d'ora in poi).

¹¹ Per i *Frammenti* di Eraclito si veda E. Bodrero, *Eraclito. Testimonianze e frammenti*, Roma, Giorgio Bretschneider Editore, 1978 (rist. anast. invariata dell'ed. Torino, 1910) da cui si citerà d'ora in poi; e inoltre R. Walzer, *Eraclito. Raccolta dei frammenti e traduzione italiana*, Hildesheim, Georg Olms, 1964.

e quella all'in giù» (fram. 60). Infatti ciò che ha nome 'salita' è, di fatto, salita e discesa insieme, e viceversa, così come la vite gira, ma contemporaneamente scende in direzione verticale. «Connessioni: intero e non intero, concorde discorde, armonico disarmonico, e da tutte le cose un'unica cosa e dall'unica cosa tutte le cose» (fram. 10).

Questa insistenza sul tema dell'opposizione e dell'unità insieme ha fatto di Eraclito il padre della dialettica, al punto che Hegel poté affermare che non vi era frase del pensatore di Efeso che non fosse stata accolta nella sua *Logica*. Indubbiamente Hegel aveva ragione nella misura in cui non vi è frammento di Eraclito che non ribadisca tale modo di considerare le cose: anzi, da questa prospettiva, la proverbiale 'oscurità' di Eraclito si illumina, almeno in parte, pure in quei frammenti di cui, per la precarietà della tradizione, più difficilmente si coglie il nesso con i punti fondamentali della dottrina.

Nella *Praefatio* al II libro del *De remediis* Petrarca giudica negativamente il fatto che l'uomo, posto a capo di tutti gli esseri della terra, quell'uomo che potrebbe servirsi del solo timone della ragione per attraversare serenamente il mare torbido e impetuoso della vita, debba sostenere una lotta incessante che lo oppone a sé stesso prima ancora che agli altri.¹² Al contrario, per Eraclito, il *logos* dell'anima non può rivelarsi altrimenti che nei contrari che esso abbraccia e costringe all'unità. Eraclito interpreta l'anima essenzialmente come processo, perciò la sua essenza non si può cogliere in uno *status* situazionale, qualunque esso sia, ma esclusivamente nel suo divenire e nella illimitatezza di tale divenire. Ognuno dei singoli stati psichici assume significato solo in relazione ad un altro stato, ad esso contrapposto. Vita e morte, piacere e dolore, veglia e sonno esistono solo nel loro stare l'uno di fronte all'altro e nell'implicarsi e distinguersi a vicenda nell'ambito di tale contrapposizione: «La malattia rende piacevole e buona la salute, la fame la sazietà, la fatica il riposo» (fram. 111). In tal modo, con l'assolutezza dei contrasti apparenti sul piano dell'essere, viene a dileguarsi anche quella dei contrasti di valore. Quando parliamo di bene e male, di valore e disvalore, di utilità e danno, noi fissiamo un determinato fine nell'accadere, in sé privo di direzione, ma questa nostra unilateralità svanisce immediatamente perché sempre, a seconda del punto di riferimento scelto, tale fine appare in un altro significato. Si tratta qui di elevarsi dall'accidentale strettoia individuale del 'punto di vista' momentaneo in cui, di volta in volta, ci si trova, alla visione intuiti-

¹² Cfr. F. Petrarca, *Les remèdes*, II, *Praefatio*, § 24, vol. I, p. 546.

va dell'uno universale. Eraclito teorizza, dunque, un'etica della lotta che contiene in sé anche la certezza della conciliazione, facendosi fautore di un pensiero che spinge sempre verso la massima tensione dei contrari, perché solo in essa intravede la possibilità e la certezza del loro risolversi. Appare pertanto evidente che sebbene Petrarca esordisca citando un frammento di Eraclito, il successivo dipanarsi delle sue argomentazioni si sviluppa in maniera del tutto autonoma rispetto al pensiero del filosofo di Efeso, che egli, peraltro, poco conosceva, e quel poco, come quasi sempre gli accadeva per i filosofi e gli scrittori greci, attraverso le testimonianze indirette dei suoi venerati autori latini. Né, d'altra parte, erano molte le notizie circolanti all'epoca sul filosofo soprannominato non a caso l'«oscuro»: ¹³ si pensi che le prime raccolte di frammenti autentici di Eraclito, corredate dalle testimonianze degli antichi sulla sua dottrina, sarebbero comparse, di volta in volta integrate dalla scoperta di nuovi frammenti, solo nel corso dell'Ottocento.

Più che filosofiche, dunque, le «fonti» della *Praefatio* al II libro del *De remediis* sono di tipo letterario, ¹⁴ e su di esse, ora, converrà soffermarci. Occorre, innanzitutto, chiedersi da dove provenga l'idea propria di questa Prefazione; in essa, come già abbiamo ricordato, è possibile scorgere senza ombra di dubbio l'eco delle ossessioni di Petrarca: il mondo è conflittuale perché la soggettività, l'interiorità stessa è tale, come rivela il titolo per esteso del *Secretum*, *De secreto conflictu curarum mearum*. Nel *Secretum*, infatti, Petrarca fornisce un'immagine di sé drammaticamente conflittuale, irrisolta, fluttuante: lo stesso genere letterario prescelto, il dialogo platonico-ciceroniano, permette a Petrarca una limpida scansione dei termini del conflitto. Il *Secretum* – testo fondato sul compromesso tra una tessitura formale di esplicito impianto classicistico e l'immanenza di temi e motivi medievali, sia pure rielaborati secondo stilemi ciceroniani e seneciani filtrati per il tramite di Agostino – costituisce, dunque, la drammatizzazione di un dissidio irrisolto non soltanto tra opposti *desideria*, ma anche tra due differenti culture, una mondana, l'altra ascetica e spirituale, entrambe allettanti per il personaggio Francesco. Ma, al di là delle

¹³ Nelle *Invective contra medicum*, III, 166, di Eraclito Petrarca dice che «agnomen ab obscuritate sortitus est» (ed. a cura di F. Bausi, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 113; il curatore, in nota, scrive infatti: «Il soprannome che Eraclito si guadagnò per la sua *obscuritas* è *skoteinòs* [l'«oscuro», in greco], come attestano, fra gli altri, Cicerone, *De fin.*, 2, 5, 15; Seneca, *Epist.*, 12, 7; Gerolamo, *Chron.*, a. Abr. 1517»).

¹⁴ È questo l'atteggiamento consueto di Petrarca, riscontrabile anche nelle altre sue opere «filosofiche», ad esempio il *De ignorantia*: egli si accosta a questioni filosofiche con la cultura e la *forma mentis* del letterato, non del filosofo.

risonanze rintracciabili nelle opere del Petrarca, si potrebbe pensare ad un genere ben definito dopo la *Psycomachia* di Prudenzio:¹⁵ quello del combattimento dei vizi e delle virtù. Di sicuro, possiamo affermare che Petrarca lesse il *Conflitto dei vizi e delle virtù* di Ambrogio Aupert, credendolo forse di Agostino, o di Ambrogio, due autori ai quali quest'opera è stata per lungo tempo attribuita.¹⁶ Si potrebbe, inoltre, riflettere sulla violenza insita e spesso assai evidente nei secoli XIII-XIV, una violenza che è per così dire l'altra faccia di un ardente sviluppo spirituale; la guerra, infatti, non solo domina i principali eventi storici di questi due secoli, ma detiene, altresì, un ruolo di primaria importanza nei testi letterari, fino a divenire una sorta di ossessione per alcuni autori. Sembrerebbe il caso di uno scrittore attivo in ambito storiografico quale Salimbene da Parma, autore del *Chronicon Parmense*, meglio conosciuto col titolo di *Chronica*, dove, in un latino duttile e volgareggiante, accanto ai fatti letterari e religiosi, e agli svariati aneddoti ed *exempla* (alcuni dei quali mordaci e pungenti al pari dei motti del *Novellino* e del *Decameron*), trova largo spazio la trattazione dei più rilevanti avvenimenti politici e militari, non solo italiani ma anche europei. In un testo pubblicato pochi anni fa, Élisabeth Crouzet-Pavan sottolinea come Salimbene esprima considerazioni che sembrano ossessionare numerose opere, e che si rinvencono frequentemente, sotto formule affini, nella Prefazione petrarchesca.¹⁷

La concezione dell'armonia universale quale sintesi di elementi contrari risale, come abbiamo detto, al tempo di Eraclito e dei Pitagorici, ed è discussa in particolare da Platone e da Aristotele, il quale scrisse un'opera, perduta, *Sui contrari*. Tale concezione divenne poi un luogo comune dell'insegnamento filosofico nell'ambito della scuola ellenistico-romana, trovando riscontro nelle opere di autori certamente noti al Petrarca. Egli poteva, infatti, rinvenire il tema della *concordia discors* nelle *Epistolae* di Orazio, I, 12,19: «quid velit et possit rerum concordia discors»;¹⁸ nelle *Metamorfosi* di Ovidio, I, 433: «et discors concordia fetibus apta est»;¹⁹

¹⁵ Si tratta di un poemetto epico di 915 esametri, denso di echi virgiliani, nel quale è descritta un'allegorica 'lotta per il possesso dell'anima' tra vizi e virtù.

¹⁶ Cfr. F. Petrarca, *Les remèdes*, vol. II, p. 400.

¹⁷ Cfr. É. Crouzet-Pavan, *Enfers et Paradis. L'Italie de Dante et de Giotto*, Paris, Albin Michel, 2001.

¹⁸ Q. Orazio Flacco, *Epistularum liber*, I, 18, 9, in *Tutte le opere*, versione, introduzione e note di E. Cetrangolo, con un saggio di A. La Penna, Firenze, Sansoni, 1970, p. 454 (da cui si citerà d'ora in poi): «ove tenda e che possa la discorde armonia delle cose».

¹⁹ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, introduzione e traduzione di M. Ramous, note di L. Biondetti e M. Ramous, Milano, Garzanti, 2000, p. 26 (da cui si citerà d'ora in poi): «l'armonia dei contrasti è impulso a generare».

in Seneca, *Naturales quaestiones*, VII, 27,4: «Non vides quam contraria inter se elementa sint? Gravia et levia sunt, frigida et calida, umida et sicca; tota haec mundi concordia ex discordibus constat»;²⁰ e ancora in Cicerone, *De natura deorum*, II, 119: «tantus est concentus ex dissimillimis motibus»;²¹ in Manilio, *Astronomica*, I, 141-142: «frigida nec calidus desint aut umida siccis,/ spiritus aut solidis, sitque haec discordia concors».²² In Marco Aurelio, *Ad se ipsum*, VII, 48, è possibile leggere, inoltre, il seguente frammento: «Effettivamente chi studia gli uomini deve guardare anche le cose della terra come dall'alto di qualche luogo, volgendosi in giù: turbe di gente, eserciti che combattono, lavori dei campi, nozze, divorzi, nascite, morti, fragore di tribunali, luoghi deserti, nazioni barbariche di tutti i tipi, feste, funerali, mercati; un miscuglio enorme di cose e un ordine ottenuto nel mondo dal gioco dei contrari».²³

A tale proposito è interessante ricordare che anche Plotino, nelle *Enneadi*, III, 2, 16 afferma che la guerra e il conflitto devono la loro natura e origine al fatto che la Ragione formale ha posto le parti l'una contro l'altra, facendole imperfette: essa stessa in virtù di tale motivo non sarebbe un puro uno, ma un uno-tutto. Per dimostrare come la Ragione, pur nelle sue parti lacerata da contese, sia in realtà una e pacifica in sé, Plotino traccia un paragone con la trama di una tragedia, nella quale siano presenti innumerevoli conflitti: la tragedia possiede, infatti, la capacità di ricomporre in un'unica armonia gli elementi in contrasto, facendo una storia complessiva e organica dei personaggi che fra loro si oppongono. Richiamandosi al noto pensiero eracliteo secondo cui «da elementi che discordano si ha la più bella armonia», Plotino parla di «un'armonia di note contrastanti» relativamente alla lotta fra termini separati che scaturisce dall'unica Ragione formale. E, poco più avanti, nel medesimo passo scrive:

Ora, si può ben vedere che anche nell'universo ci sono parti in opposizione – ad esempio, il bianco e il nero, il caldo e il freddo, l'animale con le ali e quello senza ali,

²⁰ L. Anneo Seneca, *Questioni naturali*, a cura di D. Vottero, Torino, UTET, 1989, p. 716: «Non vedi quanto siano contrari fra di loro gli elementi? Ve ne sono di pesanti e di leggeri, di freddi e di caldi, di umidi e di secchi; guardandola nel suo complesso, l'armonia di questo mondo è costituita di parti fra loro disarmoniche».

²¹ Cicerone, *La natura divina*, introduzione, traduzione e note di C. M. Calcante, Milano, Rizzoli, 2000, p. 258: «tanta è la loro armonia nella diversità dei loro movimenti».

²² Manilio, *Il poema degli astri-Astronomica*, I, introduzione e traduzione di R. Scarcia, testo critico a cura di E. Flores, commento a cura di S. Feraboli e R. Scarcia, Milano, Mondadori, 1996, pp. 18-20: «né manca freddo a quanto è caldo né umido a quanto è secco,/ né soffio a quanto è solido, e sia questa una discordia concorde».

²³ M. Aurelio Antonino, *Ricordi*, introduzione di M. Pohlenz, traduzione di E. Turolla, commento di M. Zanatta, Milano, Rizzoli, 1997, p. 280.

quello con i piedi e senza i piedi, razionale e privo di ragione –, ma ciascuna di queste è elemento di un solo animale che le comprende tutte: e se pur queste sono in molti punti in conflitto, l'universo è coerente con sé stesso, e in sintonia con la Ragione formale. A tal punto è necessario che una tale Ragione formale nella sua unità sia costituita di contrari, perché è proprio questa opposizione a conferirle sostanza e compattezza. Del resto, se non fosse molteplice, non sarebbe neppure un tutto, e di conseguenza neppure Ragione formale. Siccome è effettivamente tale, dovrà essere in sé differenziata: e la contrarietà è la massima differenza. Così, se è in generale diversa, produrrà cose diverse: e non poco diverse, ma diverse al massimo grado. In tal modo, per creare esseri assolutamente diversi, sarà costretta a creare anche dei contrari: anzi la sua perfezione dipende proprio dal fatto che non si limita a riprodursi in realtà differenziate, ma pure in realtà contrarie.²⁴

Sia l'imperatore Marco Aurelio che il filosofo neoplatonico Plotino scrissero, però, in greco, una lingua che Petrarca non conosceva se non nei suoi più elementari rudimenti, insufficienti a guidarlo tra le pagine di questi testi. Non escludiamo, tuttavia, che Petrarca possa aver conosciuto le opere di tali autori tramite testimonianze indirette. Questa tematica si riscontra, inoltre, anche in autori cristiani. La si ritrova, per esempio, nell'*Apologeticum* di Tertulliano, 48, 11:

Quae ratio universitatem ex diversitate composuit, ut omnia aemulis substantiis sub unitate constarent, ex vacuo et solido, ex animali et inanimati, ex comprehensibili et incomprehensibili, ex luce et tenebris, ex ipsa vita et morte, eadem aevum quoque ita distincta condicione conseruit, ut prima haec pars, ab exordio rerum quam incolimus, temporali aetate ad finem defluat, sequens vero, quam exspectamus, in infinitam aeternitatem propagetur;²⁵

e nell'*Adversus Marcionem*, I, 16, 2-4,²⁶ dove Tertulliano afferma che l'opposizione delle cose visibili e invisibili proviene da Dio Creatore, allo stesso modo di come la totalità delle sue opere è costituita da opposizioni tra ciò che è corporale e ciò che è incorporale, animato e inanimato, par-

²⁴ Plotino, *Enneadi*, traduzione di R. Radice, saggio introduttivo, prefazioni e note di commento di G. Reale, Milano, Mondadori, 2003, pp. 552 e ss.

²⁵ Q. Settimio Fiorente Tertulliano, *Apologia del Cristianesimo*, introduzione di C. Moreschini, traduzione di L. Rusca, Milano, Rizzoli, 1984, p. 300: «La stessa mente che formò l'universalità delle cose con la diversità degli elementi, in modo che tutte le cose fossero formate da sostanze contrarie ridotte ad unità, dal vuoto e dal pieno, dall'animato e dall'inanimato, dal percettibile e dall'impercettibile, dalla luce e dalle tenebre, dalla vita stessa e dalla morte, quella stessa mente ha ugualmente riunito in una sola era due distinte unità: la prima parte, quella che noi viviamo dall'inizio del mondo, che defluisce verso la sua fine con una durata determinata; la successiva poi, che noi aspettiamo e che si prolungherà nell'infinita eternità».

²⁶ Cfr. idem, *Contre Marcion*, introduction, texte critique, traduction et notes par R. Braun, tome I (livre I), Paris, Les éditions du Cerf, 1990, pp. 174 e ss.

lante e muto, mobile e fisso, fecondo e sterile, secco e umido, caldo e freddo. Anche nella costituzione dell'uomo, tanto corporale che spirituale, vi sarebbe, secondo Tertulliano, un equilibrio di contrari: i suoi organi sono gli uni vigorosi gli altri deboli, gli uni onorevoli gli altri vergognosi, gli uni doppi gli altri semplici, gli uni uguali gli altri ineguali. Parallelamente, il suo spirito prova ora gioia ora angoscia, ora amore ora odio, ora collera ora mansuetudine. Se è vero, dunque, che l'universalità del nostro creato è regolata dalla rivalità dei contrari, allora, sostiene Tertulliano, le cose invisibili devono andare con le cose visibili, e non bisogna attribuir loro un altro autore se non quello da cui dipendono i loro contrari. La medesima tematica viene trasportata in ambito politico da Lucano, che nella *Pharsalia*, I, 98 parla di *concordia discors* a proposito dei rapporti fra i membri del primo triumvirato.

Di certo, agiva nel Petrarca il ricordo di molti di questi testi quando egli scrisse il seguente, centrale, paragrafo della sua Prefazione:

Iam vero ut de invisibilibus aliquid ad inceptum traham, quanta commixtione contrariorum fit votiva temperies! Inter quas contrarietates adversantium extremorum ad medium virtutis, per quas differentias quantamque discordiam vocum ad musicam concordiam pervenitur! Denique quecunque sunt escute, et percurre animo celum, terras, maria: eque in summo ethere et in fundo pelagi, inque imis terre certatur hiatus, eque in silvis et in agris, eque in desertis arenarum et in plateis urbium lis eterna est. Ne enim varietate rerum ab incepto deviem, taceo quod iam inde, ab ipso mundi primordio, inter ethereos spiritus, in ipsa celi arce pugnatum est, hodieque in hoc tractu caliginosi aeris pugnari creditur. Taceo quod, in illo celesti congressu, victi angeli, victoribusque iam suis facti impares, dum in nos mortales terre accolas ulcisci student, immortale nobis bellum tentationum variarum durumque negotium atque ambiguum peperere. Taceo quod, ut omnia (et que sensu carent, et quo sentiunt) in unum cogam, a supremo celi vertice, ut dixi, usque ad infimum terre centrum, et a principe angelo, usque ad minimum et extremum vermem, iugis et implacabilis pugna est. Homo ipse, terrestrium dux et rector animantium, qui rationis gubernaculo solus hoc iter vite et hoc mare tumidum turbidumque tranquille agere posse videretur, quam continua lite agitur, non modo cum aliis, sed secum!²⁷

²⁷ F. Petrarca, *Les remèdes*, II, *Praefatio*, § 24, vol. I, pp. 544-546 («Ma vorrei evocare cose che non si vedono, e trarne qualche nuovo argomento. Quale mescolanza di contrari nell'equilibrio che desideriamo! La virtù tiene luogo negli estremi che si oppongono e si attraggono; l'accordo musicale si ottiene per la differenza di voci e il disaccordo che le separa. Esamina tutto quello che esiste, percorri col tuo animo il cielo, le terre, i mari: c'è lo stesso combattimento alla sommità dell'etere, negli abissi del mare, e nelle oscurità profonde della terra; è dovunque la stessa lotta eterna, nelle foreste, nei campi, nei deserti aridi e nelle piazze delle città. Ma io non voglio che una così grande varietà mi distolga dal mio proposito, io non allegherei dunque che agli inizi del mondo, si ebbe un combattimento tra gli spiriti eterei al cuore stesso della cit-

Che il passo risenta di tanta cultura classica appare innegabile, a partire dal riferimento al famoso criterio aristotelico del *giusto mezzo* tra eccessi opposti, utilizzato dallo Stagirita al fine di determinare concettualmente in cosa consista ciascuna delle virtù etiche. L'argomento viene ampiamente svolto nel II libro dell'*Ethica Nicomachea*, interamente dedicato al tema della *virtù*, in quanto componente essenziale del bene dell'uomo, ossia della sua felicità. Certo, si dovrà tener presente che la determinazione del *giusto mezzo* non potrà mai avvenire in maniera rigida e assoluta, ma sempre in modo proporzionale a ciascun individuo e in ciascuna situazione; esso è, pertanto, una misura relativa, che soltanto la saggezza sarà in grado di cogliere adeguatamente. Né il *giusto mezzo* può venir considerato sinonimo di mediocrità; a questo riguardo Aristotele è esplicito e categorico: «Perciò, secondo la sostanza e secondo la definizione che ne esprime l'essenza la virtù è una medietà, mentre dal punto di vista dell'ottimo e del bene è un culmine».²⁸ Questo significa che l'essenza e la definizione di una virtù si collocano in mezzo (nel senso relativo e proporzionale sopra indicato) tra l'essenza e la definizione dei vizi opposti, mentre la reale qualità di colui che possiede ed esercita quella virtù può essere anche di valore eccelso. La tematica è ovviamente presente anche nella letteratura latina, dove trova la sua più nota formulazione in Orazio.²⁹ Non solo, però, la cultura pagana, ma anche le Scritture contribuiscono a fornire al Petrarca un vasto repertorio concettuale e aneddotico a sostegno delle sue argomentazioni. Nel descrivere la battaglia agli esordi del mondo, infatti, Petrarca tiene ben presente l'*Apocalisse* di Giovanni 12, 7-9: «Et factum est proelium in caelo, Michael et angeli eius, ut proeliarentur cum dracone. Et draco pugnavit et angeli eius, et non valuit, neque locus inventus est eorum amplius in caelo. Et proiectus est draco ille magnus, serpens antiquus, qui vocatur Diabolus et Satanas,

padella celeste, e che questa battaglia dura ancora oggi nella regione del cielo dove l'aria è tenebrosa. Io non ricorderei che in questo incontro, gli angeli vinti, divenuti inferiori ai loro vincitori, hanno giurato di vendicarsi contro di noi, poveri mortali che abitiamo la terra, e di gettarci in una guerra perpetua contro le tentazioni di ogni sorta, che fanno della nostra vita un'impresa pericolosa e incerta; e farei meglio a dire in una parola che tutte le cose, sensibili o no, dalla sommità del cielo fino al centro della terra, dal primo angelo fino al verme peggiore, si fanno una battaglia implacabile e senza respiro. L'uomo stesso, messo a capo di tutti gli esseri della terra, quest'uomo che potrebbe solo servirsi del timone della ragione per attraversare serenamente la vita e sormontare questo mare grondante e rivoltoso, deve sostenere una lotta incessante che l'oppone non solo agli altri, ma anche a se stesso»).

²⁸ Aristotele, *Ethica Nic.*, II, 6, 1107a 6-8, p. 101.

²⁹ Q. Orazio Flacco, *Epistularum liber*, I, 18, 9, p. 476: «virtus est medium vitiorum et utrumque reductum» («Ma la virtù è qualcosa che sta in mezzo tra i due difetti ed è lontana tanto dall'uno che dall'altro»).

qui seducit universum orbem ; proiectus est in terram, et angeli eius cum illo proiecti sunt».³⁰ Ma non estranei all'argomento sono anche Luca 10,18: «Et ait illis: “Videbam Satanam sicut fulgur de caelo cadentem”»³¹ e, per quanto concerne l'Antico Testamento, Isaia 14, 12-15:

Quomodo cecidisti de caelo, lucifer,
fili aurorae?
Deiectus es in terram, qui deiciebas gentes,
qui dicebas in corde tuo:
«In caelum conscendam,
super astra Dei exaltabo solium meum,
sedebo in monte conventus
in lateribus aquilonis;
ascendam super altitudinem nubium,
similis ero Altissimo».
Verumtamen ad infernum detractus es,
in profundum lacu.³²

Ciò che interessa a Petrarca, nella sua Prefazione, è soprattutto, lo abbiamo visto, la lotta interiore che agita continuamente l'animo dell'uomo, inducendolo a combattere contro sé stesso. Ma prima di approfondire questo punto, Petrarca getta uno sguardo fugace su una umanità che instancabilmente si industria di infliggere mali ai propri simili: non ci sono mali che l'uomo non si ingegni di far subire all'altro uomo, al punto che gli altri infortuni che gli uomini sono tenuti a patire, provengano essi dalla natura o dalla fortuna, se comparati a quelli, figurano quali leggeri dispiaceri. Ripercorrendo, dunque, la storia intera dal suo inizio, il teatro delle vicende e delle azioni umane appare improntato al precetto dell'*homo homini lupus*.³³

³⁰ Ioannis, *Apocalypsis Ioannis*, in *Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1986, p. 2292 (da cui si citerà d'ora in poi): «E vi fu guerra in cielo: Michele con i suoi angeli ingaggiò battaglia con il dragone; e questo combatté insieme ai suoi angeli; ma non prevalsero: il loro posto non si trovò più nel cielo. Fu infatti scacciato il grande dragone, il serpente antico, quello che è chiamato Diavolo e Satana, colui che inganna tutta la terra, fu precipitato sulla terra e con lui furono precipitati anche i suoi angeli». La guerra in cielo, con la sconfitta di Satana, è figura, nel testo di Giovanni, di quella che si svolge sulla terra con eguali conseguenze. Tutte le traduzioni dei passi biblici riportati in questo articolo sono di chi scrive.

³¹ Luca, *Evangelium secundum Lucam*, p. 1968: «Egli disse loro: “Io vedevo Satana precipitare dal cielo come un fulmine”».

³² Isaia, *Liber Isaiae*, pp. 1271-1272: «Come sei caduto dal cielo, astro del mattino, figlio dell'aurora! Come fosti precipitato a terra, tu che aggredivi tutte le nazioni! Eppure tu pensavi in cuor tuo: “Salirò in cielo, al di sopra delle stelle di Dio erigerò il mio trono. Siederò sul monte dell'assemblea, ai confini del Settentrione. Salirò sulle nubi più alte, sarò simile all'Altissimo”. E invece sei stato precipitato nello scèol, nelle profondità dell'abisso!».

³³ Cfr. F. Petrarca, *Les remèdes*, II, *Praefatio*, § 25, vol. I, p. 546.

Nel paragrafo successivo, il ventiseiesimo, Petrarca ricorda il disaccordo esistente tra le opinioni e le dottrine espresse dalle diverse scuole filosofiche che si contendono il possesso della verità.³⁴ Anche i filosofi, quindi, sarebbero in perenne conflitto, né lo splendore della verità ricercata ha mai potuto mettervi fine; vano fu il tentativo degli Accademici di Carneade di trovare un compromesso per assicurare la pace in filosofia. Nel dire ciò Petrarca attinge al *De finibus* ciceroniano, V, 6,16, che riporta la soluzione proposta da Carneade; Petrarca sottolinea, però, come questa venne messa finemente in ridicolo da Seneca, il quale, nell'*Apokolyntosis* paragonò i filosofi agli orologiai, sostenendo che non vi sarebbe più accordo nell'uno piuttosto che nell'altro caso.

Anche le altre discipline non sembrano godere di maggior tranquillità: dalle dispute dei grammatici³⁵ alle rivalità dei retori, dai disaccordi dei dialettici alle discordie che sorgono in tutte le arti. Neanche qui Petrarca si lascia sfuggire l'occasione di polemizzare, sia pure di scorcio, contro i dialettici, esponenti delle correnti logiche e scientifiche del suo tempo. A costoro Petrarca da sempre rimprovera lo sterile formalismo, l'exasperazione sofistica del metodo della disputa, la litigiosità propria di chi mira non alla ricerca della verità, ma alla vittoria solo verbale sull'avversario del momento, il materialismo scientifico appena velato, la rozzezza espressiva, la riduzione della filosofia a mera analisi del linguaggio e, soprattutto, la pretesa arrogante di conferire valore assoluto ad un'arte strumentale e propedeutica qual è la dialettica. Questa polemica contro i dialettici tocca, in realtà, diverse opere petrarchesche, dal *Secretum* – dove l'aspra requisitoria contro tali personaggi è affidata addirittura ad Agostino – ai *Rerum memorandarum libri*, dal *De ignorantia* al *De vita solitaria*. E ancora, in una 'senile', la V, 2, Petrarca ricorre, in relazione ai dialettici, all'uso di un diminutivo efficacemente investito di un forte valore negativo: coloro che disperdono il loro tempo in vane e oziose *questiuncule* non sono che *dyaleticuli*, la cui fama, come le loro spoglie, è destinata a scomparire sottoterra.³⁶ Al fine di rappresentare i moderni *dyaleticuli*,

³⁴ Della verità Petrarca parla anche nel § 27, dove fa riferimento a Seneca, *Ad Lucil.*, 102, 13 («Veritatis una vis, una facies est»), e ad Aristotele, *Ethica Nic.*, I, 8 1098b 11, dove si afferma che tutti i fatti sono in armonia con la verità (citazione ripresa da Petrarca in *Ot.*, II, 5, 26). Malgrado ciò, Petrarca lamenta il fatto che le opinioni pronunciate su di essa fanno intendere numerose dissonanze tra coloro che pure affermano di sostenerla e professarla.

³⁵ Cfr. Orazio, *Ars poetica*, 78, in *Tutte le opere*, p. 534: «grammatici certant et adhuc sub iudice lis est» («c'è contesa fra i dotti e la questione non è ancor definita»).

³⁶ Cfr. F. Petrarca, *Fam.*, I, 2, 18: «Respice et hos qui in altercationibus et cavillationibus dyaleticis totum vite tempus expendunt seque inanibus semper questiunculis exagitant; et presa-

inoltre, Petrarca si serve, nella medesima senile, della nota similitudine virgiliana delle formiche, contenuta in *Eneide* IV, 404, di cui egli trasforma, però, il sintagma classico «nigrum agmen» in quello, lievemente diverso, di «nigra acies», mutandone l'accezione da positiva in negativa e aggiungendo l'elemento originale della «cariosa quercus», simbolo della dottrina medievale. Un altro testo che rientra nell'ambito della polemica in questione, dimostrando quanto questa stia a cuore al Petrarca, è la *Fam.* I, 7, a Tommaso da Messina, «contra senes dyaeticos». Lo spunto è fornito da un anonimo vecchio dialettico che, offeso da una lettera del Petrarca, minacciava a sua volta di scagliarsi contro il poeta e i suoi studi con un'altra lettera. Con siffatti individui – dice Petrarca – è pericoloso combattere ad armi pari, poiché essi traggono il loro godimento dalla contraddizione e perseguono come unico obiettivo la sconfitta del loro interlocutore. Questa stirpe di «sofisti» costituisce il peggior flagello che abbia mai colpito insieme l'arte del discorso e la ricerca della vera filosofia. E, ciò che è peggio, questa turba di dialettici è in continuo aumento: alla schiera dei dialettici britannici (chiara allusione ai maestri di tradizione occamista), si è aggiunta una schiera di *ciclopi etnei* «armata enthymemate bisacuto». ³⁷ Costoro, inoltre, nobilitano la loro setta fregiandosi del nome di aristotelici, quasi che Aristotele avesse mai usato i loro stessi strumenti e considerato la dialettica come il punto più alto di tutto il sapere. Petrarca non contesta l'esercizio necessario della dialettica – che, anzi, ricorda, è tenuta in gran considerazione dagli Stoici – e afferma che essa rappresenta una tappa importante per chiunque voglia progredire nel sapere, e costituisce un utile armatura per chi vuol farsi strada tra le dispute filosofiche, in quanto stimola l'intelletto e addita la via della verità, rende pronti e acuti e insegna a evitare gli inganni. Ma come è sciocco quel viandante che, allettato dall'amenità dei luoghi, dimentica la meta a cui tende, così è biasimevole che da vecchi non si sappia lasciare le scuole di dialettica, perché in esse ci si trastullò da fanciulli. Tutte le cose sono gradite purché giungano al tempo debito, ma divengono spiacevoli se

gium meum de omnibus habeto: omnium nempe cum ipsis fama corruet unumque sepulcrum ossibus sufficiet ac nomini. Cum enim mors frigidam linguam stare coegerit, non modo ut sileant necesse est, sed ut de his etiam sileatur» («Pensa anche a coloro che in litigi e cavilli dialettici spendono tutto il tempo della loro vita e si danno da fare continuamente per futili questioni, e odi il mio presagio: la loro fama morrà con essi, e un solo sepolcro basterà alle loro ossa e al loro nome; ché quando la morte avrà costretto a fermarsi quella loro lingua divenuta fredda, bisognerà pure non solo che tacciano, ma anche che di essi si taccia»).

³⁷ Cfr. *ibidem*, I, 7, 6: «armati di entimema a due tagli».

vengono fuori del loro tempo: come nessuno sopporterebbe volentieri in estate il freddo dell'inverno, e viceversa, così risulta ridicolo un vecchio che si attarda nello studio della dialettica, la quale può anche essere parte di un itinerario formativo, ma parte mattutina, non serotina. La dialettica, dunque, secondo Petrarca, va studiata quando si è giovani, e non per sé stessa, ma per tendere, per mezzo di essa, a mete più alte.

Eugenio Garin ha evidenziato come l'avversione di Petrarca per la «fastidiosa» logica di Oxford e di Parigi attraversi l'intero *corpus* epistolare delle *Familiari* e delle *Senili*; egli sottolinea inoltre il nesso stabilito dal Petrarca tra i metodi propri di questa logica e certe tendenze della teologia coeva, ridotta anch'essa ad una forma di dialettica.³⁸ Ne fornisce un esempio il seguente passo tratto da *Fam.*, XVI, 14, 12-13: «ex theologis dyaletici atque utinam non sophiste; neque enim Dei amatores sed cognitores, neque id ipsum esse cupiunt sed videri; itaque cum alterum silentio sequi possent, alterum strepitu consequuntur».³⁹

Ma torniamo alla Prefazione, per dire che essa contiene un altro interessante spunto polemico, quello contro i medici. Se è vero che tutto nella vita è contesa, sopraffazione, gioco di contrapposti egoismi, allora è vero anche che i medici, con le loro infinite *querelles*, non potevano non trovare posto in questa singolare rassegna. Contro di essi Petrarca ha moltiplicato le invettive in una misura che va ben al di là dei quattro libri comunemente noti col titolo di *Invective contra medicum*, redatti tra il 1352 e il 1353, e poi rielaborati durante il soggiorno milanese. Ad innescare la polemica che originò l'opera fu, come è noto, una lettera indirizzata da Petrarca al papa Clemente VI, gravemente ammalato, e contenente delle raccomandazioni affinché si guardasse dall'affidare la cura della sua salute ad una folla di medici tra loro discordanti, e ne scegliesse, invece, uno solo, capace di fornirgli adeguate garanzie. La lettera in questione, datata 12 marzo 1352, è la *Fam.* V, 19, dove fra l'altro si legge:

unum tibi de multis elige, non eloquentia sed scientia et fide conspicuum. Iam enim professionis sue immemores et dumetis propriis exire ausi, poetarum nemus et rethorum campum petunt, et quasi non curaturi sed persuasuri, circa miserorum grabatulos magno boatu disputant; atque illis morientibus ypocraticos nodos tulliano

³⁸ Cfr. E. Garin, *La cultura fiorentina nella seconda metà del Trecento e i 'barbari britanni'*, in *L'età nuova. Ricerche di storia della cultura dal XII al XVI secolo*, Napoli, Morano, 1969, pp. 141-166, part. p. 151.

³⁹ «Da teologi si sono fatti dialettici e poco men che sofisti; poiché non amano né conoscono Dio, né vogliono amarlo e conoscerlo; basta loro averne l'aria; e così, mentre l'una cosa potevano conseguire in silenzio, l'altra conseguono facendo rumore».

stamine permiscentes, sinistro quamvis eventu superbiunt, nec rerum effectibus sed inani verborum elegantia gloriantur.⁴⁰

Il passo sopra riportato non è privo di attinenza con la seguente affermazione, tratta dal § 27 della Prefazione: «de concordia medicorum testimonium sit egrorum: vitam certe quam brevem dixere, sepe suis litibus fecere brevissimam».⁴¹

La polemica petrarchesca è dunque rivolta contro la protervia di quei medici che ricorrono all'uso costante di una logica capziosa e pretendono, coi loro traballanti sillogismi, di trasformarsi in filosofi e maestri di vita, capaci di curare i vizi dell'anima, oltre che i mali del corpo. Costoro, in particolare, presumono di anteporre la medicina alla retorica, sottomettendo così, un'arte liberale al dominio di una tecnica meccanica. Per comprendere più chiaramente i termini della polemica petrarchesca sarà bene ricordare che la cultura medievale distingueva le attività umane in due canoni, comprendenti rispettivamente sette arti liberali (grammatica, retorica, dialettica, aritmetica, musica, geometria, astronomia) e sette arti meccaniche (tessitura, metallurgia, commercio, agricoltura, caccia, medicina, spettacolo). A fare da discriminare era il fatto che mentre le prime non prevedevano un'aspettativa di lucro, e venivano perciò praticate in maniera disinteressata, per puro amore della conoscenza, le seconde comportavano invece l'aspettativa di un guadagno. Non va trascurato, inoltre, il fatto che Petrarca rimproveri ai *physici* la loro stolta e fallace fede in Averroè, l'infamatore di Cristo, che egli spesso definisce «cane rabbioso», sia perché eretico negatore dell'immortalità dell'anima, sia perché i suoi «latrati» sono rivolti contro il più alto obiettivo possibile, ossia Cristo.⁴² In real-

⁴⁰ Cfr. *Ibidem*, V, 19, 5-6 («sceglie uno fra tanti, famoso non per chiacchiere, ma per scienza e coscienza. Poiché da un pezzo, dimentichi della loro professione, uscendo da' loro prunai, invadono il campo de' poeti e degli oratori, come se dovessero non curare ma persuadere, con gran voce disputando intorno al letto degli infelici; e mentre quelli muoiono, mescolando le dottrine ippocratiche con le sottigliezze ciceroniane si vantano di ogni anche mortale evento, e vanno superbi non dell'esito della loro cura ma della vuota eleganza delle loro parole»).

⁴¹ «Della concordia che regna tra i medici siano testimoni gli ammalati: ché se per certo la vita può dirsi breve, spesso costoro, con le loro dispute la resero brevissima».

⁴² Petrarca parla di Averroè come un «cane rabbioso» che «latra» contro Cristo in diversi suoi scritti. Tra questi ricordiamo: *Invective contra medicum*, II, in *Opere latine*, II, p. 878: «Qui minus illi tribuunt, prophetam dicunt, preter hunc unum canem, qui non ad lunam, ut vulgo dicitur, sed rabido ac spumanti ore, contra ipsum solem iustitie latrat, summam libertatem et eximium ratus ingenium, si in illud sacratissimum atque adorandum regibus ac gentibus nomen audeat quod nulla prorsus impietas, nulla unquam temeritas ausa est» («Coloro che gli riconoscono [a Cristo] minori attributi, lo chiamano profeta, all'infuori di quest'unico cane che non abbaia alla luna, come si dice comunemente, ma con bocca schiumante di rabbia, abbaia contro il sole stesso della giustizia, convinto di dar prova di suprema libertà e di straordinaria intelli-

tà, l'attacco alla medicina non è altro che lo strumento polemico che serve al Petrarca per confutare il grandioso ma obsoleto edificio filosofico cui fa riferimento la Scolastica medievale: la medicina è solo *ars mechanica*, si prende cura del corpo, non dell'anima, e pertanto non può trovare posto tra le *artes liberales*, fondate su retorica ed eloquenza, ed estranee a coloro che, come l'anonimo medico suo avversario, arrivano a negare Cristo per amore di Averroè. Contro tali *mechanici* che, mediante l'egemonia scolastica di logica e dialettica, si arrogano ogni campo del sapere, Petrarca rivendica la sua *vera philosophia*, che è una *cogitatio mortis* fondata sul dogma cristiano. Quella stessa *cogitatio mortis* che innerva in modo evidente il *De remediis*, il quale, con la meccanica successione dei vizi e delle virtù cui fanno da contraltare gli appositi *remedia*, e la reiterazione del sigillo stoico-cristiano apposto dalla Ragione alla follia delle passioni, altro non è che una monumentale *ars bene moriendi*, una guida alla buona morte.

Malgrado l'attacco polemico, Petrarca afferma di onorare la dottrina dei medici antichi, di Ippocrate e di Galeno, che, privi di qualsiasi assurda pretesa filosofica, curavano veramente i tanti mali del corpo umano. Né la lunga diatriba (paragonabile per ostinazione a quella condotta contro un'altra arte lucrativa, il diritto) gli impedì di coltivare rapporti amichevoli con alcuni medici, quali Francesco Casini e Giovanni Dondi dall'Orologio. Risulta tuttavia emblematico della scarsa fiducia accordata dal Petrarca alla medicina il caso riportato da Giuseppe Billanovich nel suo *Petrarca e il primo Umanesimo*, dove si cita un anonimo annotatore delle opere del Petrarca che nel manoscritto 9476-9478 della Biblioteca Reale di Bruxelles così lamentava il fatto che il Petrarca fosse morto per non aver dato ascolto ai consigli del suo medico e amico Giovanni Dondi dall'Orologio e del suo collega e corrispondente Guglielmo da Ravenna:

Auctor in tantum medicos et medicinam spreuit in libris quos composuit et etiam in effectu, quod, ut ait magister Guillielmus de Ravenna, qui moratur Venetiis, qui erat valde amicus ipsius auctoris, ipse paciebatur aliquando subeciam et tanquam mortuus pluribus horis videbatur dormire; et idem magister cum magistro Iohanne de Orologio remedia tante et tam periculose egritudini voluerunt exhibere, sed ipse illos

genza, se osa contro quel nome santissimo, oggetto di adorazione per re e popoli, quel che nessuna empietà, nessuna temerità hanno mai osato»); e la *Sen.* XV, 6 a Luigi Marsili, invitato da Petrarca a comporre un opuscolo «contra canem illum rabidum Averroim, qui furore actus infando, contra dominum suum Christum contraque catholicam fidem latrat» («contro quel cane rabbioso di Averroè che, che spinto da un furore indicibile, latra contro il suo signore Cristo e contro la fede cattolica»).

delludens nunquam curavit ipsos audire, et ita in suo studio Arquade mortuus est ex dicto morbo, sanabili tamen, tanquam bestia sine ecclesiasticis sacramentis, quod nullus vidit ipsum morientem.⁴³

Nella parte finale della sua Prefazione,⁴⁴ Petrarca torna a parlare della lotta che imperversa nelle profondità più recondite dell'animo umano, un animo che egli avverte turbato da moti contrapposti, uno spirito agitato, mutevole e incostante che impedisce all'uomo di essere presente per intero a sé stesso, condannandolo alla contraddizione e al dissidio perenne. Dal suo nascere sino alla morte, la vita umana è una guerra senza tregua tra il dibattersi di opposte passioni: Petrarca ne individua fondamentalmente quattro che, simili ad una furiosa tempesta, gettano l'animo lontano dal porto, entro scogli perigliosi. Petrarca le ricorderà facendo appello a Virgilio, che nel libro VI dell'*Eneide*, il canto dell'Averno, fa pronunciare (v. 733) ad Anchise le seguenti parole: «Hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque».⁴⁵ Macrobio aveva citato questo breve riassunto delle passioni nel suo *Comento al Somnium Scipionis*, I, 8,11, per opporle ai quattro generi di virtù secondo Plotino: le virtù del primo gruppo addolcirebbero queste passioni, quelle del secondo ne opererebbero la soppressione, quelle del terzo le farebbero obliare, mentre per quelle del quarto, infine, sarebbe empio anche solo menzionarle. Questa analisi viene ripresa da Petrarca nel *De vita solitaria*, I, 45:

Non sum oblitus distinctionem illam quadruplicem virtutum, a Plotino ingenti platonico inductam, a Macrobio comprobata; sed in ea ipsa politice virtutis infimum gradum tenent, que occupatorum esse possunt, eorumque non omnium, sed illorum quibus occupationum finis virtus propria et multo maxime reipublice salus est. Cernis ad quam paucos uno verbo tota occupatorum innumerabilis acies sit redacta. Proximum ascendendo gradum possident purgatorie virtutes, haud dubie linquentium urbes, atque otiosorum et vere philosophantium ornamenta; et passiones quidem animi, quas prime temperant, he convellunt. Tertius gradus altior illarum est, quas purgati

⁴³ G. Billanovich, *Petrarca e il primo Umanesimo*, Padova, Antenore, 1996, p. 569: «L'autore copre di un disprezzo incredibile i medici e la medicina nei libri che ha scritto, e anche nella vita: secondo le parole del maestro Guglielmo da Ravenna, che abita a Venezia, e che era un amico prossimo dell'autore, egli soffriva a volte di momenti di letargia, e, durante alcune ore, dormiva così profondamente da sembrare morto; e questo stesso maestro, con l'appoggio del maestro Giovanni dall'Orologio, volle applicare dei rimedi ad una malattia così grave e pericolosa, ma il nostro uomo, che si burlava di loro, non li ascoltò mai. Ed è così che è morto nel suo studio di Arquà della malattia suddetta, come una bestia, senza i sacramenti della Chiesa, perché nessuno lo vide quando stava per morire» (la traduzione è di chi scrive).

⁴⁴ F. Petrarca, *Les remèdes*, II, *Praefatio*, §§ 33, 34, 35, vol. I, pp. 550-552.

⁴⁵ Virgilio, *Eneide*, introduzione e traduzione di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1967, p. 242: «Di qui vien che temono e bramano, soffrono e godono».

animi virtutes vocant, quarum munus est proprium, passiones, quas politice mollierunt, purgatorie convulserint, oblivisci. Hec perfectorum sunt, qui ubi sint nescio; sed et qui fuerunt, solitudinem amarunt, et siquis usquam superest, quamvis hoc virtutum gubernaculo tutus in alto naviget, puto tamen solitudinis portum amet. Quartus ac supremus exemplarium est locus, que supra hominem sunt et, ut aiunt, in mente solius Dei habitant. Unde, quod ipsum nomen indicat, tanquam ab exemplari aliquo eterno; sive, ut Plato vocat, ab ydeis, quas in eadem Dei mente ut ceterarum rerum sic virtutum posuit, tres alias humanarum virtutum species ortas volunt.⁴⁶

Anche Servio aveva chiarito il verso di Virgilio affermando che Varone e tutti i filosofi dicono che le passioni sono quattro. Tale suddivisione e denominazione delle passioni proviene soprattutto dal primo stoicismo; Petrarca poteva averne notizia da Cicerone, che si occupa delle *perurbationes animi* in diversi suoi scritti, dal *De finibus bonorum et malorum* – dove si passano in rassegna le varie opinioni sul sommo bene e si afferma la necessità di contemperare le esigenze dello spirito con quelle degli appetiti naturali, mantenendosi equidistanti tanto dall'austera etica stoica del puro dovere, quanto dall'edonismo epicureo – alle *Tusculanae disputationes*, opera sulla felicità amatissima dal Petrarca, in cui la filosofia diviene coinvolgimento di vita, nella convinzione che il dolore e la morte, eterni spettri dell'umana esistenza, possano venir superati in nome di un'intima certezza spirituale, superiore a qualsiasi turbamento dell'animo.⁴⁷ Anche nel *De officiis* Cicerone torna sulla dottrina stoica delle passioni, sostenendo che bisogna affrancarsi da tutti i moti passionali, che

⁴⁶ F. Petrarca, *De Vita Solitaria*, I, in *Opere latine*, a cura di A. Bufano, con la collaborazione di B. Aracri e C. Kraus Reggiani, introduzione di M. Pastore Stocchi, Torino, UTET, 1975 (rist. 1987), I, pp. 316-318: «Non ho dimenticato quella quadruplici divisione delle virtù introdotta da Plotino, insigne seguace di Platone, e confermata da Macrobio. Ebbene, secondo questa divisione, il grado più basso è tenuto dalle virtù politiche, che possono trovarsi negli uomini indaffarati: non in tutti costoro, però, ma solo in quelli le cui occupazioni tendono alla propria virtù e, soprattutto, al bene dello stato. Tu vedi bene a quanto poche persone si sia ridotta, con una sola parola, tutta l'immensa schiera degli uomini occupati. Il gradino seguente, verso l'alto, è occupato dalle virtù purificatrici, di cui sicuramente si adorna chi abbandona le città e vive lontano dagli affari e si occupa di filosofia: queste sradicano dall'animo le passioni che le prime hanno lenito. Il grado ancora più alto – il terzo – è di quelle virtù che son dette dell'animo purificato: è loro ufficio far dimenticare le passioni che le virtù politiche hanno mitigato, le purificatrici sradicato. Queste son proprie degli uomini perfetti, che non so dove siano: ma quelli che tali vissero amarono la solitudine, e se qualcuno ne rimane in qualche parte, per quanto, guidato dalle virtù, navighi sicuro in alto mare, credo tuttavia che ami il porto della solitudine. Il quarto e sommo grado è quello delle virtù esemplari che sono al di sopra dell'uomo e, come si dice, si trovano soltanto nella mente di Dio. Da esse, come indica il nome stesso (quasi da un eterno esemplare), o dalle idee delle virtù, come le chiama Platone (che le mise, al pari delle idee di tutte le altre cose, nella stessa mente di Dio), vogliono quei filosofi che sian derivate le altre tre specie di virtù umane».

⁴⁷ Cfr. Cicerone, *De fin.*, III, 10, 35; *Tusc. disp.*, III, 10, 24-25; IV, 7, 15.

egli indica con i seguenti termini: *cupiditas*, *metus*, *aegritudo*, *voluptas*, *iracundia*.⁴⁸ Il lessico virgiliano del verso sopra riportato fissa queste passioni nella loro forma definitiva, e del resto più propizia alla cristianizzazione che seguirà.

Uno dei temi più frequentemente ricorrenti nella produzione agostiniana è infatti quello della *mutabilitas*, vale a dire della condizione di mutabilità che caratterizza la vita dell'anima: quando l'uomo guarda dentro di sé non scorge affatto qualcosa di immutabile; il posto centrale che l'anima occupa tra la realtà corporea, inesorabilmente assorbita dal vortice del tempo, e Dio, essere assolutamente immutabile, la colloca in una singolare situazione di frontiera in cui essa sperimenta una libertà che si configura come itinerario non garantito di approccio alla verità. Agostino affronta il tema delle passioni, secondo gli stoici, nel *De civitate Dei*.⁴⁹ Egli procede illustrando, inizialmente, la dottrina stoica al riguardo: secondo gli stoici esisterebbero tre *constantiae*⁵⁰ a seconda dei tre turbamenti propri dell'anima del sapiente: la volontà per l'avidità, la gioia per la letizia, la cautela per il timore. Per quanto concerne, invece, l'infermità o il dolore, che Agostino preferisce chiamare «tristezza», gli stoici hanno negato che vi possa essere un equivalente nell'animo del sapiente. La volontà, sostengono, aspira al bene, che il sapiente pratica; la gioia deriva dal conseguimento del bene, che ovunque il sapiente consegue; la cautela porta ad evitare il male, che il sapiente deve fuggire; dato però che la tristezza proviene dal male già accaduto, e poiché, secondo gli stoici, nessun male può accadere al sapiente, essi concludono che nel suo animo non vi possa essere nessun atteggiamento che le corrisponda. La conclusione cui giungono gli stoici è, dunque, la seguente: il volere, il gioire, il cautelarsi appartengono unicamente al sapiente, mentre il desiderare, l'allietarsi, il temere, il rattristarsi appartengono unicamente allo stolto. Le prime tre forme sono *constantiae*, le altre quattro *perturbationes*, secondo Cicerone, o, come dicono i più, passioni. Dopo aver chiarito la dottrina stoica delle passioni, Agostino ne opera una sorta di 'cristianizzazione', affermando che i cittadini della santa città di Dio – che vivono da pellegrini in questa vita, secondo Dio – temono e desiderano, provano dolore e gioia, e poiché retto è il loro amore, retti sono tutti questi sentimenti. Tale affermazione era posta da Agostino sotto l'autorità delle Sacre Scritture e del-

⁴⁸ Cfr. idem, *De off.*, I, 20, 68.

⁴⁹ Cfr. Agostino, *De civ. Dei*, XIV, 8, 1.

⁵⁰ Il termine è ciceroniano; lo si legge nelle *Tusc. disp.*, IV, 6, 11-14.

la Santa dottrina.⁵¹ Agostino ricorda che anche Cristo, il quale era privo di peccato, durante la sua vita terrena, esprime questi sentimenti ogni volta che lo giudicò opportuno.⁵² Il vescovo di Ippona giunge, pertanto, alla conclusione che l'*impassibilitas*, l'imperturbabilità, intesa come una condizione di vita libera da queste passioni che sono contrarie alla ragione e turbano lo spirito, è certamente buona e sommamente desiderabile, ma non è propria di questa vita.⁵³

È pur vero che in altri contesti Agostino giudica queste stesse passioni come fallaci ed erronee, menzognere e seduttrici. Nel *Secretum* petrarchesco, rielaborando la dottrina stoica secondo la propria prospettiva, Agostino descrive le passioni come «species innumere et imagines rerum visibilium»,⁵⁴ le quali, penetrando nel corpo attraverso i sensi, si addensano nel profondo dell'anima aggravandola e confondendola. Da qui deriva la peste di quelle spettrali visioni, «pestis illa fantasmatum», che turbano i pensieri umani e li deviano, impedendo loro di ascendere a quelle visioni più alte con le quali soltanto è possibile attingere alla luce unica e suprema. Anche nel *Secretum*, dunque, Piacere e Dolore, Speranza e Timore costituiscono la fonte dell'umana infelicità. Se ne trova traccia anche nei *Rerum vulgarium fragmenta*, quando, ad esempio, il poeta dice che la propria anima, invitata da Amore, «or ride, or piange, or teme, or s'assicura»⁵⁵ (129,8) e in questo verso trova espressione l'intero mondo umano del *Canzoniere*.

Alla tematica delle quattro passioni stoiche si ricollega pure il sonetto 57 dei *Rerum vulgarium fragmenta*, la cui prima quartina – che, nel corso dei secoli, ha richiamato su di sé l'attenzione di numerosi commentatori per via della per lo meno apparente deviazione costituita dai vv. 2-3 rispetto alla struttura portante dell'intera quartina, caratterizzata dall'antitesi che si instaura tra quanto detto nel primo verso (ossia, che le «venture» del poeta sono «tarde e pigre» a venire) e quanto gli viene frontalmente opposto nel quarto (vale a dire, che le suddette «venture» sono al partire «più levi che tigre») – descrive quella particolare e altalenante condizione spirituale in cui il poeta viene a trovarsi, ogni volta che, fattagli intrave-

⁵¹ Cfr. Agostino, *De civ. Dei*, XIV, 9, 1.

⁵² *Ibidem*, XIV, 9, 3.

⁵³ *Ibidem*, XIV, 9, 4.

⁵⁴ Cfr. F. Petrarca, *Secretum*, I, a cura di E. Fenzi, Milano, Mursia, 1992, p. 136: «Innumerevoli parvenze e immagini di cose visibili».

⁵⁵ Cfr. idem, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, in *Opere italiane*, edizione diretta da M. Santagata, I, Milano, Mondadori, 1996, p. 625 (da cui si citerà d'ora in poi).

dere la possibilità di una qualche 'ventura' (cioè, di una qualche fortuna), Laura finisce per veramente concedergliela. Infatti, ogni ventura che il poeta persegue è tarda e pigra nel venire, cosicché, proprio a motivo della estrema lentezza con cui essa giunge, la speranza del suo effettivo verificarsi diviene incerta, mentre, corrispettivamente, cresce a dismisura, tutte le volte, il desiderio che egli ne ha; con l'inevitabile conseguenza che, essendo incerta la speranza di conseguire tale ventura, gli risulti increscioso tanto l'abbandonare ogni aspettativa (fattosene, intanto, più acuto il desiderio), quanto il seguitare ad aspettare; e poi, pur verificandosi essa, dopo tale, ogni volta reiterata, trepidante e timorosa attesa, è, al partire, più veloce di una tigre. Dunque, al v. 2 il poeta si trova lacerato tra il farsi incerta della speranza (che equivale di fatto ad un incrementarsi del timore) e il crescere del desiderio. È bene ricordare come Dante – traducendo presoché alla lettera una sentenza di Pietro Lombardo,⁵⁶ quasi una formula d'obbligo nei testi scolastici – definisca la speranza, ai vv. 67-69 del XXV canto del *Paradiso*, quello dedicato appunto alla seconda virtù teologale, con le seguenti parole: «“Spene” diss'io “è uno attender certo/ della gloria futura, il qual produce/ grazia divina e precedente merto”».⁵⁷

È scontato dire che la «spene» riposta nel valore assoluto di Dio è cosa ben diversa dalla «speme» che il Petrarca ripone in quello effimero e caduco di un bene esclusivamente terreno. La differenza, com'è chiaro, è data dal fatto che la speranza di cui parlano Pietro Lombardo e Dante costituisce «uno attender certo», mentre quella di cui parla Petrarca è, invece, «incerta». Né quest'ultima può essere tale se non perché vi si mescola il timore a ridurne l'integrità e il dominio: mentre il timore, da parte sua, non può aver luogo, in relazione ad un bene terreno, se non come limitazione e indebolimento della speranza. A ben vedere, dunque, i due sostantivi tra cui il v. 2 si bilancia, appaiono contrapposti da una loro reciproca antitesi. Da quanto detto appare evidente, inoltre, che nell'ambito della situazione amorosa delineata dal Petrarca nel sonetto in questione, le relazioni tra i quattro *motus animi* degli stoici vengono a complicarsi non poco: in primo luogo, timore e desiderio si mostrano collegati da un rapporto proporzionale di causa/effetto; in secondo luogo, quando la speranza subentra al desiderio, speranza e timore non sussistono in una loro

⁵⁶ P. Lombardo, *Sententiae*, III, 26 in M. Martelli, *Il sonetto LVII dei RVF*, Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1989, p. 167: «Spes est certa expectatio futurae beatitudinis, veniens ex Dei gratia et ex meritis precedentibus» («La speranza è l'attesa certa di una futura beatitudine, proveniente dalla grazia di Dio e dai meriti precedenti»). La traduzione è di chi scrive.

⁵⁷ D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

reciproca autonomia, ma appaiono vicendevolmente condizionati, in quanto alla diminuzione di una delle due passioni corrisponde puntualmente un incremento dell'altra e viceversa. Nei due opposti e, al tempo stesso, complementari stati d'animo è dunque possibile riconoscere senza ombra di dubbio due delle quattro passioni che, secondo gli stoici, vietano all'uomo di conseguire e mantenere una condizione di serenità e che Cicerone nel IV libro delle *Tusculanae* definisce rispettivamente «opinio impendentis mali quod intolerabile esse videatur» (per quanto concerne il *metus*) e «opinio venturi boni quod sit ex usu iam praesens esse atque adesse» (per quanto riguarda la *libido*).⁵⁸ Timore e desiderio però, l'uno in negativo l'altro in positivo, si riferiscono al futuro; delle altre due passioni perturbatrici dell'anima nel presente, la gioia e il dolore – che nelle *Tusculanae*, Cicerone definisce rispettivamente come «opinio recens mali praesentis, in quo demitti contrahique animo rectum esse videatur» (l'*ae-gritudo*), e come «opinio recens boni praesentis in quo ecferrum rectum esse videatur» (la *laetitia*)⁵⁹ – il sonetto 57 non ne lascia intravedere che una, il dolore, riconoscibile nella lunga attesa di venture che troppo tardano a venire, e nel senso di vuoto che lasciano, quando, appena giunte, subito se ne ripartono. Mentre la gioia non trova altro spazio se non quello, puramente virtuale, consistente nel breve lasso di tempo compreso tra l'arrivo delle venture e la loro ripartenza, e che, non dichiarato dal poeta, è stato tipograficamente evidenziato dagli editori mediante il punto e virgola che divide il terzo dal quarto verso.

L'analisi di questo sonetto è stata dettagliatamente condotta da Mario Martelli,⁶⁰ il quale non ha alcun dubbio circa il fatto che il Petrarca, in questa prima quartina, esponga lo stato di perturbazione di cui parlano gli stoici, e ricorda come anche Francesco Filelfo, chiosando questi versi, facesse riferimento a tutte e quattro le passioni:

Nel presente quadragesimo sexto sonetto⁶¹ assai ben continua col precedente, in quanto dimostra la qualità degli innamorati, che sempre si truovano in passione repugnante e contraria, mo' cum speranza e mo' cum teme, e molto più sovente col di-

⁵⁸ Cicerone, *Tuscolane-Tusculanae disputationes*, introduzione di E. Narducci, traduzione e note di L. Zuccoli Clerici, Milano, Rizzoli, 1996, IV, 7,14, pp. 368-370: «[il timore] è l'opinione di un male che minaccia, che appare intollerabile», e «[il desiderio] è l'opinione di un bene che deve ancora venire, che si vorrebbe già presente e a nostra disposizione».

⁵⁹ *Ibidem*, IV, 7,14, p.368: «[il dolore] è l'opinione recente di un male presente, per il quale sembra giusto provare nell'anima un senso di abbattimento e stringimento»; «[la gioia] è l'opinione recente di un bene presente, per il quale sembra giusto esaltarsi».

⁶⁰ Cfr. M. Martelli, *Il sonetto LVII dei RVF*, Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1989.

⁶¹ La numerazione implica la distinzione dei sonetti dalle altre forme metriche del *Canzoniere*.

spiacere che col piacere, dicendo che, quando gli pare potere sperare qualche bona ventura, quella è molto tarda e pigra al venire; il perché, essendo la speranza incerta, tanto più desidera.

Martelli, inoltre, sottolineando quanto le *Tusculanae disputationes* di Cicerone fossero opera cara e familiare al Petrarca, ne cita due passi vòlta a definire natura e causa del fenomeno:

Est igitur Zenonis haec definitio, ut perturbatio sit, quod πάθος ille dicit aversa a recta ratione contra naturam animi commotio. Quidam brevius perturbationem esse adpetitum vehementiorem, sed vehementiorem eum volunt esse qui longius discesserit a naturae constantia. Partes autem perturbationum volunt ex duobus opinatis bonis nasci et ex duobus opinatis malis; ita esse quattuor, ex bonis libidinem et laetitiam, ut sit laetitia praesentium bonorum, libido futurorum, ex malis metum et aegritudinem nasci censent, metum futuris, aegritudinem praesentibus; quae enim venientia metuntur, eadem adficiunt aegritudine instantia.⁶²

Est igitur causa omnis in opinione, nec vero aegritudinis solum, sed etiam reliquarum omnium perturbationum, quae sunt genere quattuor, partibus plures. Nam cum omnis perturbatio sit animi motus vel rationis expers vel rationem aspernans vel rationi non oboediens, isque motus aut boni aut mali opinione citetur bifariam, quattuor perturbationes aequaliter distributae sunt. Nam duae sunt ex opinione boni, quarum altera, voluptas gestiens, id est praeter modum elata laetitia, opinione praesentis magni alicuius boni, altera, cupiditas, quae recte vel libido dici potest, quae est immoderata adpetitio opinati magni boni rationi non obtemperans. Ergo haec duo genera, voluptas gestiens et libido, bonorum opinione turbantur, ut duo reliqua, metus et aegritudo, malorum. Nam et metus opinio magni mali inpendentis et aegritudo est opinio magni mali praesentis, et quidem recens opinio talis mali, ut in eo rectum videatur esse angere, id autem est, ut is qui doleat oportere opinetur se dolere. His autem perturbationibus quas in vitam hominum stultitia quasi quasdam Furias inmittit atque incitat, omnibus viribus atque opibus repugnandum est, si volumus hoc quod datum est vitae tranquille placideque traducere.⁶³

⁶² Cicerone, *Tusc. disp.*, IV, 6,11, p. 366: «Zenone dunque definisce la passione – che egli chiama πάθος – come un moto dell’anima contro natura, in direzione opposta a quella della vera ragione. Alcuni, più brevemente, definiscono la passione come un impulso troppo violento, e per troppo violento intendono quello che si allontana troppo dall’equilibrio della natura. A loro avviso poi, la suddivisione delle passioni deriva da due presunti beni e da due presunti mali; così si hanno quattro tipi: dai beni derivano la bramosia e la gioia, dove la gioia riguarda i beni presenti, la bramosia quelli futuri; dai mali la paura e l’afflizione, la paura per i mali futuri, l’afflizione per quelli presenti; infatti i mali di cui si teme il sopraggiungere sono gli stessi che ti affliggono quando sono presenti».

⁶³ *Ibidem*, III, 11, 24-25, pp. 286-288: «La causa dunque sta tutta nell’opinione, e questo non vale soltanto per l’afflizione, ma anche per tutte le altre passioni, che si dividono in quattro generi e più specie. Ogni passione infatti è un moto dell’anima che, o è privo di ragione, o trascura la ragione, o non obbedisce alla ragione, e tale moto, secondo che risponda a un’opinione di

Questo fondamentale tema etico si riscontra ripetutamente tra i componimenti del *Canzoniere*: oltre al già citato verso della canzone 129, ricordiamo come Petrarca nel sonetto 152 affermi, al v. 3, che Laura lo «rota» perennemente, in modo tale da rendere instabile ogni sua condizione, «in riso e 'n pianto, fra paura et spene»; mentre nei primi due versi del sonetto 252 Petrarca attua una leggera variazione lessicale delle quattro canoniche *perturbationes animi*, tornando a dire di sé: «In dubbio di mio stato, or piango or canto,/ et temo et spero»⁶⁴.

Un'analisi più accurata – tale da rendere necessaria una non breve digressione – merita invece il sonetto 32, di cui riportiamo le terzine:

Perché co·llui cadrà quella speranza
che ne fe' vaneggiar sì lungamente,
e 'l riso e 'l pianto, et la paura et l'ira;

sì vedrem chiaro poi come sovente
per le cose dubbiose altri s'avanza,
et come spesso indarno si sospira.⁶⁵

Si tratta di versi che ripropongono un tema caro alla meditazione filosofico-morale del Petrarca: «co·llui», ossia col «terreno incarco» (v. 7 del medesimo sonetto) del corpo che «si va struggendo» (v. 8) come neve al sole, cadranno anche i fantasmi delle passioni, e lo spirito, ormai libero dagli inganni sensoriali, potrà chiaramente valutare il senso della vita trascorsa; ciò che appariva incerto e rischioso si mostrerà ora vantaggioso, mentre, al contrario, quelli che sembravano valori da ricercare accanitamente si riveleranno non altro che effimere illusioni. Tra il v. 9 e il v. 11 si trovano distribuite le quattro topiche *perturbationes*: «speranza» (v. 9)

bene o di male, è spinto in due diverse direzioni. Si ha così una divisione simmetrica delle quattro passioni. Infatti due nascono dall'opinione del bene, e di queste una è il piacere esultante, cioè una gioia eccessiva, oltremisura, causata dall'opinione di qualche grande bene presente; l'altra è la cupidigia, che si potrebbe definire correttamente anche bramosia, e che consiste in un desiderio smodato, non obbediente alla ragione, di un presunto grande bene. Questi due generi dunque, il piacere esultante e la bramosia, prorompono dall'opinione di beni, mentre gli altri due, la paura e l'afflizione dall'opinione di mali. Infatti, se da un lato la paura è l'opinione di un grande male che ci minaccia, l'afflizione è l'opinione di un grande male presente, e, precisamente, un'opinione sempre attuale di un male tale che faccia apparire giusto il patirne; in altre parole, tale da far credere a chi ne soffre che la sua sofferenza è indispensabile. Contro queste passioni che la stoltezza introduce e sguinzaglia nella vita umana quasi fossero Furie, occorre combattere con tutte le forze e con tutti i mezzi, se vogliamo trascorrere nella tranquillità e nella pace quel tanto di vita che ci è stato concesso».

⁶⁴ F. Petrarca, *Canzoniere*, 252, p. 1012.

⁶⁵ *Ibidem*, 32, p. 177.

è qui propriamente sinonimo di *cupiditas* (= ‘desiderio’), mentre «riso», «pianto» e «paura» del v. 11 corrispondono rispettivamente al *gaudium*, al *dolor* e al *metus*. In chiusura di verso troviamo però una sorpresa: una quinta, non prevista passione, l’«ira». Essa non figura, infatti, nel canone tradizionale delle *perturbationes* stoiche, a meno di non considerarla come un provenzalismo cui attribuire il significato di ‘forte dolore’, che però risulterebbe una inutile ripetizione, dal momento che il v. 11 contempla già al suo interno il «pianto». Si può, a tal proposito, citare un luogo del *De officiis* ciceroniano (I, 20,69) certamente noto al Petrarca, in cui l’ira viene aggregata alle quattro passioni stoiche: «Vacandum autem omni est animi perturbatione, cum cupiditate et metu, tum etiam aegritudine et voluptate animi et iracundia, ut tranquillitas animi et securitas adsit, quae affert cum constantiam tum etiam dignitatem».⁶⁶

L’ira, però, oltre a figurare in altri analoghi elenchi volgari,⁶⁷ ritorna anche nei versi latini dello stesso Petrarca; si pensi ad *Africa*, V, 529: «in-vigilant meror, metus, ira furorque».

Martelli ritiene che nel sonetto 32 Petrarca abbia contaminato la dottrina stoica delle passioni con quella platonica della tripartizione dell’anima. Quest’ultima dottrina, esposta da Platone in *Republica* IX 571e – 572a e in *Timeo* 69c – 71a, era nota a Petrarca attraverso Cicerone, *Tusculanae*, I, 10,20: «Plato triplicem finxit animum, cuius principatum, id est rationem, in capite sicut in arce posuit, et duas partes parere voluit, iram et cupiditatem, quas locis disclusit: iram in pectore, cupiditatem super praecordia locavit».⁶⁸

⁶⁶ Cicerone, *I doveri-De officiis*, saggio introduttivo e note di E. Narducci, Milano, Rizzoli, 1995, I, 20,69, p. 136: «Bisogna anche essere liberi da ogni turbamento d’animo, dalla cupidigia e dal timore, dalla tristezza, dalla gioia eccessiva e dall’ira, perché vi sia la tranquillità e la serenità dell’animo, che porta con sé fermezza e dignità». Fu il Vellutello, nel suo commento al *Canzoniere*, a segnalare la fonte. Per quanto concerne gli altri commentatori, il Castelvetro, fra i cinquecentisti, non essendo a conoscenza né della dottrina platonica relativa alla tripartizione dell’anima né del passo del *De officiis* ciceroniano, e, per questo, non sapendo che cosa fare dell’ira, la assegna alla sfera del *metus*. Quanto agli esegeti moderni, presi dalle loro digressioni estetizzanti o stilistiche o strutturali o da altro ancora, non colgono neppure la presenza di un problema esegetico. Essi, ignorando la dottrina stoica, quella platonica e i classici latini, preferiscono non commentare il passo, oppure, incuranti del sostrato culturale su cui il Petrarca costruiva la sua poesia, interpretano a caso, secondo quello viene loro alla mente.

⁶⁷ Cfr. Bonagiunta da Lucca, *Fin amor mi conforta* 44: «e l’ire e l’ane e le pene e la noia», in M. Santagata, *Prestitinovisti in Petrarca*, «Studi petrarcheschi», n. s., II, 1985, p. 121.

⁶⁸ Cicerone, *Tusc. Disp.*, I, 10,20, p. 78: «Platone immaginò un’anima triplice: di essa pose la parte più importante, cioè la ragione, nel capo, come in una roccaforte, e le subordinò le altre due parti, l’ira e il desiderio, che collocò in luoghi separati: l’ira nel petto, il desiderio sotto il diaframma».

La medesima dottrina Petrarca fa esporre ad Agostino nel finale del II libro del *Secretum*:

Sunt enim quedam sicut in corporibus humanis sic in animis passiones, in quibus tam mortifera mora est ut, qui distulerint medelam, spem salutis abstulerit. Quis enim ignorat, exempli gratia, esse quosdam motus tam precipites ut, nisi eos in ipsis exordiis ratio frenaverit, animum corpusque et totum hominem perdant, et serum sit quicquid post tempus apponitur? In quibus primum obtinere locum reor iram, cui non frustra rationis sedem superpositam esse diffinunt hi, qui in tres partes animam dividerunt: rationem in capite velut in arce, iram in pectore, concupiscentiam subter precordia collocantes, ut scilicet presto sit, que subiectarum pestium violentes impetus repente coerceat, et ex alto velut receptui canat. Quod frenum, quia ire magis necessarium erat, illi vicinior sita est.⁶⁹

Il passo del *Secretum* nel quale Petrarca, operando una contaminazione tra la dottrina stoica e quella platonica, individua nella *concupiscentia* ciceroniana null'altro che le quattro passioni di Zenone, appare strettamente connesso con un brano della 'senile' IV, 5 in cui Petrarca fornisce una interpretazione allegorica dell'episodio di Eolo contenuto nell'*Eneide*:

In eo igitur de quo queris loco, ut iantandem quod petis expediam, videri michi solent venti illi nichil aliud quam irarum impetus et concupiscentie motusque animi in pectore subterque precordia habitantes et humane vite requiem, quasi quibusdam

⁶⁹ F. Petrarca, *Secr.*, II, p. 192: «Ci sono infatti alcune malattie sia del corpo che dell'anima rispetto alle quali l'indugio è così esiziale che chi ritarda la cura compromette ogni speranza di salvezza. Tutti sanno, per esempio, che ci sono certi moti dell'animo così violenti e istantanei che, se la ragione non li frena appena si manifestano, distruggono l'anima e il corpo e l'uomo tutto intero e ogni cura impiegata fuori tempo arriva ormai troppo tardi. Tra quei moti, penso che il principale sia l'ira: non per nulla quelli che hanno diviso l'anima in tre parti hanno posto sopra di lei la sede della ragione, collocando appunto quest'ultima nella testa come in una rocca, l'ira nel petto, la concupiscenza sotto i precordi. Sì che la ragione possa istantaneamente frenare gli impeti violenti delle malefiche passioni che sono sotto di lei, e dall'alto suoni, per così dire, a raccolta. Poiché dunque era soprattutto l'ira ad aver bisogno del freno della ragione, proprio a questa è stata messa particolarmente vicina». Circa la particolare pericolosità dell'ira rispetto alle altre passioni cfr. Seneca, *De ira*, III, 1, 3 e ss. Petrarca fornisce una sua definizione dell'ira nell'ultima terzina del sonetto 232: «Ira è breve furore, et chi nol frena,/ è furor lungo, che 'l suo possessore/ spesso a vergogna, et talor mena a morte». Infine, è bene sottolineare che, nelle righe immediatamente precedenti al passo citato, Agostino esorta Francesco a custodire dentro la sua memoria le sentenze salutari che legge e a renderle familiari mediante l'assidua applicazione, in modo tale da avere i rimedi quasi scritti nell'animo, così come sono abituati a fare i medici più abili, in qualunque luogo e in qualunque tempo abbia a scoppiare una qualche malattia che non concede rinvii. A ben vedere, è proprio questo il punto di partenza del *De remediis*, cui il Petrarca iniziò a lavorare, molto probabilmente, nella città di Milano, a partire dal maggio 1354, e dunque in una quasi immediata vicinanza cronologica con gli ultimi interventi sul *Secretum*. A confermare questo legame col *De remediis* si pone quanto Agostino dirà poco dopo riguardo al ruolo della ragione, che in quest'opera terrà appunto a freno l'irrazionalità prima del *Gaudium* e poi del *Dolor*.

tempestatibus tranquillum aliquod mare, turbantes; Eolus, autem, ipsa ratio recens frenansque irascibilem et concupiscibilem appetitum anime, quod «ni faciat», ut Virgilius ipse ait, «maria ac terras celumque profundum» (hoc est sanguinem et carnem atque ossa ipsamque postremo animam, illa terrestres, hanc celestis originis) «quippe ferant rapidi secum», in mortem, scilicet, ac ruinam. Spelunce atre, quibus ille abditos facit, quid nisi cave et latebrosae partes hominis sunt ubi, secundum platonice dimensionem, suis sedibus passiones habitant, pectus et ilia? Superaddita moles caput est, quam rationi sedem Plato idem statuit.⁷⁰

Dunque, Petrarca aveva piena consapevolezza tanto della triplice divisione dell'anima, derivante dalla dottrina platonica, quanto della quadruplici distinzione delle passioni, dovuta al pensiero stoico, ed è proprio alla luce di questo quadro tradizionale che il nostro poeta procede allo sconvolgimento e al rimescolamento di una struttura dottrina e semantica che il passato, sia classico che cristiano, aveva ordinatamente fissato in coerenti simmetrie volte a razionalizzare il caos. Da Cicerone a Boezio, da Orazio a Bernardo Silvestre, non vi è autore classico o cristiano che non si sia compiaciuto di porre in evidenza la razionalità ordinatrice delle irrazionali quattro passioni stoiche. In un passo del I libro del *Secretum* è lo stesso Petrarca, attraverso le parole di Agostino, a compiacersi della simmetrica disposizione delle *perturbationes animi* degli stoici:

Audi ergo. Animam quidem tuam, sicut celitus bene institutam esse non negaverim, sic ex contagio corporis huius, ubi circumsepta est, multum a primeva nobilitate sua degenerasse ne dubites; nec degenerasse duntaxat, sed longo iam tractu temporis obtorpuisse, factam velut proprie originis ac superni Conditoris immemorem. Nempe passiones ex corporea commistione subortas oblivionemque nature melioris, divinitus videtur attingisse Virgilius, ubi ait:

⁷⁰ Idem, *Lettres de la vieillesse-Rerum senilium*, édition critique d'E. Nota, traduction de F. Castelli, F. Fabre, A. De Rosny, L. Schebat, présentation, notices et notes de U. Dotti, Paris, Les Belles Lettres, 2002-2004, (sono usciti finora tre volumi, comprendenti i libri I-XI), vol. II, *Sen.*, IV, 5, 13-14, p. 79: «Per spiegarti infine come tu desideri il passaggio per il quale mi solleviti, questi venti mi sono sempre sembrati non essere nient'altro che gli assalti dell'ira e della concupiscenza, come anche i movimenti dell'anima che hanno la loro sede nel cuore e sotto il diaframma, e che perturbano la quiete della vita umana, come un mare calmo è agitato dalle tempeste; quanto ad Eolo, questi non è altro che la ragione, che controlla e raffrena le pulsioni irascibili e concupiscenti dell'anima: "se egli non lo fa", dice Virgilio, "questi sono i mari, le terre e i cieli profondi" (vale a dire il sangue, la carne, le ossa e finalmente la stessa anima, questa di origine celeste, gli altri di origine terrestre), "che li trascineranno con loro nel precipitare", intendi: per condurli alla morte e alla distruzione. Cosa sono le nere caverne nelle quali la nascosti se non le parti profonde e tenebrose dell'uomo, dove, secondo l'anatomia platonica, le passioni hanno la loro sede: il petto e i fianchi? La massa aggiunta al di sopra rappresenta la testa, dove lo stesso Platone ha posto la sede della ragione». Le traduzioni di tutti i passi delle *Senili* riportati in questo articolo sono di chi scrive.

«Igneus est illis vigor et celestis origo
Seminibus, quantum non noxia corpora tardant
Terrenique hebetant artus, moribundaque membra.
Hinc metuunt cupiuntque dolent gaudentque, neque auras
respiciunt, clause tenebris et carcere ceco».

Discernis ne in verbis poeticis quadriceps illud monstrum nature hominum tam adversum?⁷¹

E la risposta di Francesco alle parole di Agostino ha tutta l'aria di essere una parafrasi del v. 733 di Virgilio, eseguita alla luce della prosa ciceroniana delle *Tusculanae disputationes*:

Discerno clarissime quadripartitam animi passionem, que primum quidem, ex presentis futurique temporis respectu, in duas scinditur partes; rursus quelibet in duas alias, ex boni malique opinione, subdistinguitur; ita quattuor velut flatibus aversis humanarum mentium tranquillitas perit.⁷²

È dunque in tale quadro dottrinale che bisogna collocare il sonetto 57, nella cui prima quartina, lo si è visto, il dolore si definisce, nell'attesa di una qualche 'ventura', come accrescimento di timore e di desiderio e, al dissolversi della suddetta 'ventura', come suo rimpianto. Petrarca non procede ai tradizionali accoppiamenti tra le varie passioni, una delle quali, la gioia, come già detto, è presente solo per esclusione e si colloca vir-

⁷¹ Idem, *Secr.*, I, p. 136: «Allora ascolta: come io non nego che la tua anima sia stata ben formata in cielo, così tu convinciti che è molto degradata rispetto alla sua nobiltà originaria, in seguito al contagio di questo corpo del quale è rivestita. Né è solo degradata, ma da tanto tempo ormai si è intorpidita ed è diventata quasi immemore della propria origine e del suo superno creatore. Pare quasi che un'ispirazione divina abbia permesso a Virgilio di cogliere perfettamente come le passioni nascono dalla commistione con il corpo, e ci si dimentichi così della parte più nobile della nostra natura, là dove dice "C'è in queste scintille il fuoco della loro origine celeste, finché non sono gravate dalla perniciosa corporeità e ottuse dagli organi terreni, da membra destinate a morire. Onde temono e bramano, soffrono e godono, né sanno più guardare il cielo, chiuse nel buio del loro cieco carcere". Non vedi in queste espressioni poetiche quel mostro a quattro teste tanto nemico della natura umana?». È interessante notare che in questo passo del *Secretum* Petrarca fa ritrattare ad Agostino quanto egli aveva realmente sostenuto in *De civ. Dei*, XIV, 3, 2 dove il vescovo di Ippona, in polemica con Virgilio circa il passo dell'*Eneide* sopra citato, nega l'assunto virgiliano secondo cui tutti i nostri mali derivino dall'influenza che il corpo esercita sull'originaria libertà dell'anima, e afferma da parte sua che la «*corruptio corporis, que aggravat animam, non peccati primi est causa, sed pena, nec caro corruptibilis animam peccatricem, sed anima peccatrix fecit esse corruptibilem carnem*» («La corruzione del corpo, che appesantisce l'anima, è pena, non causa del primo peccato; non è la carne corrottile che ha reso l'anima peccatrice, è l'anima peccatrice che ha reso la carne corrottile»).

⁷² F. Petrarca, *Secr.*, I, p. 136: «Vedo come la passione dell'animo sia divisa assai chiaramente in quattro, dopo essersi a tutta prima divisa in due parti, secondo il presente e il futuro, ed essersi queste a loro volta divise in altre due, secondo il concetto del bene e del male. Così, tra volta quasi da quattro turbini contrari, la serenità d'animo dell'uomo muore».

tualmente tra il lento arrivare delle venture e il loro repentino dileguarsi. Le «venture» di cui parla Petrarca in questo sonetto sono solo schegge di piacere della durata di un istante, tumultuosamente vissuto e incluso entro il perimetro di un dolore che si dibatte tra il montare del desiderio e lo scemare della speranza. Per l'appunto sulla immutabilità di questo stato fin quando continuerà ad amare, Petrarca va meditando nel prosieguo del sonetto (si veda il v. 9: «Prima ch'i' trovi in ciò pace né triegua»).⁷³ L'amore, come già aveva affermato Agostino nelle *Confessiones*,⁷⁴ nell'ambito di «questa immensa selva piena di insidie e di pericoli» che è la vita umana, si configura come colpa; mentre l'apostolo Giovanni nella sua prima lettera scrive: «Nolite diligere mundum neque ea quae in mundo sunt. Si quis diligit mundum, non est caritas Patris in eo; quoniam omne quod est in mundo concupiscentia carnis est et concupiscentia oculorum, quae non est ex Patre, sed ex mundo est».⁷⁵

Se è vero che ciò che non viene *ex Patre* bensì *ex mundo* non può che gettare la nostra anima nel turbine delle quattro passioni contrastanti, ben si comprende come Petrarca ritenga impossibile che «in ciò», ossia nella condizione di vita soggetta al turbamento, egli possa trovare una qualche requie o sperare che Amore o Laura mutino il loro atteggiamento nei suoi confronti: non potrebbe, infatti, l'amore, rivolto a ciò che è *ex mundo*, essere governato dal freno della ragione; né potrebbe Laura, che di quell'amore è oggetto, appagarlo, perché anch'essa proviene *ex mundo*. D'altra parte proprio il 'congiurare' (v. 11 «che m'anno congiurato a torto incontra») dei due fattori – il fatto cioè che il poeta desideri un bene terreno di per sé stesso, e che quest'ultimo sia, costitutivamente, impotente a soddisfare il desiderio che se ne prova – costituisce il fondamento dello stato di perturbazione. Laura, dunque si delinea come «quod ex mundo est», cosa, d'altronde, già evidenziata da Agostino nel *Secretum* laddove egli rimprovera a Francesco di amare la creatura più dello stesso Creatore: «Ab amore celestium elongavit animum et a Creatore ad creaturam desiderium inclinavit. Que una quidem ad mortem pronior fuit via [...]. Quia cum

⁷³ F. Petrarca, *Canzoniere*, 57, p. 299.

⁷⁴ Cfr. Agostino, *Le Confessioni*, a cura di M. Bettetini, traduzione di C. Carena, Torino, Einaudi, 2000, X, 35, 56, p. 394: «In hac tam immensa silva plena insidiarum et periculorum».

⁷⁵ Cfr. Ioannis, *Epist.* I, 2, 15-16, p. 2266: «Non amate il mondo, né ciò che vi è nel mondo. Se uno ama il mondo, in lui non c'è l'amore del Padre. Poiché tutto ciò che vi è nel mondo, la concupiscenza della carne, la concupiscenza degli occhi, non è dal Padre, ma dal mondo». Il mondo è considerato qui nel suo senso più negativo: mondo idolatrico, con tutti i suoi vizi. La proibizione di Giovanni è recisa, perché non si possono amare due opposti, quali sono 'Dio', somma bontà e purezza, e il 'mondo', pieno di sensualità, seduzioni e orgoglio.

creatum omne Creatoris amore diligendum sit, tu contra, creature captus illecebris, Creatorem non qua decuit amasti, sed miratus artificem fuisti quasi nichil ex omnibus formosius creasset, cum tamen ultima pulcritudinum sit forma corporea». ⁷⁶

Da quanto detto sin qui appare chiaro che Laura – pur essendo donna reale, come dimostra la famosa ‘familiare’ II, 9 a Giacomo Colonna, nonché la celebre nota obituaria del *Virgilio Ambrosiano* – assuma agli occhi del poeta un significato emblematico se non propriamente allegorico, ma di una emblematicità concreta e palpitante, che fa di Laura l’immagine tangibile e vivente della terra, bellissima e ricca di attrattive, ma pur sem-

⁷⁶ F. Petrarca, *Secr.*, III, p. 216: «[Laura] ha allontanato il tuo animo dall’amore celeste e ne ha deviato il desiderio dal Creatore alla creatura: e questa è sempre stata l’unica e la più facile via verso la morte [...]. Mentre tutto il creato deve essere amato per amore del Creatore, tu invece, sedotto dalla creatura, non hai amato il Creatore come dovevi, ma hai ammirato in Lui l’artefice di quella, quasi non avesse creato niente di più bello. Mentre la bellezza del corpo è l’ultima delle bellezze». Su questo tema cfr. Agostino, *Conf.*, V, 3,5, p. 134: «Convertunt veritatem tuam in mendacium et colunt et serviunt creaturae potius quam creatori» («Convertono la tua verità in menzogna e adorano e servono la creatura anziché il Creatore»), che è un ampliamento di Paolo, *Rom.*, I, 21-25, p. 2114, contro i gentili che «coluerunt et servirunt creaturae potius quam Creatori» («adorarono e servirono le creature piuttosto che il Creatore»); e *Conf.*, IV, 12, 18, p. 112: «Si placent corpora, Deum ex illis lauda et in artificem eorum retorque amorem, ne in his, quae tibi placent, tu displiceas. Si placent animae, in Deo amentur, quia et ipsae mutabiles sunt et in illo fixae stabiliuntur: alioquin irent et perirent» («Se ti piacciono i corpi loda Dio per essi, rivolgiti il tuo amore al loro artefice per evitare di spiacere a lui per il piacere delle cose. Se ti piacciono le anime, in Dio amale, poiché sono mutevoli anch’esse, ma in lui si fissano stabilmente, mentre altrove passerebbero e perirebbero»). In tale percorso dai corpi al principio creatore si possono rintracciare echi del *Simposio* di Platone e della interpretazione che ne viene data in *Enneadi*, III, 5, 1-9; ma nella dottrina neoplatonica il corpo è considerato solo uno spunto per l’inizio dell’ascesa al divino, da superare e da abbandonare, mentre nei suoi scritti Agostino afferma che la bellezza corporea è degna di essere amata soltanto nella misura in cui questo avvenga «in Dio». Si veda anche *Conf.*, X, 6, 8, p. 338 e *De civ. Dei*, XV, 22. Ricordiamo, infine, *De vera relig.*, X, 19: «Non ergo creaturae potius quam creatori serviamus» («Non serviamo dunque la creatura invece del Creatore»); *ibidem*, XXXVI, 67: «Nam quoniam opera magis quam artificem atque ipsam artem dilexerunt, hoc errore puniuntur, ut in operibus artificem artemque conquirant: et cum invenire nequiverint (Deus enim non corporalibus sensibus subiacet, sed ipsi menti supereminet) ipsa opera existiment esse et artem et artificem» («Infatti, poiché hanno amato le opere più dell’artefice e dell’arte stessa, sono punite con l’errore di cercare nelle opere l’artefice e l’arte, e, non riuscendo a trovare né l’uno né l’altra [Dio, infatti, non è oggetto dei sensi del corpo, ma al di sopra anche della mente], credono che le opere siano l’artefice e l’arte»); *ibidem*, XXXVII, 68: «Hinc oritur omnis impietas, non modo peccantium, sed etiam damnatorum pro peccatis suis. Non enim tantum scrutari creaturam contra praeceptum Dei, et ea frui potius quam ipsa lege et veritate volunt, quod primi hominis peccatum deprehenditur, male utentis libero arbitrio: sed hoc quoque in ipsa damnatione addunt, ut non modo diligant, sed etiam serviant creaturae potius quam creatori et eam colant per partes eius, a summis usque ad ima venientes» («Da qui ha origine ogni empietà, non solo dei peccatori, ma anche di quelli dannati per le loro colpe. Infatti non solo vogliono scrutare la creatura contro il comando di Dio, e godere di essa invece che della legge e della verità – il che costituisce il peccato del primo uomo, che usò male del libero arbitrio –, ma nella loro dannazione si aggiunge che non solo amano, ma anche servono le creature, invece del Creatore, venerandole in tutte le loro parti, dalle più alte alle più basse»).

pre elusiva e sfuggente, come sfuggenti ed elusive sono tutte le passioni di questo mondo.⁷⁷

Ma sebbene Petrarca, nel sonetto proemiale, dichiara che tali passioni sono null'altro che folli vaneggiamenti e se ne dica pentito e vergognoso, si tratta, in realtà, di affermazioni che dovevano corrispondere in un certo qual modo ad un ritratto ideale, il ritratto dell'uomo che, forte della saggezza stoica e cristiana insieme, sapeva, col supremo sforzo della ragione e della fede, affrancarsi dalle passioni e dai turbamenti da esse provocati. Dall'antica Stoà e dalla dottrina cristiana Petrarca aveva appreso che esse non erano che *phantasmata*, effimeri adescamenti, ingannatrici lusinghe; ciononostante non poteva fare a meno di porsi la questione del senso e del

⁷⁷ È bene ricordare a questo punto che Petrarca – analogamente a tutta una corrente culturale del Medioevo (Fulgenzio, Bernardo Silvestre), ma pure differenziandosi in maniera sostanziale da essa – praticava una lettura allegorica dell'*Eneide* virgiliana. In particolare è interessante vedere l'interpretazione che il nostro poeta fornisce circa l'episodio della selva in cui Venere appare ad Enea. Il rimando è ancora una volta alla 'senile' IV, 5 (§§ 15-16, pp. 79-81): «Silva vero vita hec, umbris atque erroribus plena perplexisque tramitibus atque incertis, et feris habitata (hoc est difficultatibus et periculis multis atque occultis), infructuosa et inhospita at, herbarum virore et cantu avium et aquarum murmure (idest brevis et caduca specie et inani ac fallaci dulcedine rerum pretereuntium atque labentium) accollarum oculos atque aures interdum leniens ac demulcens; lucis in finem horribilis ac tremenda adventuque hiems ceno fedā, solo squalida, truncis horrida, frondibusque spoliata. Venus obvia silve medio ipsa est voluptas circa tempus vite medium ferventior atque acrior, os habitumque virgineum gerit ut illudat insciis. Nam si quis eam qualis est cerneret, haud dubie visu solo tremefactus aufugeret: ut enim nichil blandius, sic nichil est fedius voluptate. Succincta autem quia velociter fugit et idcirco velocissimis comparatur: nil nempe velocius voluptate, sive in universo illam sive in partibus extimes. Nam et tota citissime desinit, necdum exercetur nisi ad momentum durat. Habitu demum venetricis, quia venatur miserorum animas; arcum habet et comam ventis effusam ut et feriat et delectet, et sit delectatio ipsa volatilis et inconstans, et ventosa ad extremum omnia» («La foresta rappresenta questa vita, tutta piena d'ombre e di trappole, di sentieri tortuosi e infidi, popolata di bestie selvagge [in altre parole di difficoltà e di pericoli molteplici e invisibili], sterile e inospitale, ma capace al tempo stesso, di affascinare e rassicurare gli occhi e le orecchie di quelli che la abitano con il verdeggiare della sua erba, il canto degli uccelli e il mormorio delle acque [vale a dire l'apparenza fugace e peritura e la vana e ingannevole dolcezza delle cose che passano e si dileguano]; al declino del giorno, essa diviene spaventosa e temibile, e con l'approssimarsi dell'inverno, eccola ricoperta di fango, la terra aspra, irta di tronchi e priva di foglie. Venere, che appariva al centro del bosco, rappresenta il piacere più bruciante e più ardente al centro della vita; ella riveste un'apparenza e un'aria virgineale al fine di ingannare gli ignoranti. Perché se si discerne quello che essa è realmente, nessun dubbio che alla sua sola vista prenderebbe la fuga, colto dallo spavento: così infatti niente è più dolce, così niente è più ripugnante del piacere. Se ella ha la veste succinta, è perché lei si sottrae ben rapidamente, così la si compara a ciò che c'è di più fugace: in verità niente passa più velocemente del piacere, considerato in generale o in particolare. Perché esso finisce tutto d'un colpo e, quando lo si gusta, non dura che un momento. Infine, è abbigliata come una cacciatrice, poiché essa caccia le anime degli infelici; ha un arco, i capelli al vento, ella può così ferire e affascinare, mostrando con ciò ugualmente che lo stesso fascino è effimero e incostante e che tutto, in fin dei conti, passa come il vento»). Petrarca, è bene ricordarlo, riteneva che per un cristiano fosse lecito leggere e praticare la poesia solo nella misura in cui essa fosse capace, attraverso il suo significato *historicus*, di farsi mediatrice di un ben più profondo e autentico *sensus spiritualis* o *mysticus*; né vi è motivo di credere che nell'atto di comporre egli stesso dei versi, abbia potuto perseguire convinzioni e finalità differenti.

valore di tali passioni, sentimenti di cui il cuore dell'uomo sembra non poter fare a meno. La questione diviene particolarmente importante se si considera che a porsela non è un intellettuale qualsiasi, ma il fondatore dell'Umanesimo, di una cultura cioè che crede nell'uomo e nella riscoperta di autonomi valori umani e storici; inoltre, nel progresso della crisi trecentesca, che gradualmente iniziava a condurre dalla gerarchia all'eguaglianza e dalla trascendenza all'immanenza, il margine di libertà via via conquistato costituiva un elemento di problematizzazione, se non proprio ancora di contestazione, dei principi religiosi tradizionali. Di qui l'antiblogia – in cui consiste la radice stessa della sua arte – di un Petrarca moderatore, come nel *De remediis*, delle umane passioni, e, al tempo stesso, autore nel quale, forse per la prima volta dall'inizio dell'era cristiana, si avverte che la vita terrena non è più, o per lo meno non è soltanto, la figura di quella ultraterrena, e che il trascurare o il disprezzare le cose di questo mondo per quelle dell'aldilà non è in fondo né giusto né opportuno.

Nella parte finale della sua Prefazione, Petrarca sente il bisogno di chiarire l'uso che egli fa della parola *fortuna*, termine presente nel titolo e disseminato un po' ovunque nell'opera. Egli spiega pertanto di aver usato una parola familiare e comune a beneficio di coloro che possiedono meno conoscenze, senza ignorare tuttavia i lunghi sviluppi del dibattito filosofico-religioso intorno a questo vocabolo e tenendo ben presente la lapidaria massima di Gerolamo: «Nec fatum nec fortuna»⁷⁸. La stessa formula, ma invertita («nec fortuna nec fatum»), viene usata da Petrarca nella 'senile' VIII, 3, *De opinione et fortuna*, dedicata alla questione se sia più forte l'opinione o la fortuna. Bisogna ricordare che le autorità cristiane avevano proibito di credere alla dea Fortuna,⁷⁹ esitando ad impiegare la parola stessa o proscrivendo totalmente il suo utilizzo. Lo stesso Agostino, nel *De civitate Dei*, IV, 18 aveva definitivamente escluso la fortuna.⁸⁰ Petrarca, nel suo *Testamento*, memore di tutto ciò scriverà: «Predicti autem mei

⁷⁸ Cfr. Gerolamo, *Commento al Vangelo secondo san Matteo* III; *Commento a Isaia* V, 23,9; *Commento all'Ecclesiaste* IX, 7-8, per i quali si rimanda a *Les remèdes* II, *Notes et commentaires*, p. 413.

⁷⁹ Figlia di Giove, la Fortuna fu onorata a Roma sin dai tempi di Servio Tullio (cfr. Varrone, *De ling. lat.*, V, 74), anche se il suo culto divenne particolarmente diffuso agli inizi dell'impero, sotto Augusto (cfr. Plinio, *Nat. Hist.*, II, 5, 22). A seconda della natura dei favori che accordava (è bene ricordare che il termine *fortuna*, in latino, è *vox media*), fu venerata con svariati epiteti: *Fortuna populi romani*, *Fortuna publica*, *Fortuna muliebris*, *Fortuna equestris*, *Fortuna tulliana*, *Fortuna victrix*, *Fortuna regina*, *Fortuna redux*, ecc.; anche la *Fortuna mala* era considerata una divinità (cfr. Cicerone, *De nat. deor.*, III, 25).

⁸⁰ Agostino torna sull'argomento anche in *Contr. Academ.*, I, 1, 1. Si veda inoltre Lattanzio, *Div. Inst.*, III, 28, 6 e III, 29, 1.

amici de parvitate huiusmodi legatorum non me accusent, sed fortunam, siquis est fortuna».⁸¹

La riflessione sulla fortuna è presente in molte opere petrarchesche. Nel finale del II libro del *Secretum*, ad esempio, alla domanda di Agostino che gli chiede se, una volta eliminata la tristezza, potrà tornare a riconciliarsi con la sua fortuna, Francesco risponde che potrebbe «si modo aliquid esset fortuna», se solo la fortuna fosse qualcosa, avesse una qualche consistenza. La domanda di Agostino fornisce inoltre a Francesco lo spunto per un confronto tra Omero e Virgilio proprio a proposito della Fortuna,⁸² che il poeta greco non si è mai degnato di nominare nelle sue opere, quasi ignorandola del tutto, mentre Virgilio la nomina spesso, e in un passo la definisce finanche onnipotente.⁸³ Questo passo del *Secretum* risulta particolarmente interessante anche per il fatto che Petrarca, dopo aver ricordato come Sallustio e Cicerone proclamino nei loro scritti⁸⁴ l'indubbio dominio della fortuna sulle vicende umane, dichiara: «Ego autem quid sentiam, aliud forte tempus ac locus alter fuerit dicendi»;⁸⁵ dichiarazione che costituisce una chiara allusione al progetto, non lontano, del *De remediis*. Proprio il *De remediis* dedica alla fortuna un breve capitolo del I libro, per la precisione il diciassettesimo, intitolato *De origine fortunata*.

⁸¹ F. Petrarca, *Testamentum*, in *Opere latine*, a cura di A. Bufano, con la collaborazione di B. Aracri e C. Kraus Reggiani, introduzione di M. Pastore Stocchi, Torino, UTET, 1975 (rist. 1987), II, p. 1352: «Per la modestia di siffatti lasciti i predetti miei amici non accusino me ma la fortuna, se la fortuna in qualche modo esiste».

⁸² L'idea del confronto tra Omero e Virgilio riguardo al tema della Fortuna è suggerito a Petrarca da Macrobio, *Saturn.*, V, 16, 8.

⁸³ Il passo in questione è contenuto in *Aen.*, VIII, 334: «Fortuna omnipotens et ineluctabile fatum» («l'onnipotente Fortuna e l'ineluttabile fato»), che Petrarca ricorda anche nella redazione γ di *Fam.*, XIX, 9, 4; tutto il passo petrarchesco contenuto nel *Secretum* torna quasi alla lettera nell'orazione per Giovanni II di Valois, re di Francia, composta nel 1361 (cfr. *Collatio coram Domino Iohanne, francorum rege*, II, 2 in *Opere latine*, cit., II, p. 1290).

⁸⁴ Il riferimento è a Sallustio, *De con. Cat.*, VIII, 1; e a Cicerone, *Tusc. disp.*, V, 9, 25 e *Pro Marc.*, II, 7. In un lungo passo sulla fortuna, nell'invettiva *Contra quemdam magni status hominem*, ritornano queste stesse citazioni, inclusa quella virgiliansa vista sopra; qui, però, Petrarca afferma chiaramente che onnipotente è solo Dio e che anzi, quando la fortuna vede la virtù contrastarle il passo, essa soccombe svuotata di potere e di forza, e a sostegno di tale affermazione cita Lucano, *Phars.*, IX, 569-570: «Fortunaque perdit opposita virtute minas» (cfr. *Opere latine*, vol. II, p. 998). Di diverso avviso egli si mostra invece in *Fam.*, XVIII, 16, 7: «Sensi ego tunc mestus insidias fortune et quam doctioribus nichil esse credideram, non modo esse aliquid didici, sed quodammodo in omni re dominari cum Sallustio, et humanarum cum Cicerone rerum dominam, et omnipotentem atque ineluctabilem coactus sum cum Virgilio confiteri» («Conobbi allora dolorosamente le insidie della fortuna, e lei che fidandomi dei più dotti di me avevo creduto esser cosa vana, non solo compresi esser cosa reale, ma dominare su tutto, come dice Sallustio, e regolare gli umani destini, come dice Cicerone, e fui costretto a chiamarla con Virgilio onnipotente e ineluttabile»).

⁸⁵ «Quello che poi ne penso io, lo dirò forse in un altro momento e in un'altra opera».

In esso Petrarca ricorda che i marinai chiamano «fortuna» la tempesta, cosa che d'altra parte si riscontra nelle rappresentazioni della Fortuna munita di timone per 'pilotare' la vita degli uomini. Come sempre nel *De remediis*, Petrarca attinge alla dottrina e alla saggezza degli antichi per moderare le umane passioni, e anche qui, sulla scia di Seneca⁸⁶ e di altri pensatori antichi, pone sulle labbra della Ragione il monito «finem respice», poiché è alla sua fine, e soltanto allora, che si può giudicare una vita: quanto più l'inizio è felice e favorevole, tanto più incerto è l'esito finale.⁸⁷ Le cose umane sono mosse da un turbinio incessante che «le affatica di moto in moto», per la qual cosa è possibile che la tempesta giunga repentinamente a turbare un mare in bonaccia, o che le nubi della sera succedano alla chiara luminosità di un mattino sereno. Così, un sentiero inizialmente piano può divenire accidentato verso la sua fine, una sventura improvvisa giungere a fiaccare la protervia della prosperità, e una triste morte interrompere il corso di una vita felice: tanto spesso la fine è lontana dal somigliare al suo inizio.

In merito al tema della Fortuna, Petrarca appare diviso tra il riconoscimento della sua onnipotenza e della sua ineluttabilità sulle vicende umane, attestato dalla maggior parte degli autori classici, e la negazione di tale dominio in favore della volontà e della virtù dell'uomo, nonché di una concezione cristiana della vita che considera il divenire del mondo posto in mano alla Provvidenza divina, e sottratto, pertanto, ai capricci di un fato volubile e incostante. In quest'ultima direzione procede, ad esempio, l'affermazione di Gerolamo – che Petrarca poteva leggere nel suo *Commento all'Ecclésiaste*, IX 7-8 – secondo cui non è il caso che dirige

⁸⁶ Cfr. Seneca, *Ad Lucil.*, 114, 27.

⁸⁷ Un concetto analogo viene espresso da Petrarca in *RVF*, 23, 31, p. 95: «La vita el fin, e 'l di loda la sera», che coniuga due note espressioni proverbiali: da un lato il proverbio di origine biblica (*Eccli.*, 11, 30, p. 1176) «Ante mortem ne laudes hominem quemquam» («Prima della fine non chiamare nessuno beato»); dall'altro una formula analoga riferita al giorno: «Vespere laudari debet amoena dies». Di segno affine è la dotta sentenza che chiude il sonetto 56: «'n anzi al di de l'ultima partita/ huom beato chiamar non si convene». Si tratta propriamente della famosa ammonizione rivolta da Solone a Creso e tramandata da una ricchissima tradizione classica (si veda, ad esempio, Cicerone, *De fin.*, II, 27, 87; III, 22, 76; Valerio Massimo, VII, 2, ext. 2; Giovenale, X, 274-275; mentre, tra i cristiani, si ricordi almeno Agostino, *De civ. Dei*, XIII, 11, 2); la massima riportata nel finale del sonetto 56 sembrerebbe però alludere in modo specifico all'Ovidio di *Met.*, III, 135-137: «Sed scilicet ultima semper/ exspectanda dies homini, dicitur beatus/ ante obitum nemo supremae funerea debet» («Ma vero è che sempre l'uomo/ debba attendere il giorno estremo: nessuno mai, prima/ della morte e delle proprie esequie./ dovrebbe asserirsi felice»). Ricordiamo, infine, che il «finem respice» soloniano trova nelle opere petrarchesche numerosissime riprese: cfr. *Mem.*, III, 62, 1-3; *Fam.*, VIII, 1, 8; *Ot.*, II (in *Opere latine*, cit., vol. I, p. 780); *Rem.*, I, 108 (*De felicitate*, ed. cit., p. 474); *Inv. Mal.*, 23; *Sen.*, III, 7; *TF* IIa, 22-24; *TF* II, 46-48.

ogni cosa, né la fortuna e le sue variazioni che giocano nel dominio degli uomini, come si crede talvolta a torto, ma tutto si compie e accade secondo le decisioni di Dio.⁸⁸ Anche Giovanni di Salisbury, nel *Policraticus*, III, 8, afferma che gli alti e i bassi dell'esistenza sarebbe meglio rapportarli a Dio che alla fortuna, la quale dipende da lui, o piuttosto, a suo avviso, non esiste affatto.⁸⁹ Mentre, nelle *Retractationes*, Agostino rimprovera a sé stesso di aver spesso usato, in altri suoi scritti, il termine 'fortuna', salvo poi escluderla definitivamente, come si è visto, nel *De civitate Dei*.⁹⁰

Il tema della fortuna riceve un'ampia trattazione anche nel *De consolatione philosophiae*, dove essa è presentata da Boezio quale forza capricciosa e crudele – quasi una divinità dispotica – che presiede alle vicende umane. Le sue armi principali sono i falsi beni, che seducono e poi tradiscono e abbandonano coloro i quali incautamente si affidano loro. Le sue arti distruttive vengono contrastate dalla filosofia, che evidenzia alla luce della ragione il carattere fallace delle sue promesse. L'opera boeziana affronta il tema considerandolo dapprima sotto il profilo fenomenologico e moralistico (libri II e III), meglio adeguato ai primi stadi dell'insegnamento porto dalla filosofia, e poi da un punto di vista speculativo e sistematico (libri IV e V), alla luce del supremo principio esplicativo della provvidenza divina. L'opera filosofico-teologica di Boezio è, d'altra parte, accostabile, per taluni versi, al *De remediis* petrarchesco. Essa è una testimonianza della forza consolatoria della filosofia nel momento della solitudine e della sofferenza, e rappresenta altresì un insieme organico, che eredita il meglio della sapienza antica, componendone armonicamente le varie formulazioni, e animandole nel profondo con lo spirito cristiano.

Intermediario per antonomasia tra la cultura classica e quella medievale, Severino Boezio diede vita ad un'opera in cui la tradizione della letteratura consolatoria incontra il dialogo filosofico di tipo aristotelico-ciceroniano, e si fonde col gusto allegorizzante dell'epoca. Il dialogo tra Boezio e la Filosofia – bella, venerabile matrona che lo conforta delle presenti sciagure – si svolge senza mai citare le Scritture, né il nome di Cristo; sue fonti rimangono principalmente Platone e Aristotele, i neoplatonici e

⁸⁸ Cfr. Gerolamo, *Commento all'Ecclesiaste*, IX 7-8: «Ego autem mecum retractans, inveno non, ut quidam male aestimant, omnia fortuito geri et variam in rebus humanis fortunam ludere, sed cuncta iudicio Dei fieri». La citazione si legge in *Les remèdes*, II, *Notes et commentaires*, p. 413.

⁸⁹ Cfr. Giovanni di Salisbury, *Policraticus*, III, 8: «Siquidem haec potius ascribenda sunt omnia quam fortunae, quae aut ab ipso est, aut (quod magis reor) omnino non est». La citazione si legge in *Les remèdes* II, p. 415.

⁹⁰ Cfr. Agostino, *Retractationes*, I, 3,1: «verum et in his libris displicet mihi saepe interpositum fortunae vocabulum». La citazione si legge in *Les remèdes* II, p. 414.

Seneca. Eppure le soluzioni che l'opera lascia intravedere circa i problemi del male, del libero arbitrio, della prescienza divina, dell'incostanza della fortuna, si inseriscono a pieno titolo nell'alveo della concezione cristiana, sia pure mediante modalità speculative tipicamente 'pagane'. Quello di Boezio vuole dunque essere un totale recupero della sapienza pagana nel solco spirituale del Cristianesimo. L'originalità della sua elaborazione si manifesta nella ricchezza dei fermenti comunicati al Medioevo: l'opera venne tradotta in diverse lingue nazionali quando ancora il latino era universalmente inteso e usato, e su di essa si esercitò il commento di filosofi quali Tommaso d'Aquino e Scoto Eriugena, mentre con la nascita della stampa l'opera continuò ad essere edita senza interruzioni.⁹¹

Da parte sua, Petrarca, parlando del proprio lavoro dice di aver scritto un libro sulla Fortuna: una sola Fortuna a due facce.⁹² E in effetti il *De remediis* è – lo abbiamo visto –, nella sua prima parte, dedicato alla buona fortuna, mediante il lungo inventario delle gioie che si presentano, o possono presentarsi, nella vita dell'uomo, elencate dal Gaudio e dalla Speranza; mentre la seconda parte è dedicata alla sorte avversa, con un lungo elenco, anche in questo caso, dei dolori e delle sofferenze che affliggono o possono affliggere l'uomo, presentate dal Dolore e dal Timore. Il trattato segue chiaramente lo schema della *consolatio*, riprendendo, così, un'antica tradizione che, passando attraverso Cicerone e Seneca, aveva trovato il suo culmine in Boezio. Petrarca immette nella turbata realtà quotidiana, sempre instabile e precaria, l'esperienza della sua lunga meditazione culturale stoica e cristiana, in modo da dar vita ad un breviario fortemente consolatorio proprio in quanto affidato alla voce della Ragione, che rappresenta, tanto nella gioia quanto nel dolore, l'interlocutore vincente, allo stesso modo di come lo era stata la Filosofia nel dialogo boeziano. Le affinità con l'opera di Boezio non si fermano qui. Se Boezio lamenta con la Filosofia il suo stato attuale e il fatto che la Fortuna sia stata nei suoi confronti prodiga di sventure, e la Filosofia gli risponde che volubile e inaffidabile è la Fortuna, e che male ha fatto lo scrittore a considerare alla stregua di beni la gloria e il piacere, che sono, invece, fonti di infelicità nel cuore dell'uomo, Petrarca nella lettera dedicatoria⁹³ ad

⁹¹ La prima edizione del *De consolatione* è un incunabolo del 1471; la prima edizione complessiva delle opere di Boezio è del 1491-1492.

⁹² Cfr. F. Petrarca, *Sen.*, VIII, 3.

⁹³ La decisione di dedicare il *De remediis* al suo vecchio amico Azzo da Correggio matura nel Petrarca dalla constatazione che Azzo gli sembra più di ogni altra la persona che abbia maggiormente sperimentato le sorprendenti e alterne vicende della buona e della cattiva fortuna. Ha

Azzo da Correggio – che funge anche da proemio al I libro –, guardando alla procellosa esistenza umana, sempre in balia, nel bene come nel male, dei capricci della Fortuna, dichiara che la virtù e la ragione, unitamente alla cultura e alla lettura protratta nel tempo dei savi antichi, sono strumenti efficaci per ben regolarsi nella torbida navigazione della vita, particolarmente in quella che appare prospera e felice e risulta invece tra le più pericolose. Per Boezio⁹⁴ il saggio non deve avvilitarsi ogni qual volta è chiamato a lottare con la sorte, poiché sarà proprio la difficoltà del cimento ad offrirgli l'occasione di perfezionare la sua saggezza; egli ricorda inoltre che il savio sostiene nel suo animo una dura battaglia contro ogni specie di sorte, per impedirle di abatterlo, se avversa, o di corromperlo, se prospera, e afferma che la virtù è così chiamata proprio perché, basandosi sulle sue forze, non si lascia vincere dalle avversità.⁹⁵ Esorta, infine, a tenersi saldamente nel mezzo, in quanto tutto ciò che sta al di sopra o al di sotto di esso non è compatibile con la felicità.

Da parte sua Petrarca, che amò rappresentare la sua stessa vita come continuo moto e inesausta e sempre inappagata ricerca della pace e del riposo – «*militia est vita hominis super terram*» recita il versetto biblico,⁹⁶ e non diversamente l'esistenza umana era avvertita dal pensiero stoico – afferma che bisogna sopportare con pazienza questo difficile e accidentato itinerario nel mondo, tenersi lontano da ogni estremo, vincere le proprie passioni e indirizzarsi verso il bene supremo, nella consapevolezza che, come diceva Seneca, il male non sta nei tormenti, ma nell'animo che si piega e soccombe.

conosciuto, infatti, la buona salute e le più gravi malattie, ha gustato il trionfo della signoria e la miseria dell'esilio, ha vissuto la felicità familiare e l'angoscia di sapere che la moglie Tommasina e i figli Ludovico e Giberto erano tenuti prigionieri da Cangrande, suo acerrimo nemico. Occorre rammentare che, dopo la fallita congiura di Fregnano della Scala, Azzo riuscì a rifugiarsi a Ferrara, ma subì la confisca delle sue ingenti ricchezze veronesi, i suoi servi vennero impiccati e uno dei suoi figli morì in carcere, mentre la moglie e gli altri due figli vennero tratti come prigionieri fino al pagamento di un riscatto di 14.000 fiorini d'oro. Petrarca ne fa l'esempio del saggio che si erge saldo di fronte alle avversità della sorte, ma è bene ricordare che l'Affò, nella sua *Storia di Parma*, IV, 318, lo descrive quale il «maggior de' briganti dell'età sua» (tale citazione si può leggere in U. Dotti, *Vita di Petrarca*, Bari, Laterza, 1987, p. 294).

⁹⁴ Cfr. Boezio, *De cons. phil.*, IV, 7.

⁹⁵ In base all'etimologia proposta qui da Boezio, *virtus* deriva da *vires*. In effetti *virtus* in latino vale anche 'forza', 'vigore'; ma Cicerone, in *Tusc. disp.*, II, 18, 43, dice che *virtus* deriva propriamente da *vir*, 'uomo'.

⁹⁶ *Job*, 7, 1, p. 822: «La vita dell'uomo sulla terra è una milizia».

Alessia Caporale

Lodovico Dolce:
l'Epithalamio di Catullo
nelle nozze di Peleo et di Theti

- «Dunque, Thesèò, mi conducesti, ahi crudo,
 305 A mover, lassa, il semplicetto piede
 Da le dolci paterne alme contrade,
 Per poi lasciarmi in questo lido sola?
 Ah, perfido Thesèò, ti sei scordato
 De i giuramenti tuoi, de le promesse
 310 Tante e sì larghe, ohimè, nel danno mio?
 Così in non cale hai seppellito e posto
 D'i santi dei il venerabil culto?
 Ma mentre parti e mi ti togli e furi,
 Tale è la bella e gloriosa spoglia
 315 Che te ne porti al tuo natio terreno,
 D'haver, lassa, ingannata una fanciulla?
 Ahi, ché ragione in te non pote alcuna
 Scacciar fuor de la mente iniqua e fiera
 Il malvagio consiglio che vi fece
 320 Così tenace e adamantina fede!
 Nulla punse pietà quel duro cuore
 Sì ch'a giusti pensier' desse ricetta?
 Crudel, come tradivi una innocente,
 Che non commise mai maggior peccato
 325 Fuori ch'in troppo amar chi non devea?
 Tu se' ladro, Thesèò, tu mi rubasti,
 Di frodi armato e mille e mille inganni,
 Dal mio tranquillo e riposato nido.
 È questo il fin che con sì dolci accenti,

* Questa è la seconda parte dell'analisi dell'*Epithalamio*; la prima è stata pubblicata sul numero 29 di «Filologia Antica e Moderna».

- 330 Con sì fallaci e losinghevol' voci
 Mi promettesti già, quando dicevi
 (E 'l rimembrar m'occide): "Amica e cara
 Donna di questo cuore, io giuro il chiaro
 Maggior lume del ciel ch'apporta il giorno
- 335 E 'l gran rettor che con l'horribil destra
 Vibra gli ardenti folgori, che mai
 Altra fiamma d'amor, altra facella
 Non accend«erà foco entro il mio petto,
 Che quella cara che da gli occhi tuoi
- 340 Ha mosso Amor, ond'egli avampa et arde,
 Fin che lo spirito mio regga quest'ossa.
 Tu col nodo sarai meco legata
 Che scioglièr non si può se non per morte".
 A questo si vedea per quelle luci
- 345 Versar di false lagrime una pioggia.
 Hor non sia donna homai che presti fede
 A promesse d'amanti, a giuramenti;
 Non sia donna qua giù che sperì mai
 Di poter ritrovar huomo fedele.
- 350 L'amante per haver ciò ch'ei desia
 Non guarda a giuramenti, e le promesse
 Ad ogni tempo ha in bocca a mille a mille;
 Ma non sì tosto de l'accesa mente
 Rende satio il desio che se ne parte
- 355 E di quelli e di queste la memoria,
 Né tema punto, né pensier l'ingombra
 D'offender quel che su dal cielo i torti
 De gli mortali con dritt'occhio mira
 E con giusta bilancia appende e libra.
- 360 Io pur ti trassi col consiglio mio
 Dal duro passo de la morte accerba
 Cui fuggir non potevi, anchor che tanto
 È chi commenda il tuo valor invitto,
 Et elessi più tosto che colui
- 365 Che parte pur havea nel sangue mio
 Fosse privo di vita, che lasciarti
 Senza soccorso a così gran bisogno;
 Per lo cui merto queste membra mie
 – Ecco bel guiderdon che tu mi dai! –
- 370 Saranno cibo e nudrimento et esca
 De l'affamate fere e de gli augelli.
 Posto che ciò non fosse, et che la doglia,
 Anzi de' miei martir' la folta schiera

- Basti a condurmi a desiata morte,
375 Chi sarà quel che sopra 'l corpo mio
Sparga la terra, et gli dia sepoltura?
Crudel, qual ti diè tygre il latte amaro,
Qual ti partori serpe in duro sasso?
Qual Syrte? pur colei che i legni sorbe
380 A' naviganti, Scylla empia et atroce,
Cinta di brutti et spaventosi mostri?
Fu questa forse, o la crudel compagna?
Deh, se non t'era a cuor le nozze mie
– Per le quali oltraggiar forsi temevi
385 L'antico padre, ch'al partir da lui
Cotal da pria t'havesse imposta legge –,
O se pur io non ti pareva degna
Cui devessi locar del tuo amor parte,
Ben condur mi potevi al regno tuo,
390 Crudel: già non er'io di tanto peso;
E se degnar, ohimè, non mi volevi
Del nome di consorte, ad ogni voglia,
Ad ogni cura, ad ogni tuo desio
Ti sarei stata obbediente ancella.
395 Io volentieri con le proprie mani
T'harei purgato i pie' d'ogni bruttezza,
Harei di giorno in giorno adorno e bello,
Hora versando gigli, hor rose, hor fiori,
Reso con sofferenza il ricco letto
400 De la futura tua sposa novella,
A cui giunga di me più lieta sorte.
M'a che pur vado, misera, spargendo
I miei lamenti e le parole a i venti,
Che d'human sentimento essendo privi,
405 Né intender ponno, né formar risposta?
Et egli è sì lontan da gli occhi miei,
Che gran tratto di mare ha già varcato,
Né più vegg'io de l'odiata nave
Orma né segno, e s'io mi volgo e giro,
410 Forma d'human vestigio non appare
Per questo incolto lido, e non vi scerno
Altro che nudi sassi, alga et arena.
Forsi che la fortuna, per mostrarsi
Più cruda anchora a questo ultimo passo,
415 Sì prende invidia, che da orecchia humana
I miei duri martir' vengano intesi.
O santo eterno padre de le cose,

- Che 'l tutto puoi e 'l tutto intendi e vedi,
 Deh, piacesse a la tua somma bontade
 420 Che dal principio del tributo fiero
 Infino a questo a me infelice giorno
 Da quei d'Athene a i bei liti di Creta
 Giunta non fosse alcuna nave mai!
 Volesse Dio che 'l perfido Thesèo,
 425 Per vaghezza d'haver corona e palma
 Di quel che, s'io non era, hor fora in vita,
 Non havesse legato a i nostri porti
 Il legno onde tradir poi mi devea!
 Né questo empio e malvaggio, nascondendo
 430 Sotto aspetto soave aspro veneno,
 Raccolto dentro a le mie proprie case,
 Fosse ricorso al mio fedel consiglio!
 Ah lassa me, et dove il piede mio
 Rivolger posso? a qual lito? a qual parte?
 435 Qual più prender poss'io, misera, spene
 Di tornar a la patria, ahi, che da questo
 Terren, colmo hoggimai del pianto mio,
 Per troppo largo mare è separata?
 E dato anchor che non mi serri il varco
 440 Né mar né terra, con qual fronte ardit
 M'appresenterò avanti al padre mio?
 Debbo forse sperar ch'ei mi raccolga,
 Se di lasciarlo sofferir potei
 Per seguir un stranier, tinto e bagnato
 445 Nel proprio sangue del fratello mio?
 Mi resta forse de l'amor conforto?
 De l'amor del mentito mio consorte,
 C'hor se ne fugge, quanto può, veloce,
 Portandosi di me la maggior parte,
 Poi non è tetto alcuno in questo lido,
 Ov'io, ch'avezza ne i real' palagi
 Fui da che nacqui – ahi cruda rimembranza! –,
 Diffender possa da i maligni insulti
 De l'aer fiero il tormentato corpo?
 455 Non è habitata l'isola, che io veggia,
 Se non forse da fere aspre e crudeli,
 De' quali – e chi fia mai che me ne scampi? –
 Aspetto adhor «adhor» gli ultimi morsi.
 E come poss'io far l'uscita fuore
 460 Di così perigliosa horrida gabbia,
 Se d'ogni parte ne la cinge il mare?

- Ragion non è ch'a me prometter possa
Speme giamai de la salute mia.
Non odo voce, e non cantar d'uccello,
465 Ma 'l tutto è muto, il tutto aspro deserto,
Et ogni cosa mi minaccia morte.
Ma non di meno queste luci mie,
Queste mie luci in sempiterno sonno
Prima non chiuderà pallida morte,
470 Né pria si partirà l'anima sciolta
Dal duro incarco de le membra afflitte,
Che di sì grave tradimento a i Dei
Io non demanda in te giusta vendetta,
E al fonte di pietà de' santi spirti
475 Non volga i preghi miei, ch'a l'ora estrema
Mi sian benigni del soccorso loro.
Dunque, o figliuole de l'oscura notte,
Cui fiere serpi in vece de' capelli
Tingono di venen l'horrida fronte,
480 Rendendo chiaro, a chi le mira, segno
De l'ira interna che vi rode il petto,
Poi che dal sommo Re punir è dato
A voi l'opere inique de' mortali,
Venite ad ascoltar le mie querele,
485 Le quali io son costretta a mandar fuori
Da l'ultime midolle, essendo, ahi lassa,
Povera, cinta d'amoroso ardore
E da tutte le pene che fūr mai.
Le quali poi che dal profondo petto
490 Nascono, e troppo son vere querele,
Deh, non lasciate voi che siano sparte
In darno in compagnia del pianto mio,
Anzi con qual Thesèo maligna mente
Partendosi da me mi lasciò sola,
495 Con tal mente la morte di sé stesso
Vegga e del padre, de' figliuoli suoi:
Et ei ne sia l'autor, non altra mano».
Poi ch'Ariadna dal dolente petto
Sparse cotai parole, supplicando
500 Quanto poteva a l'inferral' sorelle
Di quelle opra crudel, supplicio degno,
Udilla il sommo padre, e ne fé segno:
Ché alhor tremò la terra, tremò il mare
D'intorno a molte miglia, e giù dal cielo
505 Col ratto folgorar de' chiari lampi

- Ferì di lei l'orecchie horribil tuono.
 Theseo, ch'in questo mezzo havea la mente
 In oscura caligine sepolta
 – Ché così piacque a Giove –, del suo petto
 510 Scacciò il mandato del pietoso padre,
 Che pria v'era con saldi chiovi fisso,
 Né ricordòsi di cangiar la vela
 Ch'esser devea di sua salute segno.
 Però che alhor ch'ei fu per dipartirsi
 515 Dal caro padre, e per lasciarsi drieto
 Le dotte mura de la casta Diva,
 Pria che l'amato figlio entrasse in nave,
 Il vecchio genitor, cui doglia o tema
 Di par pungeva e percoteva l'alma,
 520 Mentre che d'abbracciarlo non potea
 Rendersi satio e di basciarlo spesso,
 Essendo tuttavia d'intorno al collo
 Strette e legate le paterne braccia,
 Cotal gl'impose legge, e tali apunto
 525 Mosse parole dal profondo petto:
 «Unico mio figliuolo, a me più caro
 Di questa vita, anchor ch'ella avanzasse
 Gli anni di molti secoli felici,
 Figliuol, cui Giove, sua bontà infinita,
 530 Ne l'estrema vecchiezza piacque darmi,
 A me, figliuolo mio, lasciar convienti
 In così grave e perigliosa impresa;
 Ma poi ch'avien che la fortuna mia
 E quella c'horà è in te virtute ardente
 535 Mi ti tol mio mal grado, né consente
 Che del tuo dolce, ahì lasso, aspetto caro
 Possa molto satiar le luci mie,
 Deh, non pensar che con allegro petto
 Partir ti lassì, né che porti teco
 540 Segno od inditio di felice sorte.
 Ma poi che molti pianti e molti lai
 Usciranno dal cuore e da quest'occhi,
 Poi c'harò fatto ingiuria degnamente
 A questi bianchi crini, a queste guance,
 545 Poi c'haverò diposti i panni allegri,
 Io vorrò che le vele del tuo legno
 Sian di nero color, acciò che questo
 La nebbia del gran duolo oscura e folta,
 Che la mente, che 'l cuor cerconda e vola,

- 550 Dinoti col suo fosco e rappresenti.
Ma s'egli piacerà a la santa Diva,
A quella, dico, ne la cui difesa
Fu sempre questo regno e 'l sangue nostro,
Che tu nel sangue di quel mostro fero
- 555 La vincitrice man rapporti tinta,
Tosto ch'a gli occhi tuo' cominceranno
Scoprirsi i colli e le contrade amate,
Dipon' del tutto la funeste vela,
E 'n vece d'essa un'altra innalza e spiega
- 560 Da lei diversa, di color di neve:
Acciò del tuo ritorno di lontano
Poss'io dal dubbio cuor con questo segno
Scacciar l'affanno, e ritornarvi gioia.
Questo è quanto t'impongo: hor tu farai
- 565 Ch'egli ti resti ognihor ne l'alma impresso».
Ben raccordossi un tempo le parole
Del caro padre Thèseo, ma nel fine
Da lui partiro nel maggior bisogno,
Qual da monte tallhor si parte nebbia
- 570 Che gran forza di vento inalza e spigne.
Il vecchio genitor, come colui
Che con la mente sempre era rivolto
A l'amato figliuolo – né sapea
L'ali süo pensier volger altrove –,
- 575 Pur, in dubbio ad ognihor de la sua vita,
Solea spesso salir su l'alta cima
D'un nudo scoglio che guardava in mare,
Lo qual i pescatori e i naviganti
Veder soleano a molte miglia lungi;
- 580 E quivi in pioggia di continuo pianto
Stillava gli occhi languidi e dolenti.
Ma poi ch'e' vide la gonfiata vela,
La vela trista di color di notte
Del bramato Thesèo, ch'immantenente
- 585 Di quell'empio animal giudicò cibo,
Ratto, spinto dal duol, de l'erta cima,
Col capo volto in giù, gittòssi in mare;
Il qual dentro il suo grembo ampio sepolchro
Prestògli lieto, et gli diede il nome.
- 590 Così trovò Thesèo nel suo ritorno
Il paterno palazzo atro et funesto.
Così qual egli a la dolente donna,
Ah perfido, lasciò nel dipartire,

- Tal per sé stesso allhor ritrovò pianto.
 595 Ella pur tuttavia fisando gli occhi
 Ne l'ampio mar, il già lontano legno
 Cercava, lassa, di veder in darno.
 Da l'altra parte del ricco lavoro
 Si vedea Bacco coronato e cinto
 600 D'uve e di fiori i biondi suoi capelli.
 Seguia su l'asinello infiato e tumido
 Silen di vino, e lo cingea d'intorno
 Folto choro di Satyri e Silvani,
 I quai tutti dan laude al modo loro:
 605 Faceano vari gesti, a guisa d'ebbri
 E pieni di furor, con lieta voce
 Chiamando Bacco e girando la testa.
 Altri crollava l'asta c'havea in mano,
 Cinta intorno di pampani e di fronde
 610 De la vite a lui sacra, con le quali
 Si nascondea l'acuta horrida punta;
 Mostravan altri et levavano in alto
 Con ambe man' le sanguinose membra
 D'un giuvenco diviso in molte parti;
 615 Chi con le torte serpi c'havea in mano
 Si circondava intorno il collo e 'l petto;
 Parte ne i cavi cesti celebrava,
 Come soleano, i sacrifici a Bacco:
 I sacrifici ch'udir cerca in vano
 620 Chi principio non ha ne i sacri loro;
 Alcun altro ne i ciembali suonanti
 Con duro legno percuoteva, overo
 Rendea con sottil canna picciol suono;
 Molti, prestando il fiato a un torto corno,
 625 Empieva intorno il ciel di roche voci.
 E tal nel fine, con horribil suono
 Gonfiando parimente ambe le gote,
 Squillar faceva di lontan la tromba:
 Né per altra cagione s'era mosso
 630 Quel sempre biondo e giovenetto Dio,
 Che per esserti sposo, e sollevarti
 A sempiterna gloria, acceso et arso
 Di tue bellezze, o sconsolata donna.
 Di tai figure adunque ornato e bello,
 635 Il ricco drappo coprimento altero
 Faceva al marital letto superbo;
 Poi che di contemplar l'alto lavoro

Fu l'occhio stanco, ma non satio anchora,
De i nobil' riguardanti, incominciaro
640 A dipartirsi da i beati sposi.
Sì come al rosseggiar de l'orizzonte,
Quando lascia Thitòn la bella Aurora,
Picciol fiato di Zephiro ferendo
Il mar tranquillo su 'l nascente sole,
645 Movonsi tarde e dolcemente l'onde,
E rendono soave e picciol suono;
Ma, quel prendendo forza, et esse anchora
Maggior moveno strepito, et più fiere
Percuotendo sen van gli humidi lidi,
650 Onde al ferir d'i raggi di lontano,
Dimostrano color simile a l'oro:
Così ne l'uscir fuor del gran palazzo
Lentamente color moveano il piede,
Ma poi, seguendo la noiosa calca,
655 Chi di qua, chi di là, s'affretta ogn'uno.
Poi che si dipartì la bella schiera,
Lieto sen venne il principe Chirone
Da la frondosa cima ov'egli alberga,
Portando di sua man silvestri doni:
660 Però che quanti fior' di più colori
Produce prato o vago monte herboso
Ne le contrade lor, o lieta sponda
Di chiaro fiumicel, Chiron raccolse,
E formate di lor varie ghirlande,
665 Seco le rapportò, ne la cui giunta
Ingombrò il tetto di soave odore.
Peneo dopo costor sen venne anch'egli,
Lasciando a parte la sua bella Tempe,
Tempe, di cui né più fiorita selva
670 Né più vaga habitò Nimpha o Silvano.
Questo portò da le radici loro
Alti faggi diritti et verdi allori,
Cipressi acuti, né fu senza quella
Pianta che già nel grave duol formarò
675 Le pietose sorelle di Phetonte.
Recòvvi anchora il platano ondeggiate,
Dal più elevato ingegno illustre et chiaro.
Di queste ornò la real sala intorno,
E de le frondi lor tutta coperse
680 La bella entrata del felice loco.
Seguì Penèo colui che primamente

- Diè forma a l'huomo, et al celeste foco
 Osando avvicinar l'audace verga,
 La parte aggiunse in cui non puote morte.
 685 Egli mostrava anchora aperti et chiari
 I ferì indititi de l'antica pena
 Che già patio mentre legato et stretto
 Su 'l rotto sasso del scabroso monte
 Prestava cibo a l'aquila, che 'l cuore
 690 Rodeagli sempre con l'acuto rostro.
 Vi venne anchor d'i dei l'eterno padre
 Con la santa mogliera e co i figliuoli,
 Lasciando a dietro le celesti case
 Per honorar le nozze di Pelèo.
 695 Rimase solo nel suo cerchio Phebo,
 E la sorella ch'ambe doi sdegnaro
 Di quelle ornar con la presenza loro.
 Poi che fùr posti alteramente i Dei
 Primi a seder ne i bei candidi seggi,
 700 A le superbe e sontuose mense,
 Vennero in larga copia le vivande.
 Le Parche intanto, che presenti furo,
 Ratto sciolser la lingua in dolce canto,
 Aprendo il vel de le future cose.
 705 Era l'habito lor candida veste
 Ornata intorno di purpureo lembo
 E bianca benda lor copria le chiome.
 Erano tuttavia veloci e intente
 Le mani loro a le fatiche eterne.
 710 La manca la conocchia sostenea
 Di molle lana circondata e cinta;
 La destra intanto in giù trahendo il filo
 Tra le supine dita leggermente
 Gli dava forma, e col più grosso poi
 715 Rivolto in giù, torcea il corrente fuso.
 Così facendo, spesse volte il dente
 Rendea col morso il bel lavoro eguale.
 Restava intanto fra le asciutte labbra
 Pur de la lana le relliquie morte,
 720 Che la nettezza pria togliean del filo.
 Il fornito lavor dinanzi a' piedi
 Giacea riposto in vaghe ceste e belle,
 Che di candide verghe eran conteste.
 Esse, mentre la man torceva il filo,
 725 Con chiara voce in loda di Pelèo

- Cantaro quel ch'era descritto in cielo
Ne la legge immutabile de' fati:
Furo i versi divini e le parole
Tali che mai non le riprenda o danni
730 Come di falso oracolo dapoi
Lungo girar de' secoli futuri:
«O ferma di Thessaglia alta colonna,
Peleo, le cui virtù illustri e chiare
Accrescon l'ornamento alto e gentile
735 Del glorioso sangue, ma più assai
Per gir famoso a le future etadi,
Per l'invitto figliuol che nascer deve,
Odi et ascolta il vero annontio, il quale
Noi ti porgemo in sì felice giorno,
740 Ma, mentre il divin fato v'accompagna,
Voi per formar così superba trama
Correte al bel lavor, correte, o fussi.
Già per condur la desiata notte
Hespero accende i chiari lumi suoi,
745 E già con stella avventurosa e lieta
Verrà la tua consorte allegra et bella
Sol per dipor in te con dolce zelo
Il fren de le tue voglie, e languidetta
Chiuder teco le ciglia e teco aprirle.
750 Già veder parmi le pollite braccia
Cinger, stringendo il tuo robusto collo.
Voi per formar così superba trama,
Correte al bel lavor, correte, o fussi.
Qua giù non fu giamai tetto mortale
755 Ch'amor coprisse sì tenace e forte,
Né con sì stretto e così fermo nodo
Duo cor' tra noi congiunse amici e fidi
Qual fia stretta union, qual ferma pace
Tra Pèleo invitto e la sua bella Theti.
760 Voi per formar così superba trama,
Correte al bel lavor, correte, o fussi.
Nascer veggio di voi quell'alto Achille
Da cui il timor sarà sempre lontano,
Conto a' nemici non per dar le spalle,
765 Ma sol per volger loro il forte petto.
Egli sovente vincitor nel corso
Di lungo spatio lasciaràssi a drieto
Orma, e 'l vestigio di veloce cerva.
Voi per formar così superba trama,

- 770 Correte al bel lavor, correte, o fussi.
 Con lui non ardirà stringer la spada,
 Non la fronte mostrar principe o duca,
 Mentre che rossi correrano i fiumi
 Del bel sangue troian, quando le mura
- 775 De l'infelice e miserabil Troia
 Saran da' Greci circondate e cinte
 Del gran figliuol d'Atrèò sotto lo imperio,
 Che la pugna terrà molti e molt'anni.
 Voi per formar così superba trama,
- 780 Correte al bel lavor, correte, o fussi.
 L'alta di lui vertute et l'opre chiare
 Confessaran le sconsolate madri
 Ne le funebri pompe de i lor figli,
 Quando su 'l morto cenere piangendo
- 785 Percoteransi con le debil' mani
 La fronte e 'l petto lacero et dolente.
 Voi per formar così superba trama,
 Correte al bel lavor, correte, o fussi.
 Perché sì come al più cocente sole
- 790 Il metitor ne i biancheggianti campi
 A terra stende le mature spiche
 Con la lucente falce ch'egli ha in mano,
 Così costui de le troiane squadre
 Farà a que' dì con la temuta spada.
- 795 Voi per formar così superba trama,
 Correte al bel lavor, correte, o fussi.
 Sapràllo Xantho, di cui l'onda vaga
 Rende tributo al mar, ch'elle coprendo
 Il proprio nome al comun nome aggiunse:
- 800 Ché 'l corso suo da la sanguigna schiera
 De' corpi occisi t'òr vedràssi, e 'l gelo
 Sentirà dipartir dal caldo sangue.
 Voi per formar così superba trama,
 Correte al bel lavor, correte, o fussi:
- 805 Sapràllo al fin la sfortunata preda
 Del figliuolo d'Achille a morte acerba
 Tratta dal duro caso, alhor che l'erba
 Già sanguinosa e l'infelice rogo
 Al bel corpo gentil darà ricetto.
- 810 Voi per formar così superba trama,
 Correte al bel lavor, correte, o fussi.
 Però che tosto che fortuna amica
 Porterà a' Greci la vittoria in mano

- Stanche in sì lunga pugna, e a l'alte mura
815 Che già fece Nettuno, finalmente
Cadranno a terra, e fian minuta polve,
L'alto sepolchro alhor bagnato e caldo
Sarà del sangue ivi immolato e sparso
De la più bella vergine troiana,
820 La qual, sì come semplice agnelletta,
Con le ginocchia a terra humili e chine
Porgerà lietamente il bianco collo
Al duro ferro onde fia dipartita
La bionda testa, e 'l suo leggiadro corpo
825 Rimarà tronco pallido et esangue.
Voi per formar così superba trama
Correte al bel lavor, correte, o fussi.
Dunque cogliete i desiati frutti
Del vostro caldo amor; l'altero sposo
830 Con felice fedel santo legame
Lieto raccolga la sua bella diva.
Hor non si nieghi al cupido marito,
Ché n'è ben tempo, l'honorata moglie.
Voi per formar così superba trama,
835 Correte al bel lavor, correte, o fussi.
L'accorta baila, a lo spuntar del giorno
Tornando a riveder l'amata figlia,
Col filo non potrà cingerle il collo;
Col medesimo fil con che pur dianzi,
840 Nel partirsi del sol, cinto l'havea.
Voi per formar così superba trama,
Correte al bel lavor, correte, o fusi:
Né la madre sollecita e dolente
De la ritrosa giovanetta et dura
845 A gli honesti desiri del marito
Perderà la speranza ond'ella goda
De gli futuri suoi nipoti cari.
Voi per formar così superba trama,
Correte al bel lavor, correte, o fusi».
850 Così cantâr con spirito divino
Le Parche, predicendo di Pelèo
L'alta, felice e avventurosa sorte.
Però che inanzi che dal tristo mondo
Fosse, com'hora, la bontà sbandita,
855 Fin che vi fu di lei ben picciol'orme,
Soleano i dei, che non l'haveano a schivo,
Entrar ne i casti alberghi e dimostrarsi

Apertamente a gli occhi de' mortali.
 Sovente Giove a visitar venia
 860 Da l'alto cielo il popolo più caro,
 Nel mezzo del suo tempio adorno e bello
 Di ricchi marmi, e risplendente d'oro.
 Et mentre in terra i di solenni et festi
 Si celebravan con superba pompa,
 865 Vide più volte in questa bassa parte
 Correr veloci cento aurati carri.
 Sovente Bacco leggiadretto et vago
 Si dimostrò nel glorioso colle
 De le nove divine alme sorelle,
 870 Et lo seguì con le chiome sparse
 Le sacrate a lui femine et devote,
 Alhora che di Delo uscendo fuori
 La lieta gente riverente e humile
 Raccolse il santo Dio, l'usato honore
 875 Facendo a lui con fumi et sacri incensi.
 Sovente in mezzo alle mortal' battaglie
 In propria forma fu veduto Marte
 E la Dea che 'l Gorgon porta nel petto
 Con la vergine Nemese, ciascuna
 880 Essortando al ferir l'armate schiere,
 Poi che fu d'ogni mal la terra piena,
 D'ogni scelerità, d'ogni peccato,
 Et che ciascun per adempier sue voglie
 La Giustitia cacciò, che tornò in cielo.
 885 Poi che le crude et scelerate mani
 Nel sangue del fratel si vedêr tinte,
 Et le devote lagrime et pietose
 Nela morte del padre in parte alcuna
 Non si versaro da gli ingrati figli,
 890 Poi che padre crudel bramò la morte
 Del figlio, di sua età nel primo fiore,
 Per libero goder di quella istessa
 Ch'esser dovea del suo figliuolo sposa,
 Et poi che l'empia abominosa madre,
 895 Empia, sé stessa sottopose et diede
 De l'incauto figliuolo ne le braccia,
 Non havendo timor di far offesa
 Al puro aspetto d'i celesti Dei,
 Essendo il bene sottosopra, e 'l male
 900 Insieme posto et del furor in preda,
 Ciò fu cagion che la benigna mente

Da noi partisse da gli eterni Dei:
 Onde non più si degnan di vedere
 Così maligna et scelerata gente,
 905 Né patiscono più che l'occhio humano
 La lor divinità vegga palese.

304-322. Corrispondono a Catullo, 64.132-142.

306. Ricalcato con sottile variazione su Bembo, *Rime* 142.4 *da le sempre beate alme contrade*; cfr. 869 *De le nove divine alme sorelle*.

312. D'i: come a 650, 691, 898; altrove sempre *de'* (nella stampa *de o d'e*). Già in Petrarca, nonostante il netto prevalere di *de'*, si leggono due *d'i* (*RVF* 66.17 e 28); parecchie occorrenze di *d'i* anche in Pietro Aretino sia in prosa che in versi.

313. mi ti toglie e furi: cfr. Boccaccio, *Rime* 2.39.70-73 *D'ogni scienza fosti madre eletta,/ della morale e poi della natura:/ or te la toglie e fura/ Parigi e' bolognesi, come io veggio*.

314. bella e gloriosa: cfr. Trissino, *Sofonisba* 1.3.109 *una bella e gloriosa morte*.

315. al tuo natio terreno: cfr. V. Franco, *Rime*, Sonetto 5.1 *Traslata l'alma al suo natio terreno*.

317. Ahi, ché: cfr. Guittone, *Son.* 206.7 *Ahi, ché non servo a Dio giustizia e patto*.

318. iniqua e fiera: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 22.47.5 *iniquo e fiero*.

320. adamantina fede: stessa clausola in Bembo, *Rime* 6.9. Per l'aggettivo cfr. Ghinassi, 108, dove *adamantino* è inserito tra i «latinismi tradizionali».

321. Cfr. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 99.18 *se spirito di pietà vi punge il core*.

323-345. Non hanno riscontro in Catullo. Le parole di Teseo (332-343) sviluppano un tema presente in Ovidio, *Epistulae* 10.73-74 *Tum mihi dicebas: «Per ego ipsa pericola iuro/ te fore, dum nostrum vivet uterque, meam»*.

328. tranquillo e riposato: cfr. Bembo, *Rime* 24.13 *assai tranquillo e riposato vivo*.

329. con sì dolci accenti: cfr. *Se credete che in me, messer Giovanni* 167 *con dolci accenti*; Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 32.10-11 *né sì dolci accenti/ sonaro in detti sì leggiadri e gai*.

332. occide: cfr. 801 *occisi* (vs *uccise* a 247); *Italia mia* 78 *occisi*; *Il*

sogno di Parnaso 282 *occise*, 307 *occider*. Per i casi di *o* etimologica conservata «nei cultismi di tradizione poetica» cfr. Serianni 2001, 66.

333. Donna di questo cuore: cfr. Cino da Pistoia, 124.7 *la donna de lo mio cor*; Boccaccio, *Teseida* 7.44.4 *la bella Emilia, donna del cor mio*; *Comedia delle ninfe fiorentine* 8.105 *donna del cor mio*; Poliziano, *Stanze* 1.109.8 *o donna del mio core*; (GDLI, IV 948, s. *donna*, § 6: «padrona assoluta»).

336. folgori: maschile (cfr. Serianni 2001, 146), come in Alberto della Piagentina, *Il Boezio volgarizzato* 1.4.2-3 *folgore usato di ferire/ l'ecclse torri*; Petrarca, *T. F.* 3.25 *Un gran folgor pareo tutto di foco*; 1a.26 *e' duo folgori veri di battaglia*; Ariosto, *Orlando furioso* 2.8.8 *i folgori di Giove*; Aretino, *Marfisa* 1.60.1 *Ecco i folgori*; 2.82.1 *i divin' folgori ardenti*.

338. accend«e»rà: l'integrazione evita l'ipometria.

340. avampa et arde: dittologia allitterante già in clausola in Tebaldeo, *Rime* 685.163 (*avampo et ardo*), Boiardo, *Amorum Libri* 54.13 (*avampo ed ardo*: cfr. Mengaldo, 230), *Orlando innamorato* 1.2.16.5 (*avampa ed arda*), Ariosto, *Orlando furioso* 26.118.4 (*avampi et arda*).

343. Cfr. Tebaldeo, *Rime* 67 (dubbia) 22-23 *la sua radice/ che mai si pò retrar se non per morte*; Ariosto, *Rime* 70.50-51 *da non sciorse/ se non per morte*.

344. A questo: 'intanto' (GDLI, XV 131, s. *questo*, § 12).

345. di false lagrime una pioggia: cfr. 580 *in pioggia di continuo pianto*; Bembo, Asolani 2.8 *Chi non sa dire che le sue lagrime sono pioggia, et venti i suoi sospiri, et mille cotai scherzi et giuochi d'amante non men festoso che doglioso?*.

346-382. Corrispondono a Catullo, 64.143-157.

346-347. Cfr. Niccolò da Correggio, *Rime* 313.45 *a promessa che sia non presto fede*.

348. sperì mai: cfr. in clausola *spera mai* in Cavalcanti, 31.29 (nonché Boccaccio, *Amorosa visione* 32.56; Tebaldeo, *Rime* 472.8); *spero mai* in Ariosto, *Orlando furioso* 8.41.4.

358. gli: davanti a consonante semplice; cfr. *De gli futuri* (847), *gli sudor'* (*Il sogno di Parnaso* 40), *Agli sospiri* (*Batto Pastore* 101).

359. appende e libra: cfr. Petrarca, *RVF* 198.7-8 *dove è chi morte et vita insieme, spesse/ volte, in frale bilancia appende et libra*; Bettarini *ad l.*: «il doppio latinismo in rima (*appendere, librare*) ha un probabile modello in un passo di Isaia dove si parla della magnificenza di Dio mediante una

somma d'immagini interrogative [...]: “*quis appendit tribus digitis molem terrae, et libravit in pondere montes et colles in statera?*” (Is XL 12)».

361. Cfr. 806-807 *a morte acerba/ tratta dal duro caso*; Cino da Pistoia, 124.6-7 *quel giorno che di morte acerbo passo/ fece la donna de lo mio cor, lasso*; Petrarca, RVF 280.13 *per la memoria di tua morte acerba*; 325.111; 360.57. La forma *accerb-* (cfr. *Batto Pastore* 59 e 112) si legge anche in Tebaldeo, Aretino, Trissino.

369. Cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 10.32.8 *or ecco il guiderdon che me ne dai*. Il gallicismo *guiderdone* ('premio') è già presente nei Siciliani e in Dante, oltre che nei RVF e nei *Trionfi*.

370-371. Cfr. Saviozzo, *Rime* 74.703-704 *alle affamate fierel fūr le mie carne cibo e nutrimento*.

370. nudrimento et esca: stessa clausola in V. Colonna, *Rime* 23.2. Per *esca* 'cibo, alimento' cfr. *GDLI*, V 302, s. v., § 1; Vitale, 442.

373. de' miei martir' la folta schiera: cfr. Petrarca, RVF 37.68 *più folta schiera di sospiri* (cfr. *GDLI*, XVII 1006, s. *schiera*, § 3). Similmente in *Batto Pastore* 117 si legge: *di lamenti un stuolo*.

374. a desiata morte: stessa clausola in Ariosto, *Rime* 4.73.

380. empia et atroce: cfr. Tebaldeo, *Rime* 42.1 *Morbo [...] empio et atroce*. Per *empia* 'crudel' cfr. 429, 585, 894, 895; nonché *GDLI*, V 137, s. *empio*, § 2; Vitale, 442; *atroce*, «documentato a partire dal Bocc. nel significato di 'orribile', 'spaventoso' [...], ha con questa semantica una notevole fortuna nel '500» (Mengaldo, 280).

381. spaventosi mostri: cfr. Tebaldeo, *Rime* 73 (dubbia) 46.

382. la crudel compagna: perifrasi indicante Cariddi, come a 681-684 per Prometeo.

383-416. Corrispondono a Catullo, 64.158-170.

383. era: verbo singolare davanti a soggetto plurale, come *empieva* a 625, *restava* a 718, *fu* a 855.

384. forsi: forma non fiorentina, attestata già – oltre che in Stefano Protonotaro e Giacomino da Verona – in Cino da Pistoia (a 142.11 in rima), e frequente nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, nelle *Rime* di Antonio Beccari, Francesco di Vannozzo, Niccolò da Correggio, Tebaldeo, in Boiardo; qualche occorrenza anche nelle *Rime* di Ariosto (59.64 e 86), Berni (2.25 e 34; 24.3; 53.129), Stampa (183.10), Di Costanzo (61.8; 62.9; 65.7), nella *Marfisa* dell'Aretino (1.51.6), nel *Canzoniere* di Tansillo (I, canz. 9.84; IV, stanze 5.11), e poi ancora in Marino, Achillini, Sergardi.

387-388. degna/ Cui devessi locar: per *degno* seguito da pronome re-

lativo, alla latina, cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 3.27.1-2 *e sarà degno a cui Cesare Otone/ Alda, sua figlia, in matrimonio aggiunga.*

390. di tanto peso: stessa clausola in Dante, *Par.* 16.95; Boiardo, *Orlando innamorato* 1.16.33.2; Ariosto, *Orlando furioso* 18.85.5.

392-393. ad ogni [...] / Ad ogni [...] ad ogni ...: per la triplice ripetizione in asindeto cfr. Petrarca, *RVF* 248.10-12 *Vedrà, s'arriva a tempo, ogni vertute,/ ogni bellezza, ogni real costume/ giunti in un corpo con mirabil' tempre.*

393. ad ogni tuo desio: stessa clausola in Tebaldeo, *Rime* 109.9.

396. harei: cfr. 397 e *harò* a 543; per «le forme di futuro e condizionale senza labiodentale (*arò, arei* ecc.)» cfr. Serianni 2001, 209. Diversamente a 545 *haverò*.

397. adorno e bello: cfr. 861; Guittone, *Rime* 46.26 *adorno e bello spetto*; Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 89.105 *per far più il secol nostro adorno e bello.*

400. sposa novella: in clausola in Ariosto, *Satire* 1.66.

401. lieta sorte: in clausola già in Lorenzo de' Medici, *Canzoniere* 35.27; *Rime in forma di ballata* 17.12.

403. le parole a i venti: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 29.23.4 *che mie parole al vento non ho mosse*; Aretino, *Marfisa*, 3.109.7-8 *dispensa/ parole a i venti* (*GDLI*, XXI 750, s. *vento*, § 24).

408. vegg'io: per il pronome soggetto posposto in funzione enfatica cfr. 390 *già non er'io di tanto peso*; e in proposizione subordinata 561-563 *Acciò del tuo ritorno di lontano/ Poss'io dal dubbio cuor con questo segno/ Scacciar l'affanno, e ritornarvi gioia.* Per la forma del verbo (vs *veggo* o *vedo*) cfr. *veggia* a 455, *veggio* a 762; ma *vegga* a 496 e 906.

– *odiata:* quadrisillabo, con dieresi (cfr. la nota a 23, e cfr. Caro, *Eneide* 2.981, 9.1148), contro l'uso prevalente nell'antica poesia, anche in Petrarca e Ariosto.

409. volgo e giro: cfr. Monte Andrea, *Rime*, 11.5; 16.3; Rustico di Filippo, *Sonetti* 35.1; 40.3.

410. vestigio: 'impronta'; cfr. 768.

414. ultimo passo: cfr. Petrarca, *T. M.* 2.52 *Io avea già vicin l'ultimo passo.*

417-476. Corrispondono a Catullo, 64.171-191.

418. e 'l tutto intendi e vedi: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 41.61.1 *il Signor, che 'l tutto intende e vede.*

419. tua: la struttura del verso non permette altra cesura che quella in-

frasintagmatica dopo il settenario; la spezzatura ritmica – come in Dante, *Inf.* 18.53 *ma sforzami la tua/ chiara favella*, o in Petrarca *RVF* 223.7 *et col mondo et con mia/ cieca fortuna* – dà forte rilievo al possessivo in arsi (cfr. Menichetti,¹ 476).

424. Dio: con l'iniziale maiuscola nella stampa, come a 630 e 874.

425. vaghezza: 'desiderio'; accezione già dantesca e petrarchesca (*GDLI*, XXI 622, s.v., § 1; Vitale, 473).

– *corona e palma:* stessa clausola in Petrarca, *RVF* 295.12.

429. malvaggio: per la doppia *g* cfr. *ruggiadosi* a 143.

430. aspetto soave: cfr. Tebaldeo, *Rime* 673.20 *quel suave aspetto*.

– *aspro veneno:* cfr. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 27.8 *tra soavi vivande aspro veneno*. Per *veneno*, «cultismo poetico e latineggiante», cfr. Vitale, 122, 510.

431. Raccolto: 'accolto'; cfr. 874 *Raccolse il santo Dio*; Ariosto, *Orlando furioso* 14.15.8 *gli avea Marsilio in corte sua raccolti*; 15.75.8; 25.56.3; 38.8.8 (*GDLI*, XV 207, s. *raccogliere*, § 18).

433. et: introducendo frase interrogativa, ha valore asseverativo-enfatico e conferisce forte rilievo all'avverbio interrogativo: cfr. Petrarca, *RVF* 122.9-11 *Oimè lasso, e quando fia quel giorno/ che, mirando il fuggir degli anni miei,/ esca del foco, e di sì lunghe pene?* (Bettarini *ad l.*: «tratto sintattico di pathos arcaico e solenne»). Simile il valore di *e* nell'inciso a 457.

435. spene: cfr. *Il sogno di Parnaso* 156 (152 *bene* : 154 *tiene*); ma a 463 *Speme*, come in *A messer Giovanni S.* 63. Nell'antica lingua poetica *spene* è usato in alternativa a *speme* quasi esclusivamente per il condizionamento della rima (cfr. Serianni 2001, 141 n. 18); tuttavia dagli spogli della *LIZ* emergono riscontri quattrocenteschi anche all'interno del verso, benché soltanto nel *Canzoniere* di Giusto de' Conti (52.8; 65.7; 72.10; 111.2; 129.12; 137.2), in Boiardo (*Amorum libri* 27.46; 57.8; 73.10; 124.2; 127.4; 139.13; 148.5; 151.48; 174.8; *Orlando innamorato* 3.3.24.8; *Pastorale, Egloga* 5.44) e una sola volta in Sannazaro (*Arcadia, Ecloga* 8.50).

439. mi serri il varco: cfr. Tebaldeo, *Rime*, 695.6 *e alle lagrime larghe il varco serra*.

440. fronte ardita: stessa clausola in Aretino, *Angelica* 2.45.1.

441. appresenterò: per evitare la dura sinalefe e la cesura dopo *avanti*, con enjambement interno, si potrebbe pensare a una forma sincopata, **appresentrò* (cfr. *sentrai* e *sentrà* in Sannazaro, *Arcadia, Ecloga* 12.185

¹ A. Menichetti, *Metrica Italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

e *Sonetti e canzoni* 89.94), ‘normalizzata’ dal tipografo.

442. *mi raccolga*: ‘mi riaccolga’ (*GDLI*, XV 207, s. *raccogliere*, § 18: «accogliere nuovamente, come prima, come se nulla fosse, perdonando e dimenticando»).

443. *sofferir*: forma non sincopata, coesistente con la sincopata nella lingua poetica fino al XIX secolo (cfr. Serianni 2001, 98). Dell’analogha coppia *spirtol/ spirito* sono qui presenti a 341 *spirtol*, a 474 *spirti*, a 850 *spirtol*.

444-445. *tinto e bagnato/ nel proprio sangue*: cfr. *Son queste belle amate luci 11 nel sangue mio bagnato et tinto*: variazioni, ambedue, da Petrarca *RVF* 36.11 *ne l’altrui sangue già bagnato et tinto*. Per *proprio* ‘stesso’ cfr. *GDLI*, XIV 673, s. v., § 28.

449. *la maggior parte*: clausola petrarchesca (*RVF* 53.25) e ariostesca.

451. *i real’ palagi*: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 6.68.8 *ma fra delizie di real palagi*.

452. *rimembranza*: gallicismo sancito dalla tradizione poetica (dai poeti siciliani a Petrarca); cfr. Vitale, 513.

456. *aspre e crudeli*: cfr. Serafino Aquilano, *Rime, Epistola* 6.7 *Assai mi duol chiamarti aspro e crudele*; Boiardo, *Orlando innamorato* 1.15.9.7 *E comenciâr battaglia aspra e crudele*.

457. *De’ quali*: riferito a *ferre*, con sconcordanza paragonabile a quella di 251.

– *e chi fia mai che*: cfr. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 83.53-54 *Oh chi fia mai che di quest’empia guerra/pace m’apporte?*

458. *adhor <adhor>*: l’integrazione evita l’ipometria: l’errore tipografico appare un tipico esempio di aplografia. Per *adhor adhor* – o *ad (h)or(a) ad (h)or(a)* – ‘continuamente’, cfr. *GDLI*, XI 1096, s. *ora*, § 33; per esempio Trissino, *Rime* 45.55-56 *D’onde s’accrescon tanto le mie pene/ adhor adhor, che converrà ch’io mora*. La locuzione – frequente nella lingua poetica, da Dante a D’Annunzio – secondo Bembo «è del verso, e dicesi alcuna volta *A otta a otta* nelle prose» (*Prose* 3.78).

459. *fuore*: forma ammessa da Bembo (*Prose* 434), ma senza dittongo. Altre *fuori* (28, 253, 276, 325, 485, 872) o *fuor* (39, 318, 652).

465. *aspro deserto*: cfr. V. Colonna, *Rime*, 369.3 *in questo aspro deserto*.

466. *minaccia morte*: stessa clausola in Boccaccio, *Teseida*, 1.117.8.

468. *sempiterno sonno*: stessa clausola in Ariosto, *Orlando furioso* 20.61.6.

469. pallida morte: cfr. Petrarca, *RVF* 332.29 *et ripregando te, pallida Morte* (< Orazio, *Carm.* 1.4.13).

470. l'anima sciolta: cfr. Petrarca, *RVF* 214.9 *ch'appressar nol poteva anima sciolta* (*GDLI*, XVIII 67, s. *sciolto*, § 2).

472. a i Dei: cfr. 691 *d'i dei*, 698 *i Dei*, 856 *i dei* (ma a 57 *de gli Dei*); cfr. Dante, *Purg.* 21.126 *forza a cantar de li uomini e d'i dèi*. L'uso di *i* vs *li* o *gli* è ancora frequente nella lingua letteraria del Cinquecento, ed esclusivo nell'*Orlando Furioso*; se ne trovano esempi fino al primo Ottocento (Pindemonte, Foscolo, Leopardi).

473. domanda: della desinenza in *-a*, anziché in *-i* o *-e*, nella 1^a persona singolare del congiuntivo presente della prima coniugazione, non trovo altri esempi.

– *in te*: 'contro di te' (latinismo); cfr. 684 *La parte aggiunse in cui non puote morte*.

– *giusta vendetta*: stessa clausola in Dante, *Purg.* 21.6.

474. al fonte di pietà: cfr. Petrarca, *RVF* 203.8 *al fonte di pietà trovar mercede* (*ad l.* Bettarini richiama il *fons pietatis* liturgico).

475. a l'ora estrema: cfr. *Ritio*, *se la speranza 10 quell'ora extrema*.

477-497. Corrispondono a Catullo, 64.192-201.

481. de l'ira interna: cfr. Aretino, *Marfisa* 1.97.6 *che l'ira interna fuor distilla e suda*.

498-525. Corrispondono a Catullo, 64.202-214.

501. opra crudel: cfr. Ariosto, *Orlando furioso*, 43.131.2 *l'opra crudel che poi non ebbe effetto*.

505. ratato: cfr. 230, 586, 703; Ariosto, *Cinque canti* 4.22.8 *come folgor dal ciel ratto giù scende*; poco verosimile mi sembra la lezione della stampa *rato* nel senso di 'stabilito' (lat. *ratus*).

– *folgorar de' chiari lampi*: cfr. V. Colonna, *Rime* 3.12 *e veggio il fulgorar del chiaro lampo*.

511. con saldi chiovi fisso: stessa clausola in Petrarca, *RVF* 45.9.

512. ricordòsi: per la *s* scempia (vs *trovòssi* a 198, *raccordòssi* a 566, *gittòssi* a 587, nonché *lasciòlla* a 127, *recòvvi* a 676) cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 34.68.5 *apparecchiòsi*; Aretino, *Orlandino* 1.50.2 *trovòsi*.

515. drieto: forma metatetica (Rohlf's, § 322), come a 767; a 693 invece si legge *dietro*. Nell'*Orlando furioso* Ariosto, nell'edizione del 1532, corresse sistematicamente *drieto* in *dietro* (cfr. Bigi a 2.39.4).

521. basciarlo: per la grafia tosco-fiorentina con *-sci-* (*basciò* in *Batto Pastore* 107, *basciai* in *Se credete che in me, messer Giovanni* 27) cfr. Vitale, 113.

526-565. Corrispondono a Catullo, 64.215-237.

529. Giove: da riferire a *piacque* (530), con evidente anacoluto: ‘a Giove piacque’.

– *sua bontà infinita*: cfr. Dante, *Purg.* 3.122 *ma la bontà infinita ha sì gran braccia*. Per il costrutto apreposizionale cfr. *Italia mia* 12-14 *Onde in ristoro d’ogni ardente face,/ Sua bontade infinita,/ Qua giù ti manda una perpetua pace*.

531. lasciar convienti: la particella enclitica *-ti*, da riferire dall’infinito *lasciar*, è accorpata al verbo fraseologico *convien* (‘è necessario lasciarti’).

534. Per l’*ordo artificialis* cfr. Caro, *Eneide* 4.6-7 *E quel che più le sta ne l’alma impresso/ soave ragionar*; 4.470-471 *per quello/ che tu della tua fé pegno mi desti*; 9.123 *Fa quel ch’io chieggio e tu mi devi onore*; 9.309 *E quel che cerchi, ed a me nieghi, onore*; Stampa 217.2 *quel che avete di me disire e speme*; 217.6 *quel che di voi desir m’ingombra e preme*; V. Franco, *Terze Rime* 12.2-3 *se quel ch’il cielo ingegno alto vi diede/ riconosceste*.

543. degnamente: ‘a ragione, giustamente’ (cfr. *GDLI*, IV 128, s. v., § 2).

545. diposti: con *e > i* in protonia; cfr. 558 *dipon’*, 747 *dipor*, 871 *di-vote*. Ma *securò* a 250, *devote* a 887.

– *i panni allegri*: stessa clausola in Petrarca, *RVF* 249.10.

548. Cfr. Petrarca *RVF* 66.8 *di gravi pensier’ tal una nebbia*; 129.57-58 *e ’ntanto lacrimando sfogo/ di dolorosa nebbia il cor condenso*; 270.35-36 *di serenar la tempestosa mente/ et sgombrar d’ogni nebbia oscura et vile* (*GDLI*, XI 284, s. *nebbia*, § 8). Tutto il verso torna con lieve variazione in Tasso, *Gerusalemme conquistata* 5.90.7-8: *su la nebbia del duolo oscura e folta,/ che s’era d’ogni intorno a’ cori accolta*.

549. cerconda: per *-e-* vs *-i-* cfr. Petrarca, *RVF* 73.80; 227.2.

– *vola*: qui transitivo, con zeugma: ‘circumvola’, col prefisso del verbo precedente coordinato.

551. egli: pronome soggetto impersonale, prolettico rispetto alla proposizione dichiarativa di 554-555.

556. cominciaranno: futuro di 1^a coniugazione con *-a-* protonica vs *-e-*, come a 767 *lasciarassi*, a 782 *confessaràn* (cfr. Vitale, 68). Altrove *-e-*: *chiamerò* (53), *appresenterò* (441), *porterà* (813). Per la reggenza a grado zero cfr. Vitale, 310.

558. funeste: per il metaplasmo cfr. Ruzante, *La Pastoral*, *Scena* 9.81 *cun pianto agro e funeste*.

563. ritornarvi: transitivo con valore causativo: ‘farvi ritornare’.

– *ne l’alma impresso*: stessa clausola in Bembo, *Rime* 20.7.

566-597. Corrispondono a Catullo, 64.238-250.

566. *raccordòssi*: col prefisso *ra-* (< READ-) vs *ri-*, come in *rapporti* a 555, *rapportò* a 665, *vi raccordiate* in *A messer Giovanni S.* 184 (cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 22.72.3; 26.17.1; 28.18.2; 30.28.1; 33.93.5; 38.27.3; 38.30.1; 42.14.1; *Rime* 21.12), *rapportando* in *Il sogno di Parnaso* 284, *rapporte* in *Batto pastore* 57, *racconsolò* in *Il sogno di Parnaso* 285. Sono forme assai frequenti nei testi settentrionali (cfr. Mengaldo, 140), ma non esclusivamente (cfr. già *raccordare* 'ricordare' in Boccaccio, *Decameron* 6.2.19).

573-574. *né* [...] *altrove*: 'né il suo pensiero sapeva volgere altrove le sue ali'. Per l'assenza dell'articolo davanti all'aggettivo possessivo – frequente nella lingua poetica fino all'Ottocento – cfr. Serianni 2001, 132-133. La dieresi in *siuo* evita l'ipometria.

577. *D'un nudo scoglio*: cfr. Ariosto, *Orlando furioso*, 2.69.7 *dal nudo scoglio*; 41.16.5 *Ecco dinanzi un nudo scoglio appare*.

– ***guardava in mare*:** 'era rivolto verso il mare' (cfr. *GDLI*, VII 113, s. *guardare*, § 13: «essere esposto, orientato in una determinata direzione»).

580. *di continuo pianto*: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 46.27.6 *sparge le guancie di continuo pianto*.

581. *Stillava*: causativo: 'faceva stillare, piangere'; cfr. Domenico Veniero: *se non fossi cieco,/ già t'avria 'l duol stillato in pianto i lumi* (cit. in *GDLI*, XX 178, s. *stillare*, § 7).

583. *color di notte*: stessa clausola in Aretino, *Marfisa* 2.52.2 (*GDLI*, XI 589, s. *notte*, § 5: «nero cupo»).

589. Diafele d'eccezione tra *lieto* ed *et* separati dalla cesura e dalla pausa sintattica.

591. *atro et funesto*: in clausola già in Serafino Aquilano, *Rime* 100.2.

595. *pur tuttavia*: qui vale 'senza posa', 'ininterrottamente'; cfr. Ariosto, *Orlando Furioso* 30.80.5; 33.76.1; 34.41.7-8 *che grave e capitale odio gli porto,/ e pur tuttavia cerco che sia morto*.

598-655. Corrispondono a Catullo, 64.251-277.

598. *ricco lavoro*: stessa clausola in *Il sogno di Parnaso* 57.

599-600. *Bacco coronato e cinto/ D'uve e di fiori i biondi suoi capelli*: accusativo di relazione.

601. *infiato e tumido*: cfr. Sannazaro, *Arcadia*, *Ecloga* 12.145-146 *e forse i fior' che lieti allor mostrarosi/ faran gir li miei sensi infiaty e tumidy*.

603. *di Satyri e Silvani*: cfr. Sannazaro, *Arcadia*, *Ecloga* 8.20 e *i Satiry e i Silvany desterannosi; Ecloga* 10.101 *o Satiry e Silvany, o Fauny e Driady*.

606. con lieta voce: cfr. Dante, *Purg.* 15.35 *con lieta voce disse.*

620. principio: qui sembra valere 'iniziazione'.

626. con horribil suono: cfr. Beccari, *Rime* 75.13 *o perché 'l trono fa sì orribil sono;* Boiardo, *Orlando innamorato* 2.21.4.5 *Tutti gli uccelli a quello orribil suono;* Ariosto, *Orlando furioso* 15.15.1 *Dico che 'l corno è di sì orribil suono.*

627. Cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 34.33.5 *Quel re, d'ira infiammando ambe le gote.*

632. acceso et arso: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 10.6.4 *l' avida sete che gli accese et arse.*

634. ornato e bello: dittologia in clausola già presente nel *Morgante*, in Niccolò da Correggio, in Serafino Aquilano, nel Tebaldeo, nell'*Orlando furioso*, nei *Decennali* di Machiavelli.

635. il ricco drappo: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 43.181.7 *di ricco drappo d'or;* *Cinque canti* 5.46.5 *d'un ricco drappo di color cilestro.*

637. di contemplar l'alto lavoro: cfr. Giusto De' Conti, *Canzoniere* 13.20 *a contemplar l'alto lavoro.*

641. al rosseggiar de l'orizzonte: cfr. Poliziano, *Stanze* 1.70.3 *e 'l primo rosseggiar dell'orizzonte.*

642. Thitòn la bella Aurora: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 40.14.3-4 *ancor giacea col suo Titon nel letto/ la bella Aurora.*

646. rendeno: così *movenò* a 648. Anche in Ariosto, *Orlando furioso* si legge *rendeno* a 16.56.7; 35.22.2: «le forme in -eno della 3^a pers. pl. del pres. ind., 3^a e 4^a con. sono frequenti nella lingua padana (cfr. M. Vitale, «Acme» X [1957], 235-256)» (Bigi ad *Orlando furioso* 8.33.5 *senteno*; e cfr. *correno* a 14.46.1, *credeno* a 15.20.7, *dormeno* a 14.79.7 e 40.45.8, *empieno* a 27.29.2, *giaceno* a 16.58.8, *segueno* a 37.97.1, *vedeno* a 39.8.1, *viveno* a 35.20.7).

656-666. Corrispondono a Catullo, 64.278-284.

656. Cfr. Tebaldeo, *Rime* 461.4 *al dipartir di quella bella schiera.*

663. di chiaro fiumicel: cfr. Ariosto, *Cinque canti* 1.74.2 *di chiaro fiumicel, fresco e giocondo.*

666. soave odore: cfr. *Il sogno di Parnaso* 376 *Per l'aria si movean soavi odori;* Petrarca, *T. C.* 4.103-104 *un ombroso e chiuso colle/ con sì soavi odor';* Boccaccio, *Amorosa visione* 40.28-29 *Bello era il loco e di soavi odori/ ripien.* Stessa clausola in Niccolò da Correggio, *Rime* 328.7; Boiardo, *Orlando innamorato* 1.6.48.8, 1.8.9.7, 1.25.38.2.

667-680. Corrispondono a Catullo, 64.285-293.

667. dopo: 'dietro'; cfr. per esempio Dante, *Inf.* 10.3 e 23.2 (*GDLI*, IV 954, s. *dopo*, § 3).

– *anch'egli:* 'anche lui'.

677. ingegno: qui indica la «proprietà naturale (di un fiore, una pianta)» (*GDLI*, VII 1021, s. *ingegno*, § 6).

– *illustre et chiaro:* cfr. 733 *illustri e chiare*; Ariosto, *Orlando furioso* 26.52.1 *Del generoso, illustre e chiaro sangue*.

681-690. Corrispondono a Catullo, 64.294-297.

684. al celeste foco: in clausola già in Boccaccio, *Filostrato* 2.55.4.

686. Traduce Catullo, 64.295 *gerens veteris vestigia poenae*, da cui deriva, com'è noto, Virgilio, *Aen.* 4.23 *agnosco veteris vestigia flammae*, donde a sua volta Dante, *Purg.* 30.48 *Conosco i segni de l'antica fiamma*. Sembrano presenti qui, in filigrana, tutti gli anelli della catena; particolarmente evidente la somiglianza col verso dantesco (per *segni* > *inditii* cfr. 540 *Segno od inditio di felice sorte*).

687. patio: per la desinenza poetica *-io* cfr. Serrianni 2001, 192-193; in Petrarca, *RVF* sono presenti *dipartio* (323.71), *fuggìo* (66.37; 151.2), *morio* (105.20), *scolpio* (155.10), *uscio* (133.5; 267.5; 295.11; 336.10). Questa desinenza è stata attribuita all'influsso della scuola poetica siciliana da Giovanni Francesco Fortunio, Pietro Bembo (*Prose* 3.34: «uso per avventura preso da' Ciciliani»), Niccolò Liburnio, e anche da alcuni studiosi moderni (Rohlf, Gianfranco Contini, Giuliano Bonfante).

– *legato et stretto:* cfr. Monte Andrea, *Rime* 61.8 *di tale resta son legato e stretto!*.

691-697. Corrispondono a Catullo, 64.298-302.

691. Vi venne: per la proclisi della particella pronominale atona ad inizio di periodo cfr. Ghinassi, 54, che mostra come la legge Tobler-Musafia «cominciava ad incrinarsi» già nelle *Lettere* di Poliziano.

696. ambe doi: cfr. Serafino Aquilano, *Rime*, son. 18.9 *Ma in questo ancor siam simili ambe doi*.

698-709. Corrispondono a Catullo, 64.303-310.

703. sciolser la lingua in dolce canto: cfr. *Batto Pastore* 65 *Sciolse la lingua in sì soavi accenti; dolce canto* in *Il sogno di Parnaso* 377.

704. de le future cose: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 3.11.7.

705. candida veste: cfr. *Batto Pastore* 39 *candida vesta*; Niccolò da Correggio, *Rime* 351.56 *col lembo de la sua candida veste*.

706. di purpureo lembo: cfr. Poliziano, *Stanze* 1.79.5 *in bianca vesta con purpureo lembo*.

709. le fatiche eterne: stessa clausola in Aretino, *Orazia* 1.191.

710-731. Corrispondono a Catullo, 64.311-322.

719. le reliquie morte: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 24.90.2 *né 'l grand'amor, né le reliquie morte*. Di *reliquie* non emergono esempi dalla *LIZ*: solo in poesia latina classica, medievale e maccheronica si ha *reliquia* con allungamento della prima sillaba per posizione.

724. filo: nel testo *figlo*, per erronea inserzione di un carattere.

726. era: *ero* nella stampa.

732-742. Corrispondono a Catullo, 64.323-327.

732. alta colonna: stessa clausola in Petrarca, *T. M.* 1.3.

736. a le future etadi: cfr. *Deh perché 'l cielo 7 in la futura etate*.

738. annontio: cfr. Boiardo, *Orlando innamorato* 3.3.60.2 *Donando di fortuna il tristo annuncio*; Ariosto, *Rime* 4.101 *e ne die' annonzio ad Ilia sua*.

739. porgemo: per lo scempiamento della *-m-* nella 1^a persona plurale del passato remoto cfr. *dicemo* in Ariosto, *Cassaria* Atto 4, scena 4; *Suppositi* Atto 5, scena 5.

742. Traduce *currite ducentes subtegmina, currite fusi*, che ricorre 13 volte. Poco chiara, e forse da ascrivere a reiterato errore tipografico, l'alternanza *fussi / fusi: fussi* anche a 753, 761, 770, 780, 788, 796, 804, 811, 827, 835; *fusi* a 842 e 849.

743-753. Corrispondono a Catullo, 64.328-333.

744. i chiari lumi suoi: cfr. Bembo, *Rime* 142.89 *e virtù spense i suoi più chiari lumi*.

746. allegra et bella: cfr. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 64.3.

747. con dolce zelo: cfr. Serafino Aquilano, *Rime* 20.5 *Non tardar di pietà più el dolce zelo*.

750. pollite: per la doppia *l* l'unico esempio offerto dalla *LIZ* è in Arienti, *Novelle porretane* 12.35 *una pollita e buona collezione*.

754-761. Corrispondono a Catullo, 64.334-337.

754. Cfr. Petrarca, *T. C.* 2.117 *il nostro amor tenace e forte*; Ariosto, *Orlando furioso* 24.77.7 *de la passion tenace e forte*.

758. union: inevitabile correzione da *uniun* della stampa; traduce *concordia* di Catullo, 64.336.

762-770. Corrispondono a Catullo, 64.338-342.

762. quell'alto Achille: cfr. Petrarca, *RVF* 360.91.

764. conto: 'noto' (*GDLI*, III 664, s. *conto*³, § 1); cfr. *Italia mia* 97; Aretino, *Ne la morte del Duca d'Urbino* 173; *Capitoli* 4.229; *Capitolo in laude de lo Imperatore* 140.

765. forte petto: cfr. Boccaccio, *Filostrato* 7.81.6.

767-768. Notevole la disposizione chiasmica (*Di lungo spazio [...]/Orma, e 'l vestigio di veloce cerva*; cfr. 260-261) e la climax.

771-780. Corrispondono a Catullo, 64.343-347.

771. stringer la spada: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 33.24.4; 46.102.4.

773. correrano: la desinenza *-ano* vs *-anno* (su *àno* vs *ànno* cfr. Rohlfs, § 541) è attestata dal Duecento fino al Seicento; cfr. p. es. Guittonne, canz. 31.109 *serano*; Tebaldeo, *Rime* 522.10 *serano*; Boiardo, *Orlando innamorato* 2.22.43.2 *serano*; *Pastorale*, *Egloga* 1.147 *lasserano*; Vasari, *Le vite* (red. Torrentino) III 50 *Perino del Vaga* 70 *correrano*.

774. bel sangue troian: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 41.64.3.

781-788. Corrispondono a Catullo, 64.348-352.

782. sconsolate madri: cfr. Trissino, *Sofonisba* 5.1.87 *a la mia vecchia e sconsolata madre*.

784. cenere: «cultismo è la conservazione del genere maschile etimologico» (Vitale, 152), già presente in Dante, Petrarca e Lorenzo de' Medici (cfr. anche Serianni, 2001, 145). Analogo il caso di *fonti* (296) e *fonte* (474).

789-796. Corrispondono a Catullo, 64.353-356.

790. metitor: *mettitor* nella stampa: traduce Catullo 64.353 *messor*; per la forma priva di dittongo cfr. Sannazaro, *Arcadia*, *Ecloga* 6.18; Alamanni, *Della coltivazione 2 Estate* 33.

791. le mature spiche: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 10.11.8 *ne le mature spiche*. Per la conservazione della sorda in *spiche*, «latinismo sconosciuto ai grandi trecentisti ma assai diffuso dal XV secolo in poi», cfr. Serianni, 2001, 78.

797-804. Corrispondono a Catullo, 64.357-361.

797. l'onda vaga: l'acqua che scorre; cfr. Ariosto, *Rime* 69.73-74 *Oltra que' monti, a ripa l'onda vaga/ del re de' fiumi*.

798. elle: oggetto: «nei poeti si trova alle volte *Ella* posta negli altri casi [diversi dal nominativo]» (Bembo, *Prose* 3.17).

801. De' corpi occisi: cfr. Boiardo, *Pastorale*, *Egloga* 2.73 *Di corpi occisi è fatto un novo vado*.

802. dal caldo sangue: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 24.65.7 *Le lucid'arme il caldo sangue irriga*.

805-811. Corrispondono a Catullo, 64.362-365.

807. dal duro caso: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 1.65.8 *Angelica presente al duro caso; 2.46.5-6 pietà vi muova/ del duro caso mio*.

812-827. Corrispondono a Catullo, 64.366-371.

813. *mano*: plurale: forma usata più volte da Boiardo, ma non ammessa da Fortunio (cfr. Stella,² 59) e da Bembo (*Asolani* 1.23).

814. *stanche*: aggettivo con funzione di participio passato ('stancate-si'); cfr. Petrarca, *RVF* 16.8; 46.8; 228.4 (Vitale, 215-216).

822. *il bianco collo*: cfr. Boccaccio, *Teseida* 10.85.4 *il bianco collo*. Solo qui *biancho* con *h* (come più volte nei *RVF*); altrove *bianco* (a 109, 141, 151, 292) e *bianca* (a 26, 145, 232, 707).

824. *La bionda testa*: cfr. Petrarca, *T. M.* 1.113-114.

825. *Rimarà*: cfr. *rimarai*, *rimarebbe*, *rimareti* in Tebaldeo, *Rime* 288.89, 372.4, 593.13; *rimarei* in Ariosto, *Satire* 1.48.

– *pallido et esangue*: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 39.50.8.

828-835. Corrispondono a Catullo, 64.372-375.

831. *la sua bella diva*: cfr. *la bella diva* in clausola in Tebaldeo, *Rime*, 406.10.

836-842. Corrispondono a Catullo, 64.376-378.

836. *baila*: la forma dittongata (< *bajula*; cfr. Rohlf, § 15), senza la riduzione toscano-fiorentina, ha riscontro in Iacopone (*Laude* 10.11; 43.51), in Francesco di Vannozzo (*Rime* 104.4), nonché nel latino maccheronico del *Baldus* di Teofilo Folengo (2.488, 6.521).

843-849. Corrispondono a Catullo, 64.379-381.

847. *suoi nipoti cari*: cfr. Pulci, *Morgante* 8.35.1 *il mio nipote caro*.

850-856. Corrispondono a Catullo, 64.382-386.

852. *avventurosa sorte*: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 17.120.7.

– *picciol'orme*: cfr. Lorenzo de' Medici, *Canzoniere* 166.30 *la picciolla orma*.

856. *l'haveano a schivo*: 'la schivavano'; cfr. Petrarca, *RVF* 141.9 *quant'elli a schivo m'anno*; Ariosto, *Orlando furioso* 15.47.2, 19.32.3, 42.37.6, 43.157.6 (*GDLI*, XVII 1035, s. *schivo*¹, § 5).

857-866. Corrispondono a Catullo, 64.387-389.

862. Cfr. Veronica Gambarà, *Rime*, 42.11 *di ricchi marmi e di finisim'oro*; per *risplendente d'oro* cfr. già Boccaccio, *Amorosa Visione* 4.10 *Chiara era e bella e risplendente d'oro*.

867-875. Corrispondono a Catullo, 64.390-393.

867. *leggiadretto et vago*: stessa clausola in Giusto de' Conti, *Canzoniere* 107.3.

² A. Stella, *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione*. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-13 ottobre 1974, Milano, Feltrinelli, 1976.

870. con le chiome sparse: cfr. Trissino, *Rime* 56.5 tra le chiome sparse.

871. femine: latinismo assai diffuso, spiegabile «con l'intento di prendere le distanze – attraverso la nobilitazione latineggiante – da una parola marcata negativamente come *femmina*; le attestazioni arrivano, senza soluzioni di continuità, al primo Novecento» (Serianni 2001, 71).

873. La lieta gente: cfr. Boccaccio, *Rime* 1.103.14 nel sacro regno della lieta gente; Bembo, *Rime, Stanze 5 una riposata e lieta gente*; Are- tino, *Astolfeida* 3.11-12 la lieta gente/ sciolser la lingua.

876-906. Corrispondono a Catullo, 64.394-408.

876. alle mortal' battaglie: cfr. Boiardo, *Orlando innamorato* 1.21.10.8 Che tra lor cessi la mortal battaglia.

878. pet-to: altrove sempre *petto* nella stampa. Per *peto* si potrebbe addurre Tebaldeo, *Rime* 65 (dubbia) 12 e 56; 67 (dubbia) 22 e 35.

882. d'ogni peccato: cfr. Saviozzo, *Rime* 84.16 e 105.7.

886. vedêr: 'videro': forma debole della 3^a persona plurale del passato remoto (cfr. la nota a *gîr* a 6); cfr. *cadêr* e *cadero* in Ariosto, *Orlando fu- rioso* 17.96.4; 19.94.7 (e Bigi *ad l.*); 44.95.5.

888. Nela: unico caso di univerbazione di questa preposizione artico- lata; *ne la* a 135, 221, 552, 665, 727, *ne le* a 202, 302, 662, 783, 896.

889. si: particella con valore passivante (cfr. Rohlf's, § 481).

– *da gli ingrati figli:* cfr. Ariosto, *Rime* 65.20.

894. abominosa: aggettivo frequente in Ariosto (cfr. *Orlando furioso* 8.66.6; *abominoso* in *Rime* 44.7, *Orlando furioso* 9.91.1, 38.50.6, 42.52.6; *abominosi* in *Orlando furioso* 11.27.8, 26.42.4; *abominose* in *Orlando furioso* 37.74.8).

897. far offesa: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 9.89.6.

901. Ciò fu cagion che: cfr. Lorenzo de' Medici, *Canzoniere* 12.5-6 E questo fu cagion che a poco a poco/ missi le spalle all'amorosa salma.

902. partisse: passato remoto ('si parti', 'fu distolta'), con *-se* enclitico vs *-si*, come in *stasse* a 147, e *la benigna mente* soggetto; altrimenti, inten- dendo *partisse* come congiuntivo imperfetto ('distogliesse'), non si spiega il complemento *da gli eterni Dei*.

– *eterni Dei:* cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 13.55.6; 17.123.1.

904. maligna et scelerata: cfr. Ariosto, *Rime* 67.2 crudel, maligna e scelerata notte.

906. vegga palese: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 14.131.5 né però alcuna si vede palese.

Emilio Sergio

Hobbes, Campanella e il Cavendish Circle

Nell'ultimo ventennio gli studiosi hanno dedicato una speciale attenzione alla ricostruzione di un periodo cruciale della formazione filosofico-letteraria di Hobbes, il decennio 1630-1640. In questo periodo ci sono almeno tre questioni che meritano di essere indagate:

- 1) il rapporto tra Hobbes e i membri del Cavendish Circle, che comincia nel 1631 (al termine del *Grand Tour* di Hobbes in continente);
- 2) l'influenza esercitata, sugli intellettuali del Cavendish Circle, dai *novatores* italiani della filosofia rinascimentale, come Telesio, Doni, Fracastoro, Bruno, Patrizi, Campanella;
- 3) il periodo di gestazione della filosofia naturale di Hobbes.

Queste tre questioni sono tra loro strettamente collegate, e la loro delineazione costituisce un contributo alla storia della letteratura filosofica inglese della prima metà del XVII secolo. Nel presente articolo mi propongo di considerare: a) la *vexata quaestio* della presunta paternità hobbesiana dello *Short Tract on First Principles* (c. 1632-34);¹ b) l'influenza del pensiero di Campanella nella formazione filosofica di Hobbes; c) il ruolo esercitato – come *mediatori culturali* – dai membri del Cavendish Circle nell'influenza campanelliana sul pensiero di Hobbes.

¹ Cfr. British Library, Harleian MS 6796, foll. 297-308. Dopo l'edizione di Ferdinand Tönnies (*Elements of Law Natural and Politic*, London, F. Cass, 1969², pp. 193-210), una riedizione del trattato è apparsa in Jean Bernhardt (*Thomas Hobbes, Court traité des premiers principes. Le Short Tract on First Principles de 1630-1631*, Paris, PUF, 1988); poi integrata da un quadro di rinvii interni da Karl Schuhmann (*Le Short Tract, Première oeuvre philosophique de Hobbes, «Hobbes Studies»* [7], 1995, pp. 35-36) e da alcune correzioni testuali di Timothy Raylor (*Hobbes, Payne, and A Short Tract on First Principles, «The Historical Journal»* [44], 2001, pp. 56-58).

1. Il problema dello 'Short Tract'

Alle origini della recente tendenza della critica verso la ricostruzione delle fonti rinascimentali del pensiero di Hobbes ci sono due articoli di Karl Schuhmann, apparsi rispettivamente nella «Rivista critica di storia della filosofia» (1985) e nel primo fascicolo della rivista «Hobbes Studies» (1988).² Negli anni successivi, un prezioso contributo è stato offerto da Jan Prins (1992), in una dissertazione sulla filosofia naturale di Walter Warner, che riapriva non solo il problema dell'individuazione delle influenze su Hobbes nel campo dell'ottica e della filosofia della conoscenza ma anche, inevitabilmente, la più generale questione della ricezione inglese della filosofia italiana rinascimentale.³ Nel 1995 Schuhmann pubblicava inoltre, nella rivista *Hobbes Studies*, un importante contributo sulla *vextata quaestio* della presunta paternità hobbesiana dello *Short Tract*, avvalendosi di prove documentarie vecchie e nuove, ma soprattutto di alcuni confronti testuali con i trattati ottici (1641-44), il *De corpore* (1655) e il *De homine* (1658).⁴ L'ipotesi di lavoro e il percorso di ricerca che sono stati aperti da Schuhmann e da Prins sono stati poi ripresi da Cees Leijenhorst in un articolo apparso sulla rivista «Bruniana & Campanelliana» (1997), costituente il primo, decisivo contributo in cui il pensiero di Hobbes è stato messo a confronto con quello di Campanella, rilevando alcune importanti assonanze tra la filosofia della conoscenza sensibile del *De sensu rerum et magia* (1620) e la fisiologia del *De corpore*

² K. Schuhmann, *Rapidità del pensiero e ascensione al cielo: alcuni motivi ermetici in Hobbes*, «Rivista critica di storia della filosofia» (40), 1985, pp. 203-227; idem, *Hobbes and Telesio*, «Hobbes Studies» (1), 1988, pp. 109-133.

³ J. Prins, *Walter Warner (ca. 1557-1643) and his notes on animal organisms*, Ph.D. Diss., Utrecht, s.n.t., 1992. Il Northumberland Circle di sir Henry Percy, di cui Warner era l'antico membro, si era cospicuamente nutrito della filosofia italiana, in particolare di quella bruniana e telesiana. Cfr. G.R. Batho, *The Library of the wizard earl: Henry Percy, ninth earl of Northumberland (1654-1632)*, «The Library» (15), 1962, pp. 246-261; H.G. Kargon, *Atomism in England from Harriot to Newton*, Oxford, Clarendon Press, 1966; J. Jacquot, *Sir Charles Cavendish and his learned friends*, «Annals of science» (8), 1952, pp. 13-27, 175-191; Harriot, Hill, Warner and the new philosophy, in *Thomas Harriot, Renaissance Scientist*, a cura di J.W. Shirley, Oxford, Clarendon Press, 1974, pp. 107-128; R. Sturlese, *Bibliografia, censimento e storia delle antiche stampe di Giordano Bruno*, Firenze, Leo S. Olschki, 1987; J. Prins, *Walter Warner on space and time*, «Thomas Harriot Seminar Papers» (16), 1993, pp. 1-35.

⁴ K. Schuhmann, *Le Short Tract* cit., pp. 3-36. Sulle eventuali connessioni e divergenze fra lo *Short Tract* e le opere di Hobbes un primo contributo (sulla scorta della riedizione del trattato di Jean Bernhardt, *Court traité* cit.) è stato offerto da A. Napoli, *Hobbes e lo Short Tract*, «Rivista di storia della filosofia» (45), 1990, pp. 539-569; e in seguito da F. Giudice, *Teoria della luce e struttura della materia nello Short Tract on First Principles di Thomas Hobbes*, «Nuncius. Journal of the History of Science» (11), 1996, pp. 545-561.

(1655);⁵ e, alcuni anni dopo, in un lavoro dal titolo *The Mechanization of the Aristotelianism* (2002), che dedicava diverse pagine all'analisi dello *Short Tract* e ad un confronto incrociato tra lo *Short Tract* e gli indizi connessi alla probabile ricezione hobbesiana delle idee di Campanella nel periodo del *Grand Tour* del 1634-36, nel corso del quale Hobbes maturava l'idea di un superamento delle concezioni (ancora intrise degli schemi cognitivi e metafisici della tradizione scolastica) espresse nei primi anni del 1630.⁶ Con gli studi di Leijenhorst, il problema del rapporto fra Campanella e Hobbes incontrava per la prima volta il tema, più annoso, della paternità hobbesiana dello *Short Tract*.

A rompere il generale consenso nei confronti della tendenza Schumann-Leijenhorst, se si eccettuano alcuni velati intendimenti ad un'origine 'collettiva' dello *Short Tract* (come nel caso di Arrigo Pacchi)⁷ o più o meno aperti dissensi,⁸ è intervenuto, nel 2001, un saggio di Timothy Raylor, il quale non solo ha messo in discussione la paternità hobbesiana dello *Short Tract*, ma ha anche avanzato l'ipotesi che l'autore del trattato fosse un altro membro del Cavendish Circle, cioè Robert Payne.⁹ Nell'anno seguente, inoltre, Noel Malcolm riprendeva l'ipotesi di Raylor, e tentava di rafforzarla attraverso una dettagliata ricostruzione della biografia intellettuale di Robert Payne.¹⁰

Il generale clima di dissenso che ha avvolto lo *Short Tract* dopo la pubblicazione dei recenti studi su di esso mi ha spinto a ripercorrere la biografia intellettuale di Hobbes alla luce delle ipotesi finora formulate. Sono giunto così a configurare una 'terza via', in qualche modo vicina all'ipotesi di Raylor, ossia a ritenere lo *Short Tract* come uno scritto a cui Hobbes ha sicuramente *partecipato*, in veste di interlocutore, *referee* o

⁵ C. Leijenhorst, *Motion, Monks and Golden Mountains: Campanella and Hobbes on Perception and Cognition*, «Bruniana & Campanelliana» (3), 1997, pp. 93-121.

⁶ Idem, *The Mechanisation of Aristotelianism. The Late Aristotelian setting of Thomas Hobbes' Natural Philosophy*, Leiden, J. Brill, 2002.

⁷ A. Pacchi, *Introduzione a Hobbes*, Bari, Laterza, 1971, p. 16. In uno scritto successivo (*Hobbes e l'epicureismo*, «Rivista critica di storia della filosofia» [33], 1978, pp. 62-63 n. 36), Pacchi ha messo in dubbio la paternità hobbesiana dello *Short Tract*.

⁸ R. Tuck, *Hobbes and Descartes*, in *Perspectives on Thomas Hobbes*, a cura di G.A.J. Rogers e A. Ryan, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 18; idem, *Hobbes*, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 18; *The Correspondence of Thomas Hobbes*, a cura di N. Malcolm, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, II, pp. 874-875; P. Zagorin, *Two Books on Thomas Hobbes*, «Journal of the History of Ideas» (60), 1999, p. 367, n. 16.

⁹ T. Raylor, *Hobbes, Payne, and a Short Tract on First Principles* cit., pp. 29-58.

¹⁰ N. Malcolm, *Robert Payne, the Hobbes Manuscripts, and the "Short Tract"*, in *Aspects of Hobbes*, Oxford, Clarendon Press, 2002, pp. 80-145.

lettore principale.¹¹ Sono pervenuto a tale conclusione per diverse ragioni: innanzitutto perché lo *Short Tract* sembra essere nato in un particolare contesto storico-culturale, quello del Cavendish Circle e più in generale dei circoli privati della nobiltà inglese, nel quale non era esclusa la produzione di documenti aventi una forma per così dire 'multi-autoriale', in cui potevano iscriversi idee e ipotesi maturate nel corso di letture, di lezioni o di discussioni letterarie, filosofiche, scientifiche.¹² Nel caso dello *Short Tract*, si tratterebbe del risultato di discussioni filosofiche avvenute nel circolo agli inizi degli anni 1630.¹³ Come dice lo stesso Raylor, una risposta decisiva a tale riguardo può essere trovata in una ricognizione generale sui rapporti di *patronage* formati dentro e intorno alla 'Little Academy' di Welbeck Abbey.¹⁴

Sul problema dell'origine dello *Short Tract*, c'è da dire che Schumann ha fondato la sua tesi, oltre che su alcune circostanze storiche e documentarie collegabili allo *Short Tract*, sull'idea (di per sé legittima) che Hobbes avrebbe usato alcune espressioni dello *Short Tract* nei suoi scritti posteriori. Un mio primo dubbio nasce proprio da qui. Hobbes potrebbe infatti essere stato uno dei lettori dello *Short Tract* e avere impresso, nei suoi scritti posteriori, traccia, influenza o eco di quella lettura.¹⁵

¹¹ Cfr. E. Sergio, *Bacon, Hobbes e l'idea di "philosophia naturalis". Due modelli di riforma della scienza*, «Nuncius. Annali di storia della scienza» (18), 2004, pp. 515-547.

¹² Un precedente di rilievo è la partecipazione di Hobbes alla raccolta di saggi con il titolo di *Horae Subsecivae*, apparsa a Londra nel 1620, di paternità di William Cavendish II di Devonshire, ma nata nel particolare contesto della lettura dei classici latini per la formazione del giovane William, di cui Hobbes era il precettore. Dei saggi pubblicati, alcune evidenze filologiche dimostrano che almeno uno di essi, *A Discourse upon the Beginning of Tacitus*, è attribuibile alla mano di Hobbes. Cfr. *Thomas Hobbes: Three Discourses*, a cura di N. Reynolds e A. Saxonhouse, Chicago and London, Chicago University Press, 1995; R. Tuck, *Hobbes and Tacitus*, in *Hobbes and History*, a cura di G.A.J. Rogers and T. Sorell, London and New York, Routledge, 2000, pp. 99-111.

¹³ Il titolo di *Short Tract on First Principles* fu attribuito da Tönnies (*Elements of Law* cit.). La definizione, meno diffusa, di *Little Treatise* risale a Frithiof Brandt (*Thomas Hobbes' Mechanical Conception of Nature*, London, Hachette, 1928).

¹⁴ Secondo Raylor (*Hobbes, Payne, and a Short Tract on First Principles* cit., p. 47), «to recognize that the *Short Tract* was written at Newcastle's behest is to see it as a patronage document». Il fatto che il trattato possa essere stato *ordinato o proposto* da uno dei fratelli Cavendish autorizza a parlarne come di uno scritto di «an aristocratic household and its clients» (p. 54), indicativo del *range* di interessi dei Newcastle. Sull'importanza dei rapporti di *patronage* nel XVII secolo cfr. L.T. Sarasohn, *Nicolas-Claude Fabri de Peiresc and the Patronage of the New Science in the Seventeenth Century*, «Isis» (84), 1993, pp. 70-90; idem, *Thomas Hobbes and the Duke of Newcastle. A Study in the Mutuality of Patronage before the Establishment of the Royal Society*, «Isis» (90), 1999, pp. 715-737; idem, *Was Leviathan a Patronage Artifact?*, «History of Political Thought» (21), 2000, pp. 606-631.

¹⁵ Questa ipotesi diverge leggermente da quella di Raylor, che ritiene che «such parallels may be explained not by Hobbes's authorship of the tract, but by his influence on it» ('Hobbes,

Alcuni passaggi cruciali rilevati da Schuhmann, inoltre, come i paralleli formali tra lo *Short Tract* II.C.6. («Species procede infinitely») e il *De corpore* XV.7 («Conatus [...] omnis [...] propagatur in infinitum»), il *De homine* III.2 e il *Tractatus opticus* I,¹⁶ o i paralleli esistenti tra lo *Short Tract* I.C.11-12 («A Sufficient Cause is a Necessary Cause») e *Of Liberty and Necessity*¹⁷ o il *De Corpore* IX.5 («causa integra as producendum effectum suum semper sufficit»)¹⁸ provano che lo *Short Tract* può aver costituito un punto di riferimento per la selezione di alcuni problemi, ma non la paternità dello scritto.¹⁹ La natura ‘sociale’ dello *Short Tract* può avere autorizzato Hobbes ad attingervi anche in maniera «massiva», secondo il bilancio tracciato dallo stesso Schuhmann.²⁰

Tra i passi scelti da Schuhmann c'è anche un *récit* contenuto nell'Appendice all'edizione latina del *Leviathan* (1668), in cui Hobbes narra di aver creduto, molti anni addietro, nella validità delle *species*:

Memini tamen quo *corpus* putarem aliquando id solum esse, quod tactui meo vel visui obstaret. Itaque speciem quoque corporis in speculo, aut somno, aut tenebris apparentem, quanquam miratus, corpus tamen esse arbitrabar. Sed consideranti postea species illas evanescere, ut quarum existentia dependeret non a seipsis, sed a natura animata, non amplius mihi visae sunt redes, sed phantasmata et effectus rerum in organa sensum; et proinde esse *incorporeas*.²¹

In questo caso, mentre non si può non escludere l'esistenza di un legame con lo *Short Tract*, non c'è nulla che confermi la paternità del trattato. L'unica certezza emergente in questo passo è che Hobbes abbia creduto, in una condizione ‘prescientifica’ risalente agli anni 1630, nell'esistenza di *species* sensibili, convincendosi solo in seguito del contrario. Il *récit* del *Leviathan* latino potrebbe costituire dunque una sorta di ‘confessione’, di una condizione risalente ad un periodo in cui, ad eccezione di

Payne, and a *Short Tract on First Principles*' cit., p. 54).

¹⁶ Cfr. Th. Hobbes, *Opera Latina*, a cura di W. Molesworth, 5 voll., London, J. Bohn, 1839-45, I, pp. 82-83; II, p. 19; V, p. 221.

¹⁷ Idem, *The English Works*, a cura di W. Molesworth, 11 voll., London, J. Bohn, 1845, IV, p. 274.

¹⁸ Cfr. *Short Tract* I.C.12 («Every effect produc'd, hath had a necessary cause»); *De Corpore* IX.5, in *Opera Latina* cit., I, pp. 108-109; («quicumque unquam effectus productus sit, productum esse a causa necessaria»); *Short Tract* I.C.11, Corol. («the definition of a Free agent [...] implies a contradiction»); *Of Liberty and Necessity* (in *The English Works* cit., IV, p. 274, «I hold that ordinary definition of a free agent [...] implies a contradiction»).

¹⁹ K. Schuhmann, *Le Short Tract* cit., pp. 17-18.

²⁰ *Ibidem*, p. 12.

²¹ Th. Hobbes, *Leviathan*, Amsterdam, J. Blaeu, 1668, Appendix, cap. I, p. 344 (in *Opera Latina* cit., III, p. 537). Cfr. K. Schuhmann, *Le Short Tract* cit., p. 20.

una semi-‘paternità’ dello *Short Tract*, Hobbes non aveva ancora scritto nulla che potesse indicare una precisa responsabilità letteraria sull’argomento. Il primo documento ufficiale di Hobbes, attestante il cosiddetto «early philosophical development», risale ad una famosa lettera del 1636 a Newcastle:

In things that are not demonstrable, of w^{ch} kind is y^e greatest part of Naturall Philosophy, as depending upon the motion of bodies so subtle as they are invisible, such as are ayre and spirits, the most that can be atteyned unto is to have such opinions, as no certayne experience can confute, and from w^{ch} can be deduced by lawfull argumentation, no absurdity, and such are Your Lo<rdshi>^{ps} opinions [...] namely, That the variety of things is but variety of locall motion in y^e spirits or invisible partes ob bodies. And That such motion is heate.²²

In questa direzione, c’è anche una lettera di Hobbes a Newcastle, data agosto 1635, in cui si ricorda che Warner era stato sollecitato da Newcastle e da suo fratello, Charles Cavendish, a scrivere un *draft* sul tema delle facoltà e delle passioni dell’anima:

For ye soule I know he [Warner] has nothinge to give yor Lo<rdshi> any satisfaction. I would he could give good reasons for y^e facultyes & passions of y^e soule, such as may be expressed in playne English. if he can; he is the first [that I ever heard of] could speake sense in that subject. if he can not I hope to be y^e first.²³

La presente lettera sembra confermare l’ipotesi di un Hobbes che non ha ancora affrontato l’impresa di scrivere un trattato filosofico. Inoltre, essa *non* autorizza a supporre che lo scritto che Hobbes aveva in mente di scrivere nell’agosto del 1635 sia lo *Short Tract*. È impensabile che Hobbes abbia composto alla fine dell’estate 1635 un trattato che avrebbe poi platealmente smentito, neanche un anno dopo, nella famosa lettera del 1636 a Newcastle.

²² Hobbes a William Cavendish di Newcastle, 29-7/8-8-1636, in *The Correspondence of Thomas Hobbes* cit., I, p. 33. La ‘svolta’ contenuta nella lettera del 1636 trova conferma in un passaggio delle *Six Lessons to the Professors of Mathematicks* (1656), in cui Hobbes ricorda che «it was from me that he [Warner] first heard it mentioned that light and colour were but fancy. Which he embraced presently as truth, and told me it would remove a rub he was then come to in the discovery of the place of the image» (*The English Works* cit., VII, p. 342). Stando alla datazione del *ms* warneriano *De loco imaginis* (British Library, Add MS Harl. 6756), la memoria citata in *Six Lessons* dovrebbe situarsi *post* 16/26-2-1636. Sulla datazione del *ms*, cfr. K. Schuhmann, *Hobbes. Une chronique. Cheminement de sa pensée et de sa vie*, Paris, Vrin, 1998, p. 44, n. 4.

²³ Hobbes a William Cavendish di Newcastle, 15/25-8-1635, in *The Correspondence of Thomas Hobbes* cit., I, p. 29.

C'è infine un ultimo indizio, proveniente dalla lettera del 1635. Nel passo citato, in cui si annuncia l'argomento dell'eventuale scritto hobbesiano, si cela un implicito riferimento al fatto che Hobbes *poteva* essere a conoscenza dell'esistenza dello *Short Tract*: non è un caso che il *draft* che Hobbes si proponeva di scrivere («for the facultyes and passions of the soule») riguardava un tema che cominciava press'a poco dove lo *Short Tract* terminava.²⁴ Su questo punto, non sono d'accordo con Malcolm, quando definisce la lettera del 1635 come una testimonianza indiretta del fatto che lo *Short Tract* non avesse visto ancora la luce.²⁵ Benché lo *Short Tract* contenga un breve accenno alle nozioni di «Love» e «Desire» (ff. 307v-308r), basta dare uno sguardo al primo scritto di carattere sistematico di Hobbes, gli *Elements of Law natural and politic* (1640), per rendersi conto che un trattato sulle «facultyes and passions of the soule» non avrebbe potuto avere la forma dello *Short Tract*.

L'ipotesi che nella lettera del 1635 vi sia una velata allusione allo *Short Tract* si aggiunge alle ragioni addotte da Schuhmann circa l'opportunità di datare lo *Short Tract* al 1632-34 («il convient de dater le ST avant 1634», *ex ante* il *Grand Tour* avvenuto «sur le continent entre septembre 1634 et octobre 1636»);²⁶ e permette di continuare a supporre che prima del 1636 non si possa parlare di una esplicita posizione hobbesiana sul tema delle facoltà dell'anima. Come si è detto poc'anzi, i tentativi posteriori, da parte di Hobbes, di retrodatare la tesi sensista si riferiscono sempre a comunicazioni verbali o a conversazioni private con Warner o Newcastle. Lo stesso Schuhmann attesta che, oltre alla lettera del 1636 a Newcastle, ci sono almeno altri due o tre documenti che retrodatano la tesi che «light is a fancy in the minde» ai primi anni del 1630.²⁷ Tali circostanze non mutano nella sostanza i dubbi suesposti: al contrario, esse confermano come, da un certo momento in poi, Hobbes abbia voluto svincolare il suo pensiero da ogni residuo concettuale legato alla metafisica del-

²⁴ Lo scritto in questione è il *ms* (oggi disponibile nelle copie del Chatsworth Archive e della British Library) dal titolo *Elements of Law Natural and Politic*, circolante in maniera privata nel 1640, e poi pubblicato in due sezioni separate nel 1650-51 (*Human Nature, De Corpore Politico*). Cfr. *supra*, n. 1.

²⁵ N. Malcolm, *Robert Payne* cit., p. 135.

²⁶ K. Schuhmann, *Le Short Tract* cit., p. 5.

²⁷ Oltre al citato passo delle *Six Lessons*, si vedano le lettere di Descartes a Mersenne [11/21-1-1641 (*Opera Latina* cit., V, p. 303; *The Correspondence of Thomas Hobbes* cit., I, pp. 54-56) e di Hobbes a Mersenne [20/30-3-1641 (in *The Correspondence* cit., pp. 102-103: «me doctrinam illam de naturâ et productione luminis, et soni, et omnium Phantasmatum sive idearum [...] explicasse Coram [...] Gulielmo Comite de Newcastell et Carolo Cavendish [...] anno 1630»).

le *species*; prendendo le distanze da uno scritto in cui aveva, in qualche modo, creduto e alla cui discussione aveva certamente collaborato.

L'idea di un'origine collettiva dello *Short Tract*, determinata in particolare dai rapporti di *patronage* del Cavendish Circle, s'inscrive come ho già detto nella ricostruzione di Raylor, e in particolare, quando quest'ultimo riprende in esame i ruoli assunti dai diversi attori nelle vicende redazionali del trattato. Dunque, lo *Short Tract* sarebbe stato «written», «revised» e «collected by Payne for his Patrons (especially William Cavendish of Newcastle), as an attempt to apply the method of contemporary mechanics»; esso fu quasi certamente rivisto da Hobbes, uno dei principali *referees* del gruppo, e «written for a private circulation, first addressed moreover to the members of Cavendish Circle». ²⁸ In questo senso, lo *Short Tract* confermerebbe la sua fisionomia di 'libro sociale', verbale dei dibattiti avvenuti tra i membri del circolo nei primi anni del 1630, «produced to satisfy the curiosity of an aristocratic patron», e «more akin to the 'Considerations' than to the independent work of a modern professional philosopher». ²⁹ Lo *Short Tract* costituirebbe insomma una sorta di riflesso dei principali interessi scientifici coltivati da William e Charles Cavendish di Newcastle e dello stato delle conoscenze possedute dai membri del circolo nella prima metà degli anni 1630. La partecipazione alla redazione dello *Short Tract* può essere così distribuita come segue:

1. William e Charles Cavendish di Newcastle (in particolare William): proponenti/e;
2. Robert Payne: *copyist* e *surveyor*;
3. Hobbes (e verosimilmente Warner): *referee/s*, interlocutore/i e/o lettore/i.

Come risulta anche dalle lettere a Mersenne del 1641 e dalla *Dedicatio* a Newcastle del 1646, Hobbes ricordava d'aver cominciato ad occuparsi di problemi di filosofia naturale nel periodo coincidente con la frequentazione di Welbeck Abbey (1630-31). In questo periodo è probabile che i fratelli Cavendish abbiano proposto ai membri del circolo di redigere uno *status quaestionis* sui principi della filosofia naturale, nominando Hobbes nel ruolo di *referee*, Payne in quello di *discusser* ed amanuense, e Warner come interlocutore d'eccezione, in quanto testimone degli studi sul naturalismo rinascimentale effettuati nei decenni precedenti presso il

²⁸ T. Raylor, *Hobbes, Payne, and a Short Tract on First Principles* cit., p. 29.

²⁹ *Ibidem*, pp. 53, 47.

Northumberland Circle. Hobbes e Payne, del resto, potevano vantare una sintonia circa l'impostazione 'deduttiva' (almeno negli intenti) del trattato.

Nella ricostruzione dei rapporti di *patronage* del Cavendish Circle, la figura di Walter Warner (c. 1557-1643) merita una considerazione a parte, non solo per il fatto di costituire uno dei membri più anziani del gruppo (nel 1631 Warner aveva all'incirca 74 anni), con un bagaglio già consolidato di idee, acquisito nel corso della frequentazione (risalente alla Londra della fine del XVI secolo) di sir Henry Percy, IX conte di Northumberland, e del suo *milieu*.³⁰ All'epoca dei contatti con il Cavendish Circle, Warner aveva una solida fama di *natural philosopher*, e come lo stesso Hobbes ricorda nella lettera del 1635 a Newcastle, era stato sollecitato dai Cavendish nella preparazione di uno scritto sulla natura delle facoltà e delle passioni dell'anima. Da una ricognizione generale sulla produzione scientifica warneriana, sulla scorta dello studio di Prins, benché non sia evidente la presenza di dirette influenze di Warner sulle tesi dello *Short Tract*, è tuttavia chiara la sintonia di alcuni argomenti (la natura della sensazione, la composizione fisica dell'oggetto percepito, la natura della luce) con l'ecclettismo gnoseologico di Warner. Ciò permette di considerare Warner almeno come un potenziale lettore dello *Short Tract*, essendo per l'appunto noto al gruppo come un pensatore che si era occupato del problema della composizione della materia, della natura della conoscenza, di problemi di ottica e di *philosophia naturalis*.

La biografia di Warner conferma indirettamente anche la circostanza, ricordata da Prins, che i contemporanei di Hobbes *non* ricordano mai quest'ultimo come l'autore dello *Short Tract*.³¹ In una lista di libri (BL Add.

³⁰ Stando alle notizie dateci da Prins (*Walter Warner* cit., p. 12, n. 90), nei primi anni del 1630 Warner risiedeva stabilmente a Londra (in Morgan's House, presso Woolstable in Westminster). Lo stesso Prins aggiunge (*ibidem*, p. 13) che nel decennio 1630-40 Thomas Aylesbury (1580-1639) «accommodates him during the summer in Cranborne Lodge»; e i contatti con gli altri membri del circolo avvenivano, fatta eccezione degli scambi epistolari, in occasione dei più o meno brevi soggiorni londinesi dei Cavendish o dello stesso Hobbes, o di saltuarie visite di Warner nella dimora di Welbeck Abbey. Una delle occasioni di incontro (a Londra più che a Welbeck) può essere stata l'edizione a stampa (curata da Warner, insieme a Thomas Aylesbury) dell'*Artis Analyticae Praxis* (1631) di Thomas Harriot, di cui copia fu donata da Warner a Charles Cavendish in «Decemb. 18 1631» (Bodleian Library, Oxford, MS Savile O.9). Secondo Prins (*ibidem*, p. 14), i primi contatti di Warner con Payne, mediatore culturale dei Cavendish, sono databili «about 1635»; lo stesso Malcolm ('Robert Payne' cit., pp. 88-89 e nn. 32 e 36) conferma una datazione «at least as early as 1634». Considerando la lettera di Warner a Payne, datata 17-10-1634 (British Library, MS Add. 4279, f. 307), si può immaginare che i contatti fra Payne e Warner siano di poco anteriori al 1634.

³¹ Prins sostiene che nessuno dei contemporanei di Hobbes menziona lo *Short Tract*: «to my best knowledge there is nothing to substantiate the idea that any of Hobbes' contemporaries knew the *Little treatise*, i.e. the *Short Tract*» (*Walter Warner* cit., p. 51, n. 335). Deve far riflet-

MS 4395, f. 89), «probably written c. 1636», Warner si limitava a citare solo «Mr. Hobbes de mirabilibus Pecci». ³² L'eclettismo di Warner può costituire del resto un valido indizio per spiegare il mistero delle 'confessioni' hobbesiane contenute nell'*Appendix* al *Leviathan* latino e nelle *Six Lessons*, circa il periodo 1630-35. Warner costituisce un caso esemplare in cui la dottrina delle *species* figura come uno degli elementi della sua filosofia della conoscenza, ma non come l'unico o il più importante, essendo ricontestualizzato all'interno di una riflessione più ampia rispetto alla tradizione scolastica delle nozioni di *phantasia*, di *imaginatio* e di *spiritus*. ³³

2. La ricezione hobbesiana di Campanella: Welbeck Abbey o Parigi?

Sul problema del rapporto fra Hobbes e Campanella, gli studi di Leijenhorst hanno evidenziato le affinità concettuali esistenti tra i due pensatori, soprattutto per quanto concerne la dottrina sensista. ³⁴ Il confronto testuale tra il pensiero di Hobbes e quello di Campanella ha fornito le evidenze necessarie per postulare l'esistenza di un debito culturale, da parte di Hobbes, nei confronti dello Stilese. Sezioni importanti della dottrina sensista di Hobbes, contenute negli scritti più maturi, come il *De Corpore* (1655), rivelano un'affinità con la teoria campanelliana della conoscenza sensibile. ³⁵ Meno certe risultano, invece, la fonte e la sede da e in cui può essere germinato l'interesse hobbesiano per Campanella. Su quest'ultimo

tere anche il silenzio degli avversari di Hobbes, come Seth Ward (che cominciò a leggere le opere di Hobbes sin dalla circolazione degli *Elements of Law*, 1640) e John Wallis, tenendo conto della precisione filologica con cui questi ultimi elencarono gli aspetti editi e inediti delle opere di Hobbes. Cfr. [J. Wilkins, S. Ward], *Vindiciae Academicarum*, Oxford, Leonard Lichfield for John Adams and Edward Forrest, 1654; J. Wallis, *Elenchus Geometriae Hobbianae*, Oxoniae, H. Hall Impensis Johannis Crook, 1655; D. Jesseph, *Squaring the Circle. The War between Hobbes and Wallis*, Chicago, Chicago University Press, 1999; E. Sergio, *Contro il Leviatano. Hobbes e le controversie scientifiche 1650-1665*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2001.

³² J. Prins, *Walter Warner* cit., p. 15, n. 110. Il carme *De mirabilibus pecci* ebbe una prima edizione nel 1627 (London, George Purslowe), e una seconda nel 1636; fu poi ristampato nel 1675 e nel 1678 (London, J. Crooke).

³³ Cfr. J. Prins, *Walter Warner* cit., pp. 143-151. Si tenga presente che, oltre ai *mss* di Warner, Hobbes può aver consultato alcuni *mss* di Harriot, stando ad una testimonianza di Wallis (20/30-7-1683): «I have formerly heard, they [Harriot's *mss*] had been (at lest some of them) in M^r. Hobbes's hands» (K. Schuhmann, *Hobbes, Une cronique* cit., p. 43, n. 3); anche se non è certo quando ciò sia avvenuto.

³⁴ Oltre ad alcune citazioni occasionali negli studi di Schuhmann (*Rapidità del pensiero e ascensione al cielo* cit., pp. 203-227; *Hobbes and Telesio* cit., pp. 109-133), il nome di Campanella compare anche in Raylor (*Hobbes, Payne, and a Short Tract on First Principles* cit., p. 48) e in Malcolm (*Robert Payne* cit., p. 90).

³⁵ Th. Hobbes, *De Corpore*, cap. II, art. 9 e cap. XXV, art. 5, in *Opera Latina* cit., pp. 18 e 320-321.

punto, Leijenhorst (2002) si cura di separare il tema delle assonanze concettuali tra i due pensatori (di rilievo soprattutto nelle opere dell'Hobbes più maturo) da quello dei possibili *mediatori* culturali del pensiero di Campanella. Leijenhorst considera come una circostanza plausibile il *Grand Tour* parigino del 1634-1636, in cui Hobbes trascorse diversi mesi in compagnia di Mersenne e del suo circolo, nel periodo in cui Campanella stava conducendo, tra gli onori di Luigi XIII, le simpatie di Richelieu e le alterne diffidenze di Mersenne e Gassendi, l'ultima fase della sua vita.

Da una parte, Leijenhorst reputa credibile la circostanza di un incontro fra i due pensatori («From the 1st of December 1634 until his death in 1639 Campanella lived in Paris and was in contact with the circle around Mersenne, which Hobbes frequented as well. [...] Hobbes was dealing with the problem of sense perception at exactly the same time that the second edition of Campanella's *De Sensu Rerum* was published in Paris, namely summer 1636»), sia pure tra molte cautele («there is no evidence that would point to a direct contact between Hobbes and Campanella»);³⁶ dall'altra, nel suo precedente saggio egli riteneva «more probable that Hobbes would have read Campanella in the early 1630's that at a later time»;³⁷ una considerazione, quest'ultima, che sembra rafforzare l'ipotesi che tale lettura sia avvenuta attraverso la mediazione dei Newcastle e di Payne, più che attraverso un incontro (reale o 'ideale') avvenuto nel corso del *Grand Tour* del 1634-36. Del resto, le cautele osservate da Leijenhorst provano che il *Grand Tour* del 1634-36 non sia di per sé sufficiente a motivare l'interesse di Hobbes per la filosofia di Campanella. A Parigi non mancarono occasioni d'incontro: ma ciò non esclude che l'interesse hobbesiano per la filosofia dello Stilese sia *anteriore* al soggiorno parigino.

Hobbes soggiornò a Parigi in due fasi successive: la prima, dal settembre 1634 all'agosto 1635; la seconda, dal giugno all'ottobre 1636. Questo fatto stabilisce innanzitutto che Hobbes si trovava a Parigi, ospite nel *milieu* di Mersenne, nel periodo dell'arrivo di Campanella a Parigi (1 dicembre 1634). La notizia dell'arrivo di Campanella, com'è attestato dalla corrispondenza di Mersenne, non passò sotto silenzio.³⁸ In linea di principio, il circolo mersenniano costituiva il luogo privilegiato in cui poter ricevere notizie sul pensiero dello Stilese. Tuttavia, così come non si

³⁶ C. Leijenhorst, *The Mechanization of Aristotelianism* cit., p. 100, n. 205.

³⁷ Idem, *Motion, Monks and Golden Mountains* cit., p. 97, n. 8.

³⁸ Peiresc a Mersenne, 19-12-1634, in *Correspondance du P. Marin Mersenne, religieux minime*, 17 voll., a cura di C. de Waard, R. Pintard, R. Lenoble, B. Rochot, A. Beaulieu, Paris, Puf-CNRS, 1932-88, IV, p. 418.

può fare a meno di notare che nella battaglia contro la dottrina delle *species* Hobbes non poteva trovare (oltre a Galileo) migliore alleato di Campanella,³⁹ non è altrettanto certo che la sede, la data e i mediatori culturali del *primo* presunto contatto fra Hobbes e Campanella siano Parigi, il 1634-36 e Mersenne e il suo circolo. I miei dubbi vengono non solo dal fatto che nella mente di Mersenne, nel 1635, il nome di Campanella non spiccava tra i notabili di una possibile lista di autori di metafisica e di filosofia naturale; ma anche dal fatto che, nel periodo compreso tra il 1631-34 (e anche successivamente al 1636), i migliori partigiani e ammiratori della filosofia dello Stilese che Hobbes poteva conoscere si trovavano in patria, nel Cavendish Circle, in quel particolare *milieu*, cioè, in cui i temi dell'atomismo, della composizione della materia, delle proprietà del moto e delle facoltà sensibili e razionali del soggetto erano studiati attraverso gli autori del naturalismo rinascimentale, da Telesio a Patrizi.

Diversamente da Mersenne, Descartes e Gassendi, le cui attenzioni erano ormai rivolte esclusivamente verso le idee della nuova generazione di filosofi (Castelli, Galileo, Cavalieri, Bacon, Kepler, Beeckman, Huygens), nella prima metà degli anni '30 i membri del Cavendish Circle avevano nei confronti di un pensatore come Campanella una maggiore ricettività. Nel 1638 Mersenne proverà a sottoporre le idee di Campanella a Descartes, e conosciamo la risposta di quest'ultimo: di fronte alla sollecitazione mersenniana di fargli avere copia della *Metaphysica*, Descartes rispondeva che «ce que j'ay vu autrefois de Campanelle ne me permet pas de rien espérer de bon de son livre, et je vous remercie de l'offre que vous me faites de l'envoyer, mais je ne le desire nullement voir».⁴⁰

Circa la ricezione britannica del *De sensu rerum et magia* (1620), inoltre, i fratelli Cavendish rappresentavano un caso di primo rilievo. Il pansensismo e l'ilozoismo campanelliani avevano fatto una notevole impressione nella mente dei Cavendish, in particolare di William, tanto da lasciarne tracce nel poema *Wit's Triumvirate, or the philosopher*, composto nel 1634-35 (cioè, poco prima della partenza di Hobbes per il *Grand Tour* in continente).⁴¹ In forma di dialogo, l'opera metteva nelle parole di

³⁹ Giova ricordare che la sopra citata lettera di Hobbes a Newcastle dell'agosto 1636, segnante l'atto di nascita della filosofia hobbesiana, fu scritta alla fine del soggiorno parigino. Sull'influenza galileiana, Malcolm ('Robert Payne' cit., p. 90, n. 41) rileva un riscontro testuale del *Saggiatore* (1623) di Galileo nella lettera del 1636 a Newcastle.

⁴⁰ Descartes a Mersenne, 15-11-1638, in *Oeuvres de René Descartes*, 13 voll., a cura di Ch. Adam e P. Tannery, Paris, Vrin, 1964-76, II, p. 659.

⁴¹ Dai riferimenti interni al *ms* (che reca nel *Prologue before the King and Queen* la data del 1635) e da altri elementi presenti nell'opera, Cathryn A. Nelson arguisce che il periodo di

Master Algebra, il protagonista, la tesi della natura soggettiva del meccanismo della visione:

Algebra. Aristotle was a worthy man, and so was his master, Plato, and yet they differed, and I see no reason in reasoning of profane things why men that have brains should non exercise them and not always follow weak authority, for so, it were not possible to be wiser than they that went before us. And if they had done so, we had been just like beasts now.

Clyster. Have you any more of these opinions?

Algebra. Yes, Doctor, so many as would hnder your practice to hear them, but I'll tell you but of two. Do you think that if there were no eye in the world, there would be light?

Clyster. Not to those blind them.

Algebra. Nay, in the world.

Clyster. Yes, sure, the sun would shine though there were no eye.

Algebra. A substantial beam – that, I grant, hath a power to enlighten, but not actually until it meet with the subject of the eye. And so for time, I think there's none but of our own making.⁴²

Poco più sopra, il nome di Campanella era citato come una delle fonti del pensiero di *Algebra*. Rivolgendosi ad uno degli interlocutori, *Silence*, il quale chiedeva spiegazioni sulla concezione del mondo come grande animale e creatura vivente («a great animal, a living creature»), *Algebra* rispondeva:

Algebra. You never read Campanella then. He writes how everything hath sense, and, being parts of the whole, that those should live and not the mother of them were strange. I think we have our lives derived from it.⁴³

composizione si aggirerebbe «between 23 October 1634 and 24 March 1636» (*A critical edition of 'Wit's Triumvirate, or the philosopher'*, 2 voll., Salzburg, Institut für Englische Sprache und Literatur, 1975, I, p. 48). In particolare, il termine *ex ante* è dedotto da Nelson dal fatto che nell'Act 4. Scene 2. vv. 354-6 si faccia riferimento ad un avvenimento risalente al 23 ottobre 1634 (la messa in prigione dell'*almanac-maker* John Booker). In questo senso, è possibile considerare che la progettazione e la prima stesura del poema risalgano ad una fase anteriore alla partenza hobbesiana per il *Grand Tour* (settembre 1634). Sulla ricostruzione dell'identità del *ms*, cfr. S. Schoenbaum, *Wit's Triumvirate: A Caroline Comedy Recovered*, «Studies in English Literature 1500-1900» (4), 1964, pp. 227-237; H. Kelliher, *Donne, Jonson, Richard Andrews and the Newcastle manuscript*, «English Manuscript Studies 1100-1700» (4), 1993, pp. 134-173; T. Raylor, *Newcastle's Ghosts: Robert Payne, Ben Jonson, and the "Cavendish Circle"*, in *Literary Circles and Cultural Communities in Renaissance England*, a cura di C.J. Summers, T.-L. Peabworth, Columbia, University of Missouri Press, 2000, pp. 92-114.

⁴² W. Cavendish (Newcastle), *Wit's Triumvirate* cit., Act 4, Scene 2, vv. 302-322, pp. 280-281.

⁴³ *Ibidem*, Act 4, Scene 2, vv. 142-146, p. 272.

Al successivo interrogare di *Silence*, *Algebra* citava allora la celebre immagine, contenuta nelle prime pagine del *De sensu rerum*, dell'uomo come verme vivente nel grande animale del mondo:

Silence. Why, then we should find it alive.

Algebra. No more than a worm in your belly thinks you are not dead (being a world to it) and travels up and down in your guts, and eats, and sleeps, and takes contentment there, and your motion is not considered in it. Go you never so fast, you seem to it but as a dead thing. Besides, once a year, everything is alive you see.⁴⁴

Nel secondo atto dell'opera, infine, ricorreva un accenno all'idea del mondo come dizionario vivente:

Algebra. Sir, the greatest riches in this world is knowledge, and the sweetest thing to me is to contemplate wise Nature in her ways. [...] Languages alone are no more; he that hath never so many, if he have but the words, is but a living dictionary.⁴⁵

La presenza delle idee di Campanella in *Wit's Triumvirate* conferma ai patroni del *milieu* letterario di Welbeck Abbey il ruolo di mediatori culturali della filosofia del *De sensu rerum*. A sostegno dell'ipotesi che la prima ricezione hobbesiana del pensiero di Campanella risalga ad un periodo anteriore al *Grand Tour* del 1634-36 si aggiungono, del resto, le circostanze della diffusione delle opere di Campanella in Inghilterra nel decennio 1620-30, e della circolazione delle sue idee attraverso alcuni testi chiave del pensiero britannico, come *The Anatomy of Melancholy* (1628) di Robert Burton.⁴⁶

Per quanto concerne l'attività filosofica che impegnerà Hobbes dopo il 1640, una traccia meno decisiva per la tesi sopra considerata, e tuttavia importante, in quanto rivelatrice delle possibili letture campanelliane fatte nel decennio precedente, si ritrova in due opere chiave della carriera scientifica di Hobbes: 1) il ms parigino *De Motu* (c.1643), consistente in una critica puntale del *De Mundo dialogi tres* (1642) di Thomas White,

⁴⁴ *Ibidem*, Act 4, Scene 2, vv. 147-155, pp. 272-273. Cfr. T. Campanella, *De sensu rerum et magia*, Francofurti, T. Adami, 1620, Lib. I, cap. I. Sull'immagine dell'uomo come «verme nel ventre del mondo», cfr. G. Ernst, «La fabbrica del mondo e di sue parti». *Senso delle cose e armonia del tutto nella filosofia della natura di Campanella*, in *L'interpretazione nei secoli XVI e XVII*, a cura di G. Canziani e Y.-C. Zarka Milano, Franco Angeli, 1993, pp. 253-255.

⁴⁵ W. Cavendish (Newcastle), *Wit's Triumvirate* cit., Act 2, Scene 1, vv. 20-22, 26-28, p. 133.

⁴⁶ R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, I.I. (Memb. 2 Subs. 5), p. 20: «Paracelsius will have foure Soules, adding to the three granted faculties, a *Spiritual Soule*: which opinion of his, *Campanella* in his booke *de Sensu rerum* [lib. 3, cap. 32], much labours to demonstrare and prove». Nelle edizioni successive (1632, 1638), Burton inserirà dei riferimenti alla *Civitas solis*, apparsa nella prima edizione della *Philosophia realis* (1623).

nelle cui pagine dedicate all'astronomia e alla cosmologia (capp. XVIII-XIX) Hobbes menzionava per tre volte la metafora del mondo come animale vivente, sia pure 'ripulendola' delle accezioni spiritualistiche della tradizione ermetica e platonica;⁴⁷ 2) nell'edizione latina del *De Corpore* (1655), circa l'opinione, sostenuta da alcuni «viri docti», che «corpora omnia sensu»; a commento della quale Hobbes ammetteva come cosa non implausibile che anche i corpi inanimati potessero sentire, se solo fossero dotati di organi atti a ritenere la reazione o la resistenza al moto che viene loro impresso.⁴⁸

3. Conclusioni

Questo breve *excursus* consente di supporre che l'interesse hobbesiano per il sensismo di Campanella possa essere nato attraverso la mediazione culturale dei filosofi e dei naturalisti inglesi del Cavendish Circle, ed essersi arricchito *solo* in seguito (in chiave più autonoma e critica) attraverso filosofi e matematici conosciuti in continente nel 1634-36, contattati o frequentati nel 1636-40, e rivisti o conosciuti negli anni dell'esilio (1641-51).⁴⁹ Tale ipotesi non confligge, del resto, con le motivazioni 'ideologiche' della finzione letteraria hobbesiana, relativa al suo 'incontro' con Euclide: è credibile, infatti, che sia Hobbes sia i fratelli Cavendish di Newcastle consideravano Parigi come la sede migliore in cui ap-

⁴⁷ Cfr. J. Jacquot, H.W. Jones, T. Hobbes, *Critique du De Mundu de T. White*, Paris, Vrin, 1973; J. Jacquot, *Hobbes, White et le Nouveau Système du Monde*, in *Avant, avec, après Copernic. La représentation de l'univers et ses conséquences épistémologiques*, Paris, A. Blanchard, 1975, pp. 252-255; F. Horstmann, *Ein Baustein zur Kepler-Rezeption: Thomas Hobbes' Physica Coelestis*, «Studia Leibniziana» (30), 1998, pp. 135-160.

⁴⁸ «Scio fuisse Philosophos quosdam, eosdemque viros doctos, qui corpora omnia sensu praedita esse sustinerunt; nec video, si natura sensationis in reactione sola collocaretur, quomodo refutari possint» (Th. Hobbes, *De Corpore*, cap. XXV, art. 5, in *Opera Latina* cit., pp. 320-321).

⁴⁹ Diversamente da Leijenhorst, che ritiene che l'interesse hobbesiano per Campanella si sia limitato ad un periodo molto circoscritto, sento di non escludere, considerato il tipo di attività scientifico-letterarie svolte dai membri del Cavendish Circle dopo il 1635, che tale interesse si sia protratto anche dopo il 1636; e aver toccato temi più ampi della dottrina sensista (come la riflessione sulle matematiche pure, il mortalismo o l'utopia della *Civitas solis*). A riguardo, cfr. il capitolo dedicato a Campanella del mio prossimo *Verità matematiche e forme della natura. Da Galileo a Newton*, Roma, Aracne, 2006. A riprova della persistenza delle idee di Campanella nel Newcastle Circle ricorrono anche alcune lettere del 1645 inviate da William Cavendish a Margaret Lucas (*The Phanseys of Marquis William Cavendish of Newcastle, addressed to Margaret Lucas and Her Lettes in reply*, a cura di D. Grant, London, Nonesuch Press, 1956, pp. 4-5), citate sia da Raylor (*Hobbes, Payne, and a Short Tract on First Principles* cit., pp. 49-50) che da Schuhmann (*Le Short Tract* cit., p. 26, n. 71).

prendere la nuova fisica, la geometria e le sue applicazioni.⁵⁰ A differenza delle attitudini 'inquisitorie' del primo Mersenne, inoltre, sia presso i membri del Northumberland Circle, sia presso Bacon (di cui Hobbes era stato per breve tempo segretario, traduttore e amanuense), la filosofia di Telesio e dei naturalisti italiani aveva ricevuto una sincera e tutto sommato positiva accoglienza.⁵¹

In una Parigi popolata dalle nuove idee di Mersenne e di Descartes, di Fermat e di Roberval, di Gassendi e di Mydorge, impegnata a discutere il significato e i limiti del metodo baconiano, attratta dalle novità di Galileo e della sua scuola, la filosofia di Campanella appariva come il riflesso di una mentalità superata, appartenente ad una fase di emancipazione dall'aristotelismo che molti dei nuovi *mécanistes* avevano già compiuto, coltivando ricerche più 'speciali' di quelle perseguite nella *Metaphysica*, nella *Philosophia realis* o nel *De sensu rerum et magia*. A tali ragioni si aggiungevano anche, occorre dirlo, alcune circostanze legate ai rapporti di *patronage* del circolo di Mersenne e di Peiresc. Come emerge dalla corrispondenza di questi ultimi, Campanella, dopo essere stato accolto con i dovuti riguardi da Mersenne, e aver cominciato, agli inizi del 1635, a frequentare alcuni circoli culturali della città, si rendeva protagonista di una *querelle* con Gassendi sull'atomismo che incrinava irrimediabilmente i rapporti con Mersenne e con lo stesso Peiresc, che si era impegnato personalmente affinché lo Stilese ricevesse a Parigi la dovuta ospitalità.⁵² In-

⁵⁰ Nell'edizione londinese dell'*Examinatio et Emendatio Mathematicae Hodiernae* (1660, pp. 154-155), Hobbes raccontò che la sua prima conoscenza degli *Elementi* di Euclide risaliva al periodo parigino del *Grand Tour* del 1629-30. Alcuni studiosi (tra cui, di recente, D. Jessep, *Squaring the Circle: the war between Hobbes and Wallis*, Chicago, Chicago University Press, 1999, p. 5) hanno posto in dubbio la veridicità di questo racconto, rilevandone il carattere letterario e romanzato, senza porsi tuttavia il perché Hobbes abbia voluto situare nel periodo del *Grand Tour* 1629-30 il momento del suo 'incontro' con Euclide. In *Bacon, Hobbes e l'idea di "philosophia naturalis"* cit., p. 526, ho sostenuto che tale finzione letteraria fu soprattutto dettata dall'esigenza di dimostrare che i primi germi della nuova filosofia Hobbes li aveva ricevuti in continente, e non nelle università inglesi (circostanza, questa, ribadita nel cap. XLVI del *Leviathan*, in cui si afferma che, ad Oxford e a Cambridge, «fino ad epoca molto recente», la geometria non ha avuto «alcun posto»).

⁵¹ Sulla diffusione in Inghilterra delle opere di Campanella, basti la testimonianza di Edmund Chilmead, traduttore inglese di uno dei trattati politici di Campanella, secondo cui i libri di Campanella si trovavano presso tutti i librai di Londra alla metà del secolo (*A Discourse touching the Spanish monarchy*, London, Phileman Stephens, 1654, p. 8). Cfr. J.H. Headley, *Tommaso Campanella and Jean de Launoy: The Controversy over Aristotle and his Reception in the West*, «Renaissance Quarterly» (43), 1990, pp. 529-550.

⁵² Peiresc a Mersenne, 19-12-1634, in *Correspondance du P. Mersenne* cit., IV, p. 418. Sulla ricostruzione dei rapporti fra Campanella e i circoli culturali parigini, cfr. H. Brown, *Scientific organizations in Seventeenth Century France (1620-1680)*, Baltimore, Williams and Wilkins, 1934, pp. 1-16; J. de Boer, *Men's Literary Circles in Paris 1610-1660*, «Publications of Modern Language Association of America» (53), 1938, pp. 730-780; B. Rochot, *Une discussion*

formato sui fatti, Peiresc scrisse a Mersenne, il 5 maggio 1635, una lettera di disappunto verso lo Stilese. La risposta di Mersenne assumeva un tono anche più severo, in quanto manifestava la sua delusione nei confronti di un pensatore a cui aveva attribuito competenze scientifiche che in realtà non possedeva: «j'ay appris qu'il ne nous apprendra rien dans les sciences. L'on m'avoit dit qu'il sçavoit merueille dans la musique dont il m'a mesme dit qu'il avoit escrit mais l'interrogeant je n'ay pas trouve qu'il sceust seulement [ce] que c'est l'octave; au reste il a une heureuse memoire et une feconde imagination».⁵³ Stando a tali evidenze, si deve concludere che il clima parigino dei filosofi incontrati da Hobbes nel *Grand Tour* 1634-36 non era favorevole ad un'eventuale interessamento nei confronti dello Stilese.

Per quanto concerne Hobbes, si può supporre invece che il suo interesse posteriore per Campanella, più maturo e più critico, si alimentasse non solo dei suoi primi mediatori culturali, bensì anche della consapevolezza di trovare, in testi come la *Metaphysica*, una sorta di *summa* della cultura scolastica, della tradizione ermetica e del pensiero dei padri della chiesa il cui spirito critico non trovava probabilmente eguali nella tradizione dei *commentaria* del pensiero di Aristotele.

Dai documenti posteriori al 1636 sappiamo che lo stesso Mersenne, nei mesi che precedettero e seguirono l'uscita della *Metaphysica*, cominciò a rivedere il suo giudizio nei confronti di Campanella, raccomandando nel 1637 di attendere la pubblicazione della *Metaphysica* come opera non trascurabile.⁵⁴ Questo mutamento di giudizio era determinato, oltre che da ragioni di circostanza, da un naturale interessamento nei confronti di un'opera a cui Campanella aveva pensato per più di trent'anni, concernente una messe di temi che si spingeva ben oltre quelli trattati nel *De sensu rerum*.

théorique au temps de Mersenne. Le problème de Poysson (1635-1636), «Revue d'histoire des sciences» (2), 1948, pp. 80-89; H.M. Solomon, *Public Welfare, Science, and Propaganda in Seventeenth Century France. The Innovations of Theophraste Renaudot*, Princeton, Princeton University Press, 1972; K. Garber, *A propos de la politisation de l'humanisme tardif européen. Jacques Auguste de Thou et le 'Cabinet Dupuy' à Paris*, in *Le juste et l'injuste à la Renaissance et à l'âge classique*, a cura di C. Lauvergnot-Gagnière e B. Yon, Actes du Colloque international, 21-23 apr. 1983, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1986, pp. 157-177; L.T. Sarasohn, *Nicolas-Claude Fabri de Peiresc* cit., pp. 78-81 e 86-88; M.-P. Lerner, *Tommaso Campanella en France au XVII^e siècle*, Napoli, Bibliopolis, 1995, pp. 91-98; P. Ponzio, *Tommaso Campanella e la quaestio singularis di Jean-Baptiste Poysson*, «Physis. Rivista internazionale di storia della scienza» (34), 1997, pp. 71-97; S. Ricci, *La fortune de Giordano Bruno en France à l'époque de Descartes*, in *Descartes et la Renaissance*, a cura di A. Faye, Paris, Champion, 1999, pp. 427-431.

⁵³ Mersenne a Peiresc, 23-5-1635, in *Correspondance du P. Mersenne* cit., V, p. 209; cfr. Peiresc a Mersenne, 5-5-1635 (in *ibidem*, p. 165); Mersenne a Peiresc, 17-5-1635 (in *ibidem*, p. 202).

⁵⁴ Mersenne a Rivet, 25-5-1637, in *ibidem*, VI, p. 227.

Letterio Cassata

L'immagine risarcita
(saggio di commento ai *Canti* di Leopardi)

XXI - A *Silvia*

Mon imagination, qui dans ma jeunesse alloit toujours en avant et maintenant rétrograde, compense par ces doux souvenirs l'espoir que j'ai pour jamais perdu. Je ne vois plus rien dans l'avenir qui me tente; les seuls retours du passé peuvent me flatter, et ces retours si vifs et si vrais dans l'époque dont je parle me font souvent vivre heureux malgré mes malheurs

(J.J. Rousseau, *Les confessions*, livre sixième)

«Io ho finita ormai la Crestomazia poetica: e dopo due anni, ho fatto dei versi quest'Aprile; ma versi veramente all'antica, e con quel mio cuore d'una volta» (*Epist.* 1246, a Paolina, 2 maggio 1828). Nell'autografo napoletano (**AN**) si legge la data «Pisa. 19. 20 Aprile 1828»: non è la prima stesura, ma una copia rielaborata, con in margine, oltre ad alcune correzioni vere e proprie, parecchie «antiche varianti che si direbbero trascritte per memoria», le quali – «li allineate e come confuse dalla eguale scrittura, si da riuscir difficile studiarne i passaggi» – sono «l'indubbia testimonianza d'un altro testo almeno» (G. De Robertis 1960, pp. 274-275). Altre correzioni nell'edizione fiorentina del 1831 (**F**), ai vv. 15 e 36; nell'edizione napoletana del 1835 (**N**), ai vv. 1, 41, 49, 51, 55; nell'esemplare di quest'ultima con correzioni autografe (**Nc**), ai vv. 1 e 60. In **F** il canto era il XIX su 23, in **N** il XXI su 39; solo in **Nc**, con l'aggiunta di XXXIII e XXXIV, occupa la posizione centrale, nel libro: XXI su 41.

Il tema della giovinezza prematuramente troncata – assai diffuso nella letteratura europea tra Settecento e Ottocento, e presente già nei due

frammenti di Simonide tradotti fra il 1823 e il 1824 e posti a conclusione dei *Canti* – aveva nell’animo di L. radici profonde. *Io so ben che non vale/ Beltà né giovinezza incontro a morte;/ E pur sempre ch’io ’l veggio m’addoloro*: così incomincia la canzone *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*, composta tra il marzo e l’aprile del 1819. E nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno* – appunti per un romanzo autobiografico, scritti fra il marzo e il maggio dello stesso anno – si legge fra l’altro: «Benedetto storia della sua morte ec., mio dolore in veder morire i giovini come a veder bastonare una vite carica d’uve mature ec. una messe ec. calpestare ec. (in proposito di Benedetto), (nello stesso proposito) allora mi parve la vita umana (in veder troncate tante speranze ec.) come quando essendo fanciullo io era menato a casa di qualcuno per visita ec. che coi ragazzini che v’erano intavolava ec. Cominciava ec. e quando i genitori sorgevano e mi chiamavano ec. mi si stringeva il cuore ma bisognava partire lasciando l’opera tal quale nè più nè meno a mezzo e le sedie ec. sparpagliate e i ragazzini afflitti ec.» (73-74). In quegli appunti si legge più volte il nome di Teresa Fattorini, figlia del cocchiere di casa Leopardi, ammalata di tisi già nella primavera del 1816 – quando L. componeva due «odi anacreontiche [...] sentendo i carri andanti al magazzino e cenare allegramente dal cocchiere intanto che la figlia stava male» (51) –, e «mutata di corpo e d’animo, e ridotta già quasi un’altra da quella di prima» (*Detti memorabili* 3.1), e morta ventunenne il 29 settembre del 1818: colei che avrebbe ispirato questo canto, in cui il poeta ritrova nel profondo della memoria e fissa «in un eterno presente di canto e di danza», sottraendola «ai guasti della vita» (Galimberti *ad l.*), non più, come in XV, l’immagine della giovane ventunenne, *trista, e quale/ Degl’infelici è la sembianza* (vv. 9-10), bensì, senza neppure «un piccolo aggiustamento anagrafico» (Blasucci 2003, p. 137), la sua «immagine prima», quella dell’adolescente di diciotto anni ancora incolume all’imminente destino, che «ha nel suo viso, ne’ suoi moti, nelle sue voci, salti ec. un non so che di divino, che niente può agguagliare»; «quel fiore purissimo, intatto, freschissimo di gioventù, quella speranza vergine, incolume che gli si legge nel viso e negli atti, o che voi nel guardarla concepite in lei e per lei; quell’aria d’innocenza, d’ignoranza completa del male, delle sventure, de’ patimenti; quel fiore insomma, quel primissimo fior della vita; tutte queste cose, anche senza innamorarvi, anche senza interessarvi, fanno in voi un’impressione così viva, così profonda, così ineffabile, che voi non vi saziare di guardar quel viso, ed io non conosco cosa che più di questa

sia capace di elevarci l'anima, di trasportarci in un altro mondo, di darci un'idea d'angeli, di paradiso, di divinità, di felicità. Tutto questo, ripeto, senza innamorarci, cioè senza muoverci desiderio di posseder quell'oggetto» (Z. 4310-4311, 30 giugno 1828). L'immagine di colei che in quel lontano *maggio odoroso*, non ancora *vinta* dal morbo, tesseva e cantava, e sperava e sognava, e ch'egli allora si compiaceva di contemplare e ascoltare (*Vita abbozzata di Silvio Sarno* 52: «storia di Teresa da me poco conosciuta e interesse ch'io ne prendeva come di tutti i morti giovani in quello aspettar la morte per me»), unito a lei dal «sentimento di un destino comune» (Vossler, p. 206): «proiezione di sé fatta figura» (D. De Robertis): figura della «vicenda della giovinezza e delle sue speranze», e dello stesso suo «proprio destino, identificato a sua volta con quello di tutte le 'umane genti'» (Blasucci 1996, p. 109): quasi il riemergere di un «archetipo mitologico», prima rimasto «a lungo giacente nel profondo», «inabissato nell'inconscio» (Damiani, pp. 143 e 396): lampante riscontro, insomma, dell'ipotesi teorica secondo la quale nell'opera d'arte «il ritorno del represso formale» può fare «causa comune con un formidabile ritorno del represso al livello della 'materia del contenuto'» (Orlando 1973, p. 69): «un ritorno del represso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione...» (Orlando 1971, p. 28). «Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia a un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita, o nelle più acerbe e *mortifere* disgrazie [...]; servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando nè rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta» (Z. 259-260, 4 ottobre 1820).

Le due espressioni *Era il maggio odoroso* e *pria che l'erbe inaridisse il verno*, collocate simmetricamente l'una alla fine del secondo periodo ritmico e l'altra all'inizio del penultimo, contribuiscono in maniera determinante, in quanto esponenti lirici carichi di una vasta gamma di significati metaforici, all'istituzione e alla qualificazione del sistema del canto, strutturato sul ritmo fondamentale (quel «passo musicale e veloce» che vi sentiva G. De Robertis) del fatale decadere e perire – in ogni *vita mortale* – della giovinezza e della speranza: «il profumo della primavera e l'imminenza dell'aridità dell'inverno esprimono in modo emblematico la sta-

gione della speranza e quella del disinganno» (Getto, p. 202). Questa polarità condiziona radicalmente, appunto, il costituirsi del tono complessivo del canto, secondo un'idea direttiva che da una primitiva disposizione al vagheggiamento languido, non scevro da effetti sensuali, patetici e pittoreschi, si orienta e si evolve, con sempre maggiore consapevolezza stilistica, verso un rimpianto profondo e desolato, immerso in un'atmosfera rarefatta e trasognata, al quale si addicono, piuttosto che gemiti e sospiri, atteggiamenti assorti e distaccati, nudamente e dolorosamente contemplativi. Non più una tenera e accorata elegia, dunque, ma un canto tutto teso a evocare e a risarcire – oltre il lutto e la disperazione, oltre la stessa rimembranza – un'immagine cara (di una giovane coetanea, ma anche, insieme, di una stagione felice) data ormai come definitivamente perduta: poiché, come farà dire Proust al pittore Elstir, «solo con il rinunciarvi si può far rivivere ciò che si ama»: un monumento leggero – tessuto di 'faticose', 'sudate' parole –, eppure solido e perenne, quasi un'idea platonica capovolta, appartenente a questo mondo, non all'iperuranio: un atto, insomma, di negromanzia non demoniaca, ma semplicemente umana, operata attraverso la 'finzione' e la sublimazione del pensiero poetante, in quanto capace di «reintegrare e rianimare con il canto l'esperienza della distruzione, restituire il sentimento e l'incanto dell'essere nella descrizione stessa della sua vanità e della sua rovina» (Rigoni, p. 964): un atto di ποιήσις, appunto, in cui la figura è il «tributo reso all'inconscio – ma quanto volentieri reso – dal linguaggio dell'io cosciente» (Orlando 1973, p. 66). Un progetto in tal senso era già delineato, del resto, in un passo dello Z. (4302) del 15 febbraio 1828, con una frase inserita pochi giorni prima della data di *A Silvia* in AN: «Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù; è di assaporarli in quella età, e provar qualche reliquia de' miei sentimenti passati, messa quivi entro, per conservarla e darle durata, quasi in deposito; «è di commuover me stesso in rileggerli, come spesso mi accade, e meglio che in leggere poesie d'altri: (Pisa. 15. Apr. 1828.)» oltre la rimembranza, il riflettere sopra quello ch'io fui, e paragonarmi meco medesimo; e in fine il piacere che si prova in gustare e apprezzare i propri lavori, e contemplare da se compiacendosene, le bellezze e i pregi di un figliuolo proprio, non con altra soddisfazione, che di aver fatta una cosa bella al mondo; sia essa o non sia conosciuta per tale da altrui».

Canzone libera di sei periodi ritmici disuguali (6+8+13+12+9+15 versi): 34 settenari (3+5+7+8+3+8) e 29 endecasillabi (3+3+6+4+6+7) libe-

ramente disposti (non più di tre settenari consecutivi, 7-9, o di tre endecasillabi consecutivi: 18-20, 40-42, 45-47), «svincolata da ogni etichetta di genere [...], secondo quell'idea assoluta di 'lirica' come 'espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo', che veniva intanto precisandosi nelle pagine dello *Zibaldone* [4234]» (Blasucci 1996, p. 200). «Il termine più vicino di riferimento, sia quanto alla cronologia che quanto alla stessa conformazione strofica, è la canzone *Alla sua donna*» (Blasucci 2003, p. 141). Qui la costruzione metrica «è il riflesso di uno sviluppo tematico lucidamente bilanciato, dove i vari movimenti si susseguono secondo un criterio di alternanza Silvia-poeta»; «all'interno di questa rievocazione parallela», il quinto periodo ritmico si pone come «chiave di volta tematica» (Blasucci 2003, p. 142). Ciascun periodo ritmico termina con un settenario, sempre in rima, ma non baciata (solo il terzo con una coppia di settenari). Non rimato il verso iniziale di ciascun periodo ritmico (endecasillabo solo nel quinto), nonché altri tre nel primo (2, 3, 5), uno nel secondo (9), quattro nel terzo (17, 22, 24, 26), uno nel quarto (38), tre nel quinto (41-43), cinque nel sesto (51, 52, 54, 60, 62).

Rime baciate: cinque tra endecasillabo e settenario (vv. 10-11; 20-21; 29-30, 32-33, 35-36); due tra endecasillabi (12-13; 46-47).

Rimalmezzo a distanza: *questi ÷ cadesti* (56-61).

Rime ricche: *fuggitivi : festivi* (4; 47); *intenta : contenta* (10-11); *sventura : natura* (35-36).

Rima paronomastica: *chiome : come* (45; 52).

Rime interperiodali: *IVI* (4, 6; 46-47); *ANTO* (9; 38); *EVI* (12-13; 42); *EME* (32-33, 55, 58); *OI* (37, 39; 43); *OME* (45; 52).

Assonanza-consonanza di rime, con variazione di vocale postonica: *ORA/ORE* (1; 44, 48); *EA/EI* (3; 50, 53); *ENTA/ENTI* (10-11; 57, 59); *ATO/ATI* (31, 34; 51).

Assonanza di rime: *ORA/OVA* (1; 54); *ALE/ARE/ARTE* (2, 5; 16, 18); *E-A/ENTA/ELA* (3; 10-11; 22); *ETE/EME* (7; 32-33; 55, 58); *ORNO/OCO* (8, 14; 49); *ANTO/ATO/ANO* (9; 31, 34, 38; 61, 63); *EVI/EI/ESTI/ENTI* (12-13; 42; 50, 53, 56-57, 59, 61); *ADRI/AVI/ATI* (15; 28; 51); *ELLO/ENO/ERNO/ERO* (19, 23, 27; 40; 60); *OCE/ONTE/ORE/OME* (20-21, 25; 44, 45, 48; 52); *ORTI/OI* (24; 37, 39; 43); *IA/INTA* (29-30; 41); *URA/UDA* (35-36; 62).

Consonanza di rime con variazione di vocale tonica: *ORA/URA* (1; 35-36); *EA/IA* (3; 29-30); *IVI/EVI/AVI* (4, 6; 12-13; 28; 42, 46-47); *ENTA/INTA* (10-11; 41); *ORNO/ERNO* (8, 14; 40); *OCE/ICE* (20-21, 26); *ENO/ANO* (23, 27; 61, 63); *EME/OME* (32-33; 45; 52, 55, 58).

Silvia, rimembri ancora

Quel tempo della tua vita mortale,

Quando beltà splendea
 Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
 5 E tu, lieta e pensosa, il limitare
 Di gioventù salivi?
 Sonavan le quiete
 Stanze, e le vie dintorno,
 Al tuo perpetuo canto,
 10 Allor che all'opre femminili intenta
 Sedevi, assai contenta
 Di quel vago avvenir che in mente avevi.
 Era il maggio odoroso: e tu solevi
 Così menare il giorno.
 15 Io gli studi leggiadri
 Talor lasciando e le sudate carte,
 Ove il tempo mio primo
 E di me si spendea la miglior parte,
 D'in su i veroni del paterno ostello
 20 Porgea gli orecchi al suon della tua voce,
 Ed alla man veloce
 Che percorrea la faticosa tela.
 Mirava il ciel sereno,
 Le vie dorate e gli orti,
 25 E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
 Lingua mortal non dice
 Quel ch'io sentiva in seno.
 Che pensieri soavi,
 Che speranze, che cori, o Silvia mia!
 30 Quale allor ci apparìa
 La vita umana e il fato!
 Quando sovviemmi di cotanta speme,
 Un affetto mi preme
 Acerbo e sconsolato,
 35 E tornami a doler di mia sventura.
 O natura, o natura,
 Perchè non rendi poi
 Quel che prometti allor? perchè di tanto
 Inganni i figli tuoi?
 40 Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
 Da chiuso morbo combattuta e vinta,
 Perivi, o tenerella, e non vedevi
 Il fior degli anni tuoi;
 Non ti molceva il core
 45 La dolce lode or delle negre chiome,
 Or degli sguardi innamorati e schivi;

- Nè teco le compagne ai di festivi
 Ragionavan d'amore.
 Anche peria fra poco
 50 La speranza mia dolce: agli anni miei
 Anche negaro i fati
 La giovanezza. Ahi come,
 Come passata sei,
 Cara compagna dell'età mia nova,
 55 Mia lacrimata speme!
 Questo è quel mondo? questi
 I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi
 Onde cotanto ragionammo insieme?
 Questa la sorte dell'umane genti?
 60 All'apparir del vero
 Tu, misera, cadesti: e con la mano
 La fredda morte ed una tomba ignuda
 Mostravi di lontano.

1-6. Tre distici di settenario ed endecasillabo, paralleli i primi due, invertito il terzo (7.11, 7.11, 11.7).

1. *Silvia*: nell'avvio del compianto «con lo schietto e 'assoluto' vocativo iniziale» è da riconoscere, con Lonardi, pp. 21 e 145-146, il recupero, «ma quanto soggettivizzato», della «forma-γῶος» omerica (*Iliade* 24.748 e 762). Il nome ripete, come *Nerina* in XXII, quello d'un personaggio dell'*Aminta*: la *tenerella* (prologo, v. 60) dalla *ritrosa fanciullezza*, che *se talora/ Vedeo guatarsi da cupido amante,/ Chinava gli occhi rustica e selvaggia,/ Piena di sdegno e di vergogna* (1.47, 57-60). Come *Nerina* da *nemus*, così *Silvia* deriva da *silva*, «tutt'una parola con ὕλη», che «non significa solamente *selva*, ma anche *materia*» (Z. 1278, 1281-1282 [2-5 luglio 1821]; e cfr. 1276-1277, 1280, 1283, 2306-2312, 3621, 4441 [20 gennaio 1829]): certo in quel nome a lui caro (*Silvio Sarno* era il nome del protagonista del romanzo autobiografico progettato nel 1819; e ciò – osservò Contini – conferma la «fondamentale identità di Silvia con l'autore») L. sentiva la *materia* che «*pensa e sente*» (Z. 4251 [9 marzo 1827]; e cfr. 4206-4208, 4252-4253, 4256, 4288-4289 [18 settembre 1827]): concezione elaborata compiutamente nel 1826-1827, e influenzata dal *Buon senso* di Holbach, letto nel maggio 1825, ma anticipata almeno in un pensiero del 9 settembre 1821: «Tutto è materiale nella nostra mente e facoltà» (Z. 1657; si veda Timpanaro 1985, pp. LXIII-LXVI).

– *rimembri*: L. «ripenza con tale intensità alla morta fanciulla [...] da rivolgerle la parola come se ella fosse viva e presente e potesse ancora intendere e ricordare» (Sanesi). «Il ricordo è l'unico strumento per recuperare alla vita ciò che è morto e spento per sempre» (Binni 1994, p. 489). Silvia vive nella memoria di L. *pur come cara larva* (29.73, e cfr. anche XV e 18.3-4): «ci par veramente che quelle tali cose che son morte per sempre nè possono più tornare, tuttavia rivivano e sieno presenti come in ombra, cosa che ci consola infinitamente allontanandoci l'idea della distruzione e an-

nullamento che tanto ci ripugna e illudendoci sulla presenza di quelle cose che vorremmo presenti effettivamente. o di cui pur ci piace di ricordarci con qualche speciale circostanza» (Z. 60). Già Salomone Fiorentino: *Pur quasi serbi e senso e mente,/ A lei che più non m'ode e muta giace,/ Talor rivolgo il mio parlar dolente* (*Crestomazia* 2.241: *In morte della sua sposa* 1-3); e il colloquio con una giovinetta morta – «promossa enfaticamente al rango di donna amata, con gli eccessi di gesticolazione patetica comunemente notati dai lettori» (Blasucci 2003, p. 133) – era già in XV. La variante *sovvienti* di **AN** e **F** (che, come *rammenti* di **N**, avrebbe anticipato in rima interna, con *ridenti* del v. 4, la rima *eventi* : *genti* dell'ultimo periodo ritmico), «atta a significare il soprassalto del ricordo», qui «mancava d'interiorità, proponendo in primo piano *quel tempo*, non Silvia, il ricordo non la ricordante» (G. De Robertis 1960, p. 290), e impediva, con l'allitterazione, lo stacco di quel vocativo iniziale «intensissimo» (Bandini), nucleo lirico fondamentale del canto. Quanto a *rammenti*, è «verbo non meno istantaneo (e più familiare) del *sovvienti*». Verbo carico di forza evocativa e «scevro di puntualità temporale, staccato per la sua patina illustre» (Contini 1970, p. 45), *rimembri* porta appunto «un'impronta, quasi una vibrazione d'anima» (G. De Robertis 1960); e alle sue due consonanti vibranti «si ricollega la vibrante di *ancora*» «in fin di verso, sospeso e rilevato davanti alla pausa» (Peruzzi 1956, p. 119): effetto ripreso nei vv. 14, 30, 35, 40, 60. Cfr. del resto *Epist.* 1223, a Paolina, 25 febbraio 1828: «Io sogno sempre di voi altri, dormendo e vegliando: ho qui in Pisa una certa strada deliziosa, che io chiamo *Via delle rimembranze*: là vo a passeggiare quando voglio sognare a occhi aperti. Vi assicuro che in materia d'immaginazioni, mi pare di esser tornato al mio buon tempo antico». È dunque proprio *rimembri* «la parola chiave più pertinente alla poetica della 'rimembranza'» (Binni 1994, p. 490). Quello che prima suonava come un sospiro diventa un brivido, e «si riverbera [...] sull'intera rappresentazione» (Blasucci 2003, p. 139), intonando il canto su un timbro di vibrata evocazione. «Gli antichi supponevano che i morti non avessero altri pensieri che de' negozi di questa vita, e la rimembranza de' loro fatti gli occupasse continuamente, e s'attristassero o rallegrassero secondo che aveano goduto o patito quassù, in maniera che secondo essi, questo mondo era la patria degli uomini, e l'altra vita un esilio, al contrario de' cristiani» (Z. 116, 8 giugno 1820), che fanno consistere la perfezione «nella totale dimenticanza di quanto appartiene a questo esilio» (Z. 254, 29 settembre 1820); «il soggiorno dell'anime, buone o triste, era un soggiorno di lutto, di malinconia, un esilio; esse richiamavano di continuo la vita con desiderio, ec. ec.» (Z. 4410, 14 ottobre 1828). Assai meglio che *sovvienti* o *rammenti*, *rimembri* fa di Silvia, appunto, un'esule da questo mondo, che non ha «altri pensieri che de' negozi di questa vita», e che «c'intenerisce, e impietosisce», come «persona che soffra, e non sappiamo, se non confusamente, che cosa» (*Del fingere poetando un sogno*, 3 dicembre 1820).

1-2. *ancora/ Quel tempo*: «simmetricamente disposti ai due lati di una pausa e sostenuti dall'opposizione di presente (*rimembri*) e imperfetto (*splendea*) precisano tunc et nunc» (Peruzzi 1956, p. 120), «sottolineando nostalgicamente la lontananza del tempo» (Getto, p. 195). Nel dimostrativo (cfr. 56 *quel mondo*) si esprime appunto, «di fronte alla scena presente, l'ambigua distanza del passato» (Raimondi, p. 195

n. 4). *Quel tempo* è il tempo in cui Silvia «passava dall'adolescenza alla giovinezza, come sarà detto più innanzi: e in quel tempo una stagione breve e fugace: il maggio odoroso» (Flora): *quella vaga stagion* (22.134).

2. *tua*: il possessivo anteposto al sostantivo, altrimenti protonico, acquista rilievo enfatico in arsi davanti alla cesura «infrasingmatica» (Menichetti, p. 476); rilievo acuito dall'allitterazione con *tempo*, e ribadito ai vv. 5-6 dalla rima interna *tu* : *gioventù*. Simili enjambements interni, «nel solco di un'antica tradizione» (Mengaldo, p. 18; cfr. almeno Giacomo da Lentini, 28.8 *estando da la mia/ donna diviso*; nonché l'incipit dantesco *De gli occhi de la mia/ donna si move*, i petrarcheschi RVF 223.7 *Et col mondo et con mia/ cieca fortuna*, e 340.4 *O usato di mia/ vita sostegno*), si ritrovano in 2.132 (*e morto/ Io non son per la tua/ cruda fortuna*), 3.61 (*Eran calde le tue/ ceneri sante*), 3.154 (*Solo di sua/ codarda etade indegno*), 26.68 (*E degno tuo/ disprezzator, calpesto*), e già in *Appressamento* 1.115 (*Non ti dolga di tua/ poca dimora*), e poi in *Paralipomeni* 5.35.5 (*Brancaforte co' suoi/ fidi soldati*).

– *vita mortale*: «opposta a quella interna della rimembranza» (Contini). Sintagma ossimorico frequente (18.32, 26.91, 33.63, *Appressamento* 3.20, *Volgarizzamento della satira di Simonide sopra le donne* 84); in clausola a 23.38 (cfr. Petrarca, *Triumphus Temporis* 61-63 *Che più d'un giorno è la vita mortale,/ Nubil e brev'e freddo e pien di noia,/ Che pò bella parer, ma nulla vale?*); e cfr. già Lucrezio, 3.869 *Mortalem vitam mors cum immortalis ademit*.

3. Cfr. Niccolò da Correggio, 100.9 *La caduca beltà che in lei splendea*; Pindemonte, *Odissea* 4.18-19 *Ermione, a cui dell'aurea/ Venere la beltà splendea nel volto*; 8.605-606 *Nausica, cui splendea tutta nel volto/ La beltà degli dei*; 15.307 *Per la beltà che in Clito alta splendea* (si veda Blasucci 2003, pp. 240-241).

– *splendea*: sostitui *splendeva* in AN: «l'iato che la desinenza in *-ea* contiene a fin di verso fissa la durata della contemplazione» (Contini 1970, p. 42). L'imperfetto – il tempo della continuità e della sospensione nel passato, dell'incompiutezza, della relatività, dello sfondo, e pertanto il più appropriato «alla evocazione distesa, al fissaggio di una realtà consumata nel distacco» (Frattoni) – è di gran lunga il tempo più frequente nel canto: la serie, aperta da *splendea* (rima irrelata, ma echeggiata internamente da *spendea*, *Porgea, percorrea* ai vv. 18, 20, 22), e conclusa da *mostravi* nell'ultimo verso, comprende ben diciannove imperfetti indicativi (sei in rima), che «scandiscono il perdurare della memoria» (Bandini).

4. Prima, in AN, due endecasillabi (*Ne la fronte e nel sen tuo verginale/ E ne gli sguardi incerti e fuggitivi*), con «immagini che potremmo dire più neoclassiche» (Binni 1994, p. 490); poi il primo era stato ridotto a settenario (*Nel volto verginale*), e nel secondo gli *sguardi incerti* (cfr. v. 46) mutati in *occhi tuoi molli (dolci, vaghi)*. «L'occhio è la parte più espressiva del volto e della persona; l'animo si dipinge sempre nell'occhio [...]. Ora l'occhio ch'è la parte più significativa della forma umana, è anche la parte principale della bellezza. [...] Un paio d'occhi vivi ed esprimenti penetrano fino all'anima, e destano un sentimento che non si può esprimere» (Z. 1576-1577, 28 agosto 1821). Infine, tolto il settenario – che «troppo rallentava il fulmineo lampo di bellezza appena evocato» (Gavazzeni-Lombardi) – e la congiunzione, gli *occhi* diventano *ridenti* (in 19.77 il sorriso degli occhi è detto *La più degna del ciel*

cosa mortale; cfr. Dante, *Par.* 10.62 *lo splendor de li occhi suoi ridenti*): hanno «la stessa qualità della natura serena, che al poeta sempre ride nella sua distesa luminosità» (Peruzzi 1956, 147).

– *fuggitivi*: «mobili; che, per modestia e verecondia non si fissano, anzi quasi sfuggono l'altrui sguardo» (Straccali; un vago precedente in Petrarca, *RVF* 23.112: *accusando il fuggitivo raggio* [L. *ad l.*: «dolendomi della mia luce, cioè della mia donna, che mi fuggiva»]; meno vago nel passo delle *Visioni* di Alfonso Varano citato dal *GDLI*, vol. VI, p. 433, s. *fuggitivo*, § 6: *Volsi/ Smarrito al ciel lo sguardo e fuggitivo*): esprime anzitutto l'ingenuo, istintivo ripiegarsi su di sé, proprio della *ritrosa fanciullezza*; cfr. 10.85-86 *Di riscontrarsi fuggitivo e vago/ Nè in leggiadro soffria nè in turpe volto*; e già *Le rimembranze* 20 *O a fuggitivo riso i labbri apriva* (*Memorie del primo amore* 16: «questi pensieri m'hanno fatto e della mente e degli occhi oltremodo schivo e modestissimo, tanto ch'io non soffro di fissar lo sguardo nel viso [...] a chicchessia, nè in figure o cose tali; parendomi che quella vista contami la purità di quei pensieri e di quella idea ed immagine spirante e visibilissima che ho nella mente»). Ma «di più lontano, velatamente, l'aggettivo insinua l'idea della caducità, implicita nell'espressione precedente: *della tua vita mortale*» (Bacchelli); cfr. 17.77 *Fuggitivo Consalvo*; 19.106-107 *Il bel che raro e scarso e fuggitivo/ Appare al mondo*; 22.117 *Il fuggitivo spirito*. «Sono occhi che brillano d'una luce ridente di tramonto; occhi d'una fanciulla gaia, che sarebbe morta di lì a poco, la cui giornata breve era già presso a sera» (Scherillo). «Da una parte il riso degli occhi, dall'altra la sua assoluta negazione», il «gelo della sparizione»: «un'immagine divenuta figura di una vita che mostra allo stesso tempo la leggerezza del sorriso e l'ombra della transitorietà» (Prete, pp. 10, 14, 15): dunque «quasi un simbolo della poesia leopardiana, una poesia rivolta alla letizia delle cose, al sorriso della vita, avvertito non nella sua durata, nella sua eternità, ma colto mentre passa e dilegua» (Getto, p. 197).

5. *pensosa*: in AN aveva prima scritto *pudica*, «quasi designando il carattere» (Calcaterra), come con *verecondi* (vs *innamorati*) a 46; «ma *pensosa* stende come un'ombra umanissima» (G. De Robertis), «una lieve ombra che si irraggia e fa alone sull'immagine della letizia» (Binni 1994, p. 490): «l'ombra di un presagio di morte» (Rigoni, p. 965). «La sensibilità che si trova nei giovani ancora inesperti del mondo e dei mali, sebbene tinta di malinconia [...], promette e dà [...] piacere e felicità» (Z. 232, 6 settembre 1820): la letizia di Silvia deriva appunto «dal pensiero, dalla meditazione di un vago avvenire che essa avea nella mente (v. 11-12)» (Straccali): è un «contento placido e composto», dato «in custodia alla malinconia», per timore di «turbarlo, alterarlo, guastarlo, e perderlo col dargli vento» (Z. 460, 27 dicembre 1820), e malinconicamente presago; cfr. Petrarca, *RVF* 314.1-4 *Mente mia, che presaga de' tuoi danni,/ Al tempo lieto già pensosa et trista,/ Sì 'ntentamente ne l'amata vista/ Requite cercavi de' futuri affanni* (si veda Bettarini *ad l.*). Per la congiunzione ossimorica con *lieta* – che richiama *ridenti*, come *pensosa* richiama *fuggitivi* –, cfr. *RVF* 215.4 e 'n *aspetto pensoso anima lieta*, 222.1 *Liete et pensose*, 332.16 *pensoso et lieto*; T. Tasso, *Rime* 1218.3 *lieta e pensosa*; *Gerusalemme liberata* 14.79.7 *lieti e pensosi*; 18.31.1 *in un lieta e dolente*.

5-6. *il limitare/ Di gioventù*: il *primo entrar di giovinezza* (22.120); per *limitare* riferito metaforicamente ad un momento iniziale cfr. Pindemonte, *Odissea* 15.432 *Del-*

la vecchiezza il *limitar toccava* (si veda Blasucci 2003, p. 241), donde forse già 11.50-51: *di vecchiezza/ La detestata soglia*; cfr. inoltre *Paralipomeni* 7.8.1-2 *presso al confine/ Di pubertà*. Caduta la rima *verginale : mortale*, rimane in forte rilievo l'assonanza ricca tra *mortale* e *limitare*; e a *limitare* fa eco da lontano, in rima interna, *menare* (14), come *Quale* (30) a *mortale*.

6. *salivi*: «legato all'idea della vita come percorso ascendente» (Bandini); cfr. Lucrezio, 2.1123 *gradus aetatis scandere adultae*; nonché Pindemonte, *La Fanciulla gaja e la malinconica* 4-5 *Pel sentier della vita il piè Clarina/ Move danzando*. Silvia è evocata nell'atto – rimasto inadempito – di varcare la soglia della giovinezza: l'imperfetto «dice implicitamente che Silvia non l'aveva ancora varcata, ma stava per porvi piede» (Calcaterra). Ultima parola del primo periodo ritmico, *salivi* risponde sul piano fonosimbolico, «con disposizione a cornice» (Mengaldo, p. 50), al vocativo iniziale, di cui è «perfetto anagramma» (Agosti 1972, p. 40), anche con l'allitterazione e con l'assonanza. Per *salire* transitivo cfr. Pindemonte, *Odissea* 21.54-56 *Come pervenne alla secreta stanza/ L'egregia donna, e il limitar di quercia/ Salì costruito a squadra e ripulito* (GDLI, vol. XVII, p. 409, s. v., § 28).

7-14. Due terzine e un distico: 7.7.7, 11.7.11, 11.7.

7-9. I tre settenari consecutivi intonano un ritmo mosso e arioso. Silvia «è collocata al centro dell'ambiente come una sorgente luminosa e sonora da cui le onde si dipartono in cerchi concentrici, creando un ampio concento»: «non è il canto che risuona nelle stanze, ma sono le stanze che suonano»; cfr. *Libro secondo della Eneide* 661-662 *Le cave stanze/ Ululan tutte al femminil lamento* (< Virgilio, *Aen.* 2.487-488 *penitusque cavae plangoribus aedes/ Femeinis ululant*); *Crestomazia* 2.48: T. Tasso, *Alla Duchessa di Ferrara* [...] (*Rime* 711) 9-10 *Suonano i gran palagi, e i tetti adorni./ Di canto*. E *stanze* e *vie* sono materia vivente, dotata di «una propria virtù musicale» (Peruzzi 1956, p. 163).

7-8. *quiete/ Stanze*: cfr. 13.8 *chete stanze* (*Nelle mie quiete stanze*, con *quiete* bisillabo, nella traduzione dell'*Idillio secondo* di Mosco, 31). Qui la dieresi, «producendo una più lenta e distesa pronuncia», «accentua il senso accessorio di profondità non meno che quello principale dell'aggettivo» (Peruzzi 1956, pp. 157 e 160): effetto acuito dall'enjambement.

8. *dintorno*: l'avverbio «organizza l'aereo spessore del paesaggio» (Bandini), come in 11.5-6 (*Primavera dintorno/ Brilla nell'aria, e per li campi esulta*). Si noti inoltre, fino a 12, il susseguirsi del nucleo sonoro di «nessi di nasale più consonante (*stanze ... dintorno ... canto ... intenta ... contenta ... mente*), che suggerisce il fascino vitale e indefinito del canto di Silvia» (Bigi, p. 304).

9. «Canto mattutino di donna allo svegliarmi, canto delle figlie del cocchiere e in particolare di Teresa mentre ch'io leggeva il Cimitero della Maddalena» (*Vita abbozzata di Silvio Sarno* 61). Cfr. Virgilio, *Aen.* 7.11-12 *Solis filia* (Circe) *lucos/ Adsiduo resonat cantu* (entro un passo già citato più volte: nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, come esempio della capacità dei poeti antichi di essere sentimentali non in maniera artificiosa, «a bella posta», «saputamente e volutamente», ma imitando e quasi contraffacendo la natura, in cui le cose stesse «sono sentimentali»; nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, come «pregno di fanciullesco mirabile»; in Z.

1930 [16 ottobre 1821], come modello di suggestione poetica di «un'idea vaga ed indefinita» attraverso il «suono», il «canto» e «tutto ciò che spetta all'udito»); donde già il frammento *Il canto della fanciulla*, in cui «il tema della fanciulla che canta, svolto a suo tempo nella *Vita solitaria* [16.63-66 e di *fanciulla/ Che all'opre di sua man la notte aggiunge/ Odo sonar nelle romite stanze/ L'arguto canto*] come pura suggestione idillico-acustica, si carica di dolorose implicazioni esistenziali» e «risuona tristemente nel cuore dell'adulto che l'ascolta, presago delle smentite che riserva il futuro» (Blasucci 1989, pp. 126-127; e si veda Peruzzi 1957): *Canto di verginella, assiduo canto/ Che da chiuso ricetta errando vieni/ Per le quiete vie; come si tristo/ Suoni agli orecchi miei? Perché mi stringi/ Sì forte il cor, che a lagrimar m'induci?/ E pur lieto sei tu; voce festiva/ De la speranza: ogni tua nota il tempo/ Aspettato risuona. Or, così lieto./ Al pensier mio sembri un lamento, e l'alma/ Mi punge di pietà. Cagion d'affanno/ Torna il pensier de la speranza istessa/ a chi per prova la conobbe.* «Ma non è da trascurare una concomitante suggestione omerica, proveniente dalla rappresentazione della medesima Circe che, nel decimo libro dell'*Odissea*, secondo la versione pindemontiana, “del suo dolce canto/ tutta fa risentir la casa intorno” (vv. 220-221)» (Blasucci 1989, p. 115). E in particolare per l'aggettivo *perpetuo* ('ininterrotto', 'continuo'; si veda *GDLI*, vol. XIII, p. 84, s.v., § 5) cfr. anche Orazio, *Carm.* 1.7.6 *carmine perpetuo*.

10. «Diretta citazione» (Parrini Cantini, p. 116, n. 94) dei vv. 648-650 del libro I della traduzione dell'*Odissea* di Girolamo Baccelli: *Tu dunque vanne dentro alle tue stanze/ là dove all'opre femminili intenta,/ quelle cura e sollecita* (Criseide). Cfr. anche Monti, *Iliade* 1.39 *all'opra delle spole intenta*; e già Tibullo, 2.1.63-66 *Hinc et femineus labor est, hinc pensa colusque/ Fusus et apposito pollice versat opus./ Atque aliqua assidue textrix operata Minervam/ Cantat, et appulso tela sonat latere*.

11. Cfr. 16.106 *O seder sopra l'erbe, assai contento*.

– *Sedevi*: come *seggo* in 18.36, indica uno stato quieto e assorto; qui intrattiene una «identica relazione sintattica con entrambi i due predicativi in rejet» (Brioschi, p. 294, n. 54); e l'effetto dell'inarcatura sintattica e metrica è ribadito sia dalla rima ricca baciata *intenta* : *contenta* (vv. 10-11) che dalla rima interna, paronomastica, tra gl'imperfetti *Sedevi* e *solevi*, in rima baciata consecutiva, a sua volta, con *avevi* (vv. 12-13), sottolineando «musicalmente l'illusoria durata, e insieme l'irrimediabile collocazione nel passato, di quel canto e della letizia della fanciulla» (Bigi, p. 305).

– *assai*: «quanto è consentito a un mortale» (G. De Robertis); cfr. anche 18.43-44 *che dell'imgo,/ Poi che del ver m'è tolto, assai m'appago*; 24.50-52 *Umana/ Prole cara agli eterni! assai felice/ Se respirar ti lice/ D'alcun dolor*; nonché Petrarca, *RVF* 163.12 *Assai contenti lasci i miei desiri*, dove «non s'intenda, secondo l'uso comune presente, moltissimo» (Zingarelli *ad l.*): per sé stessi, «i desideri amorosi volerebbero più lontano e più alto» (Bettarini *ad l.*, rinviando a 147.4 *Per far in parte i miei spirti contenti*).

– *contenta*: *di sperar contenta* (8.102). Dice «l'aspettazione fiduciosa della felicità e della realizzazione delle speranze» (Binni 1994, p. 483). «L'on n'est heureux qu'avant d'être heureux. Rousseau, *Pensées*, I. 204. Cioè per la speranza» (Z. 4492, 20-21 aprile 1829).

12. *vago*: preferito in AN a *dolce*: «insieme alla dolcezza porta con sé l'idea dell'indeterminato, proprio delle speranze giovanili» (Nulli): «tanto più bello quanto più ricco di indeterminate promesse» (Ghidetti); «la fanciulla andava fiduciosa incontro all'avvenire, e non si chiedeva altro» (Ferretti).

13. *il maggio odoroso*: *la stagion ch' ai dolci sogni invita* (4.81). Sul dato temporale s'innesta la connotazione metaforica; rispetto all'immagine dell'aprile usata altrove (19.101-102 *nel fior di gioventù, nel bello/ April degli anni*; 20.75-76 *Io conducea l'aprile/ Degli anni miei così*), maggio suggerisce «un tempo primaverile più colmo, e come tale più propizio all'amore» (Blasucci 2003, p. 148; cfr. *Paralipomeni* 2.4.1 *Era maggio, che amor con vita infonde*). L'immagine allude direttamente al tempo e alla condizione felice di Silvia, quando il *chiuso morbo* non l'aveva ancora *combattuta e vinta*, e di riflesso anche a «quel benedetto e beato tempo», quando il poeta stesso «sperava e sognava la felicità, e sperando e sognando la godeva» (*Epist.* 268, a Giordani, 17 dicembre 1819). È dunque «il tempo attivo della speranza», «il tempo della giovinezza sognante» (Getto, pp. 194 e 204): «quel caro tempo della tenera età; nella quale quando ci ritroviamo, ci pare che sempre il cielo e la terra ed ogni cosa faccia festa e rida intorno agli occhi nostri, e nel pensiero, come in un delizioso e vago giardino, fiorisca la dolce primavera d'allegrezza» (*Crestomazia* 1 *Filosofia speculativa* 33: Castiglione, *Perchè sogliano i vecchi lodare il passato, e biasimare il presente*). L'aggettivo *odoroso* (cfr. 7.17 *primavera odorata*; ma anche Dante, *Purg.* 24.146 *L'aura di maggio movesi et olezza*), anche perché possiede «una fragranza evocativa più intensa che il letterario *odorato*, sempre preferito nel resto dei *Canti*» (Blasucci 2003, p. 148), è il più idoneo ad avvolgere il *maggio* in un'aura di sogno e di vaghissima speranza, dilatando nell'ambiente i sogni e le speranze fiorite nell'animo di Silvia e del poeta giovanetto, le quali si diffondono intorno come le note del canto di lei, e profumano di vaga letizia l'atmosfera circostante: «l'emozione olfattiva [...] suscita un'atmosfera, uno spazio e un tempo che sono insieme della natura e dell'anima» (Getto, p. 205). Del resto L. stesso aveva scritto: «Gli odori sono quasi un'immagine de' piaceri umani. Un odore assai grato lascia sempre un certo desiderio forse maggiore che qualunque'altra sensazione. Voglio dire che l'odorato non resta mai soddisfatto neppur mediocrementemente: e bene spesso ci accade di fiutar con forza, quasi per appagarci, e per render completo il piacere senza potervi riuscire. Essi sono anche un'immagine delle speranze» (Z. 1537, 21 agosto 1821). E di Filippo Ottonieri, suo *alter ego*: «paragonava universalmente i piaceri umani agli odori», e «gli odori all'aspettativa de' beni» (*Detti memorabili* 2.4-5).

– *solevi*: «parola di significato [...] vasto per la copia delle rimembranze che contiene» (Z. 1789, 25 settembre 1821).

14. *così*: tessendo, cantando, pensando; cfr. 11.15-16 *Canti, e così trapassi/ Dell'anno e di tua vita il più bel fiore*.

– *menare*: «trascorrere» (*GDLI*, vol. X, pp. 59-60, s. v., § 23); cfr. *Crestomazia* 2.57: Celio Magno, *Vago augellin* 8-9 *Menar i giorni e l'ore/ In così bel soggiorno*; Tansillo, *Canzoniere* I, capit. 3.5 *Così contento ne menava i giorni*; Maffei, *Merope* 5.5.18 *I giorni suoi menar lieti e tranquilli*; Pindemonte, *Odissea* 7.199-200 *di felici/ Menar*.

15-27. Due quartine, una terzina e una coppia di settenari (7.11.7.11, 11.11.7.11, 7.7.11, 7.7). «Costituiscono una strofa parallela alla precedente [...], descrivente la vita di Silvia, e descrivono la vita del poeta: come nient'altro quasi che un riflesso della vita e della gioventù di lei» (G. De Robertis).

15-18. «La somma felicità possibile dell'uomo in questo mondo, è quando egli vive *quietamente nel suo stato con una speranza riposata e certa di un avvenire molto migliore*, che per esser certa, e lo stato in cui vive, buono, non lo inquieti e non lo turbi coll'impazienza di goder di questo immaginato bellissimo futuro. Questo divino stato l'ho provato io di 16 e 17 anni per alcuni mesi ad intervalli, trovandomi quietamente occupato negli studi senz'altri disturbi, e colla certa e tranquilla speranza di un lietissimo avvenire. E non lo proverò mai più, perché questa tale speranza che sola può render l'uomo contento del presente, non può cadere se non in un giovane di quella tale età, o almeno, esperienza» (Z. 76).

15-16. Per l'endiadi di *studi* e *carte* cfr. i vv. 65-66 della traduzione (1827) dell'epistola petrarchesca *Impia mors: indarno/ Ti fien gli studi, e le trattate carte?*; nonché Pindemonte, *Alla Repubblica Cisalpina 5 Ma i molli studj e le sudate carte* (Gavazzeni-Lombardi); e già Casti, *Gli animali parlanti 8.105.2-4 Su dotte carte e fra severi studi/ Di morale, di stato e di governo,/ Il pedante giurista agghiacci e sudi*. Qui iperbato e enjambement (come nei vv. 17-18) e chiasmo (come in 8.43-45: *e l'ombre/ Solitarie fuggendo e la secreta/ Nelle profonde selve ira de' venti*) danno forte rilievo a entrambi i membri dell'endiadi.

15. *leggiadri*: aggettivo «nobile e antico» (G. De Robertis 1960, p. 278: cfr. Parini, *Il mattino 604 leggiadri studj*), anticipa in parallelo, per l'associazione con l'idea accessoria di leggerezza (Peruzzi 1956, p. 138), la *man veloce* (21) di Silvia (Gavazzeni-Lombardi).

16. *Talor lasciando*: cfr. Marino, *La Sampogna*, Idillio 12.369 *Talor, lasciando i cupi fondi argenti*; Adone 9.16.5 *Talor, lasciando l'elemento grave*.

– *sudate*: «in quanto frutto di dure e lunghe fatiche» (*GDLI*, vol. XX, p. 494, s. *sudato*, § 4, dove sono citati anche questi versi dalle *Rime* di Gian Carlo Passeroni: *Senza gli occhi stancar sulle sudate/ Carte, nessun presuma entrare in lista/ Colle persone dotte e letterate*). Preferito in AN al patetico *dilette* (cfr. *Crestomazia* 2.218: Bertola, *La malinconia 135 Su' dilette volumi*), rimanda all'oraziano *sudavit et alsit* (*Ars* 412), già posto ad epigrafe della raccolta di versi di L. fanciullo; certamente egli vi percepiva «armoniche» non «fisiologiche, bensì auliche e letterarie» (Contini 1970, p. 44).

17-18. Trovare un *pendant* metaforico al *maggio odoroso*, dopo la caduta della *stagion fiorita* tra 59 e 60 – non funzionale, per il suo timbro arcadico, al tono tragico della chiusa (cfr. *infra* la nota *ad l.*) – fu forse uno dei moventi dell'aggiunta, nell'autografo, di questi due versi. Come indicano anche le varianti scartate – *Ov'io di me spendea (ponea di me) la miglior parte; Ove de gli anni primi (acerbi, verdi) Trapasando (Dispensando) i' venia la m. p.; [Ove] l'età più verde (l'età fiorita) E de gli anni io spendea la [...]; Ove il fior de le forze [...]* –, è probabile che L. si sia ricordato di Celio Magno: *Ove i di più fioriti/ Spesi (Crestomazia 2.59: Pensiero di morte vicina 57-58)*; nonché di Gasparo Gozzi: *Io ne' primi anni/ Speranza avea di fortuna-*

ta vita./ In dolce ozio fra' libri i di passai/ E gli anni più fioriti (Crestomazia 2.176: *Sopra le proprie sventure* 17-20). Trovato nel v. 40, col verno (cfr. *infra* la nota ad l.), un *pendant* metaforico contrastivo al *maggio odoroso*, l'eccesso di colori poté qui lasciar posto ad una espressione semplice e lapidaria, dove a segnare il parallelismo tra la gioventù di Silvia e quella del poeta basta il ritorno, dal v. 2, della parola *tempo*, entro il parallelismo sintattico tra *Quel tempo [...]/ Quando beltà splendea [...]/ [...]/ E tu [...]* (2-5) ed *Ove il tempo mio primo/ E di me [...]*.

17. *il tempo mio primo*: per l'interposizione del possessivo tra nome e aggettivo, come ai vv. 4 (*Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi*), 50 (*La speranza mia dolce*) e 54 (*dell'età mia nova*) – evitata al v. 15 con la correzione in AN di *gli studi miei dolci* (*lunghe*) in *gli studi leggiadri* –, cfr. 17.13-14 *un guardo/ Suo lieto*; 22.89 *Ed a quel caro immaginar mio primo*; 23.19 *Questo vagar mio breve*, 102 *dell'esser mio frale*; 30.35 *I lùgubri suoi lampi*; 34.247-248 *ed agli averi/ Lor poverelli*; *Appressamento* 3.24 *per l'autor suo primo*; *Paralipomeni* 3.22.1-2 *e per le molte/ Parentele sue nobili*; 4.31.3-4 *la dimora/ Sua lunga*.

18. *di me [...]* *la miglior parte*: cfr. Ovidio, *Met.* 15.875 *parte [...]* *meliore mei*; Petrarca, *RVF* 37.52 *Lassai di me la miglior parte a dietro*; Bembo, *Rime* 143.10 *Di me stesso sparir la miglior parte*; Stampa, 161.1-2 *il bel nido [...]/ Ove vive di me la miglior parte*; nonché l'attacco di un sonetto del marinista Pier Francesco Paoli: *I lunghi affanni onde, scrivendo in carte/ L'occulte voglie altrui, sudo ed agghiaccio/ M'han pur sottratto a quel gravoso impaccio/ Ch'opprimeva di me la miglior parte*.

– *si spendea*: l'impersonale «fa sentire come il peso di un fato» (Russo). «Felicità da me provata nel tempo del comporre, il miglior tempo ch'io abbia passato in mia vita, e nel quale mi contenterei di durare finch'io vivo. Passar le giornate senza accorgermene, e meravigliarmi sovente io medesimo di tanta facilità di passarle» (Z. 4417-18, 30 novembre 1828).

19. Cfr. Monti, *Bassvilliana* 1.231 *In su la soglia del deserto ostello*; *Mascheroniana* 4.6 *le care mura del paterno ostello*; stessa clausola (*patrio ostello* in 10.42; cfr. poi *Paralipomeni* 7.24.2 *Su pe' terrazzi del romito ostello*) già in Ariosto, *Orlando furioso* 18.73.5, 38.52.5; e cfr. anche *Crestomazia* 2.24: Alamanni, *Esortazione all'agricoltore* 15; Fantoni, *Idilli* 7.5.2.

– *D'in su*: l'accumulo di preposizioni «riesce a una maggiore vaghezza e indeterminatezza» (così G. De Robertis a 11.1 *D'in su la vetta della torre antica*); cfr. anche 30.89 *d'in su la soglia*. Modulo già tassiano (*Gerusalemme liberata* 11.12.1 *D'in su le mura*; 18.63.5 *d'in su 'l colle*) e pindemontiano (*Odissea* 4.85 *d'in su la mensa*; 6.71 *d'in su l'aureo trono* [= 10.670]; 10.253 *d'in su alpestre poggio*).

– *veroni*: 'logge', 'terrazzi'; «meno reali» (Contini 1970, p. 50) dei *balconi*, sfumano, già in AN, «la visione intima nel favoloso» (Frattini).

20. *gli orecchi*: corretto su *l'orecchio* (cfr. Monti, *Musogonia* 492 *Ogni nume l'orecchio ancor porgea*) in AN; cfr. Parini, *Mezzogiorno* 1248 *gli orecchi porge*; Monti, *Iliade* 8.680 *a sue parole attenti/ Porgean gli orecchi*.

– *al suon della tua voce*: cfr. Virgilio, *Aen.* 3.669 *Ad sonitum vocis*; Dante, *Par.* 11.68 *al suon de la sua voce*.

21. «Al suono, qui si unisce con fulminea associazione l'immagine pensata della mano di Silvia» (Flora); cfr. Tasso, *Rinaldo* 12.83.4 *Al suo crine la man veloce por-*

ge; Chiabrera, *Il Leone di David* 63-64 *ei con la man veloce/ Cercando va le più soavi note*; ma già *Iob* 7.6 *dies mei velocius transierunt quam a texente tela succiditur et consumpti sunt absque ulla spe* (Lonardi, p. 141: «per riverbero del *velocius* di Giobbe, quella mano veloce allude [...] alla fugacità della vita di lei e di tutti»).

22. *percorrea*: sostituisce in AN al realistico *percotea* (cfr. *Crestomazia* 2.264: Perticari, *Discorso di un contadino* [...] 63 *De' percossi telai l'aspro lavoro*) – con cui forse avrebbe voluto rendere mimeticamente «il suono, lo strepito del telaio, di cui aveva parlato nel finale della lettera sul sepolcro del Tasso» (Binni 1994, p. 493; cfr. *Epist.* 520, a Carlo, 20 febbraio 1823) – «il gesto della mano sulla tela, veloce, sotto la forza del canto» (G. De Robertis); cfr. Virgilio, *Aen.* 7.13 (= *Georg.* 1.294) *percurrrens pectine telas* (Circe); Monti, *Feroniade* 1.362-364 *cantando/ E con l'arguto pettine le tele/ Percorrendo*.

– *faticosa*: «contrariamente a quella *tenuis* della Circe virgiliana» (Gavazzeni-Lombardi); in antitesi con *veloce*, corrisponde a *sudate* (16), quasi unificando gli *studi* di lui e le *opre* di lei.

– *tela*: simbolo antico della vita e del destino umano. Cfr., oltre al passo biblico cit. sopra, Petrarca, *RVF* 230.6 *del mio viver la tela*; 264.130-131 *ò vòlto al subbio/ Gran parte omai de la mia tela breve* (L. *ad l.*: «ho già consumato una gran parte della mia vita»); nonché Z. 4450: «Della lettura di un pezzo di vera, contemporanea poesia [...], si può, e forse meglio, (anche in questi si prosaici tempi) dir quello che di un sorriso diceva lo Sterne; che essa aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita» (1 febbraio 1829; nella frase tolta dall'epistola dedicatoria del *Tristram Shandy*, ricordata da Foscolo nella prima pagina della *Prefazione* al *Viaggio sentimentale di Yorick* da lui tradotto [Pisa 1813] – libro presente nella biblioteca paterna – L. sostituì *trama* con *tela*). Ne è accentuata la suggestione di una vita intensa e veloce – di Silvia, come del poeta –, tutta protesa a consumarsi cantando.

23. Cfr. Guarini, *Il pastor fido* 3.3.306 *Mira quante vaghezze ha 'l ciel sereno*. Ma qui il *ciel sereno* non è solo un cielo terso e senza nuvole, è anche un «ἀτάρακτος ἄηρ», «un elemento conduttore di risonanze fisiche e di simpatie spirituali»; e l'aggettivo di nobile tradizione letteraria assume nel contesto «un significato nuovo, che è il sentimento stesso del poeta» (Peruzzi 1956, pp. 98-101): un sentimento non romanticamente declamato e sovrapposto, ma classicamente trasfuso e risolto nella fisicità del paesaggio.

24. *dorate*: in quanto illuminate, nel giorno pieno, dal sole, «con un assorbimento dei colori nell'unità della luce»; cfr. 16.57-58 *o quando al sole/ Brillano i tetti e i poggi e le campagne*. L'immagine – «di tipo luministico, più che cromatico» (Blasucci 2003, p. 149), e congrua a quella del *maggio odoroso* (13) – «esprime una perfezione della luce e della stagione» (Bacchelli): è «un colore, per così dire, dell'anima toccata dal canto di Silvia» (G. De Robertis 1960, p. 172), ma risolto in colore-luce della natura e del sole.

25. Bacchelli notava la «lentezza ritmica» di questo verso (ritmo giambico, che ripete quello dei due settenari precedenti); l'indugio sulla consonanza in *quinci, lungi, monte*; la «nota larga, pacata, e, quasi sazia, trasognata e assorta».

– *il mar da lungi*: cfr. 39.13 *Limpido il mar da lungi*.

– *il monte*: l'Appennino marchigiano. Per *monte* 'catena montuosa' si veda *GDLI*, vol. X, p. 853, s. v., § 2.

26-27. Modo di esprimere l'ineffabilità consueto nei classici (Dante, *Li occhi dolenti* 62 *Lingua non è che dicer lo sapesse*; Petrarca, *RVF* 72.10-12 *Né già mai lingua humana/ Contar poria quel che le due divine/ Luci sentir mi fanno*, 247.12-13 *Lingua mortale al suo stato divino/ Giunger non puote*); e L. ne aveva già fatto uso in 2.58-59, non senza un che di letterariamente enfatico. Qui l'eco di un settenario di Giovanni Marchetti (*La speranza* 33 *Occhio mortal non vede*) contribuisce all'acquisto d'una estrema semplicità di forma e di tono (Cassata, p. 239).

28-39. In questo periodo ritmico «la misura e la regolarità sono assicurate dal modo con cui si alternano gli endecasillabi e i settenari: entro la lieve cornice formata dai due settenari all'inizio e alla fine, si riconoscono armonicamente intrecciate tre quartine, configurate ciascuna secondo uno schema chiastico [...]; e a tale simmetria si aggiunge il fatto che ognuno dei tre primi endecasillabi rima col settenario che lo segue» (Bigi, p. 305): 7.11.7.7, 11.7.7.11, 7.7.11.7. La reiterata rima baciata tra endecasillabo e settenario (vv. 29-30, 32-33, 35-36), ripetendo il medesimo suono finale dal verso più lungo al più breve, come già ai vv. 10-11 e 20-21, produce una cadenza ritmica 'discendente' che esprime, come un'eco mesta, un lamento prolungato, di insistente e stanca desolazione: effetto già sperimentato in XL (*Dal greco di Simonie*: vv. 8-9, 12-13, 16-17) – composto tra il 1823 e il 1824 –, e poi riprodotto più volte in altri canti (11.14-15, 57-58; 23.14-15, 23-24, 40-41, 49-50, 51-52, 75-76, 94-95, 117-118, 123-124, 132-133; 24.5-6, 51-52; 25.4-5, 7-8, 31-32, 45-46; 26.49-50, 73-74, 109-110, 144-145; 27.1-2, 25-26, 50-51, 69-70, 77-78, 101-102; 30.49-50, 79-80, 84-85, 86-87; 31.4-5, 43-44, 54-55; 33.10-11, 17-18, 26-27; 34.8-9, 91-92, 128-129, 167-168, 221-222, 301-302, 305-306).

28-29. Cfr. 10.13-14 *or che spavento,/ Che angoscia era la tua ...?*; nonché Ariosto, *Orlando furioso* 36.7.2-3 *Che cor, duca di Sora, che consiglio/ Fu allora il tuo*; Caro, *Eneide* 4.626-27 *Che cor, misera Dido, che lamenti/ Erano allora i tuoi* (<Virgilio, *Aen.* 4.408-409 *Quis tibi tum, Dido, [...] sensus,/ Quosve dabas gemitus [...]*? < Sofocle, *Filottete*, 276-278); Monti, *Bassvilliana* 2.127-128 *Che cor, misero Ugon, che sentimento/ Fu allora il tuo*. L'ellissi del verbo fa più intensa l'esclamazione, come nel passo virgiliano; e la soppressione anche, in AN, di *a quel tempo* – che iterava *quel tempo* di 2, e «veniva ad anticipare *allor* del verso seguente» – dà più forte rilievo, con l'unificazione di due settenari in un endecasillabo, al trinomio *pensieri [...]* *speranze [...]* *cori*, e al senso di fatalità di quel *che* indefinito «ripetuto tre volte, senz'altro commento» (G. De Robertis 1960, p. 276; cfr. 26.100-103 *Che mondo mai, che nova/ immensità, che paradiso è quello/ Là dove spesso il tuo stupendo incanto/ Parmi innalzar!*; 29.63-66 *Non sai/ Che smisurato amor, che affanni intensi,/ Che indicibili moti e che deliri/ Movesti in me*).

28. *pensieri soavi*: cfr. Della Casa, *Rime* 79.9-10 *il fil de' tuoi pensieri/ Soavi è tronco*.

29. *che cori*: «quali erano allora i nostri cuori, quale forza di espansione sentimentale era nei nostri cuori!» (Binni 1946, p. 242).

30. Basta l'ossitonia a dar rilievo ad *allor*, che, replicato in 38, accenna di lontano ad *ancora/ Quel tempo* dei vv. 1-2, e «fa già penetrare nell'illusione il disinganno, in quell'apparire lo sparire» (De Sanctis, p. 525), anticipando l'opposizione *maggio-*

verno. Nella prima variante di AN (*Quale, qual ci apparia*) l'avverbio *allor* era sacrificato all'accessione ad un modulo iterativo di ascendenza letteraria; nella seconda (*Qual ci appariva allora*) la rima con *ancora* del v. 1 sottolineava esplicitamente il richiamo, ma sacrificava quella struggente rima baciata, che la terza variante ([*Quale,*] *quale apparia/ Ne l'alme nostre allora*) recuperava senza rinunciare né all'iterazione né ad *allora* in rima, ma al prezzo di un verso in più, e di un'aggiunta prolissa.

32-35. Il concetto ha un lontano precedente nelle *Memorie del primo amore* 15: «un doloretto acerbo che mi prende ogni volta che mi ricordo dei di passati». Ma qui non è nostalgia amorosa, bensì rimpianto per la *sventura* più grave che si possa concepire: la fine della speranza, d'una così grande e vaga speranza.

32. *Quando sovviemmi*: cfr. *Crestomazia* 2.22: V. Colonna *al marito morto* 36-37 *quando sovviemme/ Del bel guardo soave. Quando* sostitui già in AN *Qualor*, esprimendo meglio, col ritmo discendente e pacato, «il senso perentorio d'una fatalità», acuito dall'assonanza con *cotanta* – cui s'intreccia quella emistichiale tra *sovviemmi* e *speme* (cfr. i vv. 22 e 45) –, laddove *Qualor* produceva una «minuta scansione giambica» (G. De Robertis 1960, p. 278), e per di più riecheggiava *Quale allor* del v. 30. Con l'impersonale *sovviemmi* L. dà «forza drammatica e d'ineluttabile presenza» a quello che in Z. 4311 (30 giugno 1828) chiamerà «il ritorno sopra noi medesimi» (D. De Robertis).

– *di cotanta speme*: cfr. 9.68-69; 22.92; Petrarca, *RVF* 268.32 *Questo m'avanza di cotanta spene*.

33-34. Cfr. 15.24-25 *Immensa/ Doglia m'opresse a queste voci il petto*.

33. *affetto*: più proprio delle varianti scartate in AN – *cordoglio* (cfr. Tansillo, *Canzoniere* II, canz. 12.66-67 *Le tue compagne fide/ Grave cordoglio preme*; Tasso, *Aminata* 4.1.113-116 *e quel cordoglio/ Ch'io sento del suo caso inacerbisce/ Con l'acerba memoria/ De la mia crudeltate*) e *dolor*, che rimava internamente con *allor* di 30 e 38 – «perché più indeterminato; il dolore vien poi, pensando al tempo presente» (Levi).

– *mi preme*: cfr. Z. 80 *Dolor mi preme del passato*; Dante, *Inf.* 33.5 *Disperato dolor che il cor mi preme* (: *insieme* 9).

34. *acerbo*: 'crudele', 'amaro' (*GDLI*, vol. I, p. 118, s. v., § 2); cfr. 22.173 *la rimembranza acerba*.

– *sconsolato*: cfr. 15.16-17 *e questo/ Facea più sconsolato il dolor mio*.

35. In AN «il verso fu aggiunto in un secondo momento (quando aveva già composto le *Ricordanze?*), e risponde, con *tornami*, al significato di *sovviemmi* del v. 32» (D. De Robertis): infatti l'impersonale *E tornami a doler di* – preferito ad *E fammi ancor pietà la* (cfr. Boiardo, *L'innamoramento de Orlando* 1.28.39.3 *Faragli anchor pietà la pena mia*), *E tornami pietà [di]*, *E sento ancor [pietà di]* – «dice come istintivo, non voluto sia questo moto affettivo del poeta» (Fubini-Bigi): non dunque «nuovamente mi dolgo» (Rigoni, p. 965), o «ricomincio a lamentarmi» (Gavazzeni-Lombardi), ma «mi si rinnova il dolore». Per *dolere* impersonale costruito con *di*, cfr. Petrarca, *RVF* 267.11 *Via men d'ogni sventura altra mi dole* (*GDLI*, vol. IV, p. 914, s. *dolere*, § 2).

36-39. «La mia filosofia fa rea d'ogni cosa la natura e disculpando gli uomini totalmente, rivolge l'odio, o se non altro il lamento, a principio più alto, all'origine vera de' mali de' viventi. ec. ec.» (Z. 4428, 2 gennaio 1829). «La colpa della caduta

delle illusioni non è più attribuita all'uomo che ha distrutto la saggia opera della natura, ma alla natura stessa, all'inesorabile vicenda biologica che condanna gli esseri viventi o alla morte immatura (col rimpianto di non aver goduto la felicità sperata e di lasciare nel lutto i propri cari) o ad una sopravvivenza non più allietata dalla speranza: Silvia e il poeta stesso rappresentano emblematicamente queste due possibili sorti dell'uomo» (Timpanaro 1969, p. 403). Anche Giovanni Marchetti nella canzone *La Speranza* invocava in un settenario: *O natura, o fortuna* (v. 43); e chiedeva *perché* (v. 47); ma qui basta l'iterazione del vocativo (cfr. 3.121 *O Torquato, o Torquato*; e già *Elegia II 19 O Cielo o Cielo, io ti domando aita*; nonché Cesarotti, *Ossian, Cromo 12-13 O nembo, o nembo./ Perché venisti dall'ondoso lago?*) a conferire ben altra intensità alla protesta, «pur nella dolcezza dell'accoramento» (Blasucci 2003, p. 152); e la rima baciata, come ai vv. 29-30, fra l'endecasillabo e il settenario (vv. 35-36), a contrappunto della forte pausa sintattica, sottolinea il nesso dolore-protesta.

36. Per il tono accorato della protesta rivolta alla natura cfr. 24.42-45 *O natura cortese,/ Son questi i doni tuoi,/ Questi i diletti sono/ Che tu porgi ai mortali*; 30.98-107 *Come, ah, come, o natura, il cor ti soffre/ Di strappar dalle braccia/ All'amico l'amico,/ Al fratello il fratello./ La prole al genitore,/ All'amante l'amore: e l'uno estinto,/ L'altro in vita serbar? Come potesti/ Far necessario in noi/ Tanto dolor, che sopravviva amando/ Al mortale il mortal? Ma da natura/ Altro negli atti suoi/ Che nostro male o nostro ben si cura.*

37. *Perché*: ripetuto a 38. Già Lucrezio, in 5.218-227, «protesta con la natura che nutre le fiere ostili all'uomo e protesta per le malattie e la 'morte immatura', con interrogative su base 'perché' [218-221 *genus horrifera natura ferarum/ Humanae genti infestum terraque marique/ Cur alit atque auget? cur anni tempora morbos/ Apporant? quare mors immatura vagatur?*] in cui gli accenti di stupore non vogliono rivelare tanto sorpresa a livello conoscitivo quanto sono in funzione di un pathos accorato» (Di Benedetto, pp. 289-290); cfr. anche *Dirae 140-141 Cur non et nobis facilis, natura, fuisti?/ Cur ego crudelem patior tam saepe dolorem?*

– *rendi*: preferito in AN a *serbi*. «Il verbo ha vaghezza per il suo sapor latino. Rendere, nel senso di dar la cosa promessa, è nell'uso classico» (Flora; si veda *GDLI*, vol. XV, p. 801, s. *rendere*, § 7).

38. *prometti*: presente con funzione iterativa ('suoli promettere').

– *perché di tanto*: stessa clausola, ma in accezione diversa, in Manzoni, *Urania 45-46 Perché di tanto/ Degnò la Dea l'alto poeta*. Per la locuzione avverbiale con *di* anteposto a *tanto*, invece del semplice *tanto* (come in *dippiù o di più per più, dimolto o di molto per molto*), cfr. Z. 18: «quasi che la immaginativa dei moderni potesse essere ingannata di tanto solo, e non più»; nonché Tansillo, *Canzoniere IV*, stanze 3.127 *d'assai l'empia s'inganna*; Monti, *Iliade 13.66 ma qui tem'io d'assai qualche sinistro*; 14.589 *Mercurio, che d'assai l'amava*; Berchet, *Profughi di Parga 3.93-94 e di tanto/ il penar del pietoso l'accora*.

40-48. Una quartina, una terzina, un distico, con disposizione chiasmica di endecasillabi e settenari (11.11.11.7, 7.11.11, 11.7).

40-43. Le domande accorate che chiudono il quarto periodo ritmico, «prive d'immagini liriche e lasciate senza risposta» (Calcaterra), sembrano proprio per quella «sospensione del senso» farci aspettare «il racconto che ne sviluppi le allusioni»;

questo sviluppo si risolve in una «ripresa lirica [...] delicatissima» (Flora), con la quale il poeta torna a rivolgersi alla giovinetta evocata nei primi tre periodi, esprimendo, col ritmo ampio di tre endecasillabi consecutivi smorzati in un settenario, «la passione grave del compianto» per l'acerbo inganno orditole dalla natura. Così quel *Tu*, lungi dal rompere la continuità discorsiva, «par discendere, come una conseguenza, dall'ultime parole della strofe precedente, e richiama e quasi misura la ferocia di quel *inganni*, di quel *tanto*, di quel *figli*» (G. De Robertis); e la mancanza della virgola dopo *Tu* (come nel v. 15 dopo *Io*) ribadisce la «fluente, connaturale simiglianza delle due immagini»; del resto il ritorno, nel v. 43, della rima finale del periodo precedente rende «più sensibile la continuità fra le due strofe» (Bacchelli).

40. L'endecasillabo – in cui «sentiamo la particolare gravità che assume questa strofe», in un canto dove tutti gli altri periodi ritmici cominciano con un settenario – racchiude un'immagine intensamente significativa per il senso di «gelida morte» (G. De Robertis 1960, p. 277) che la pervade, e per il lugubre suggello di quel *verno*, «simbolo della morte della natura» (Vossler, p. 209; un vago precedente è in Serafino Aquilano, *Ecloga* 2.177-178: *Et ogne van penser dal petto sgombra,/ Prima che 'l verno la campagna spoglie*): un'immagine che «leva l'animo alla considerazione dell'eterna vicenda naturale e fatale d'ogni cosa vivente» (Bacchelli). Ben oltre la registrazione cronologica, contiene un'intima connotazione di imminenza di morte, un'allusione alla giovinezza inadempita e troncata *pria che la speme in porto arrive* (40.19 [cfr. Alamanni, *Della coltivazione, Primavera* 509-511 *sì tarda, affannosa e fral la vita,/ Che pria ch'arrive ancor l'età virile,/ Si spegne in fasce*]), *pria che il core/ Certo si renda com'è tutta indarno/ L'umana speme* (15.27-29), *molto/ Prima che incontro alla festosa fronte/ I lùgubri suoi lampi il ver baleni* (30.33-35). A ciò concorrono anche i versi seguenti, strettamente legati a questo dalla congruenza metaforica. «Silvia è come quell'erbe (la pietà di 'o tenerella'!). L'accordo, lo scambio di potenza, tra il primo verso e gli altri seguenti, non potrebb'essere più significante» (G. De Robertis 1960, p. 277). Delle varianti di AN l'una (*pria che i poggi scolorisse. autunno*) contiene una tenue figurazione coloristica che con la sua languida malinconia rimanda all'*autunno pallido* di 20.49: «un colore [...] aperto verso una notazione paesistica distraente, rispetto al contesto» (Bigongiari, p. 144), «con quel tanto d'inutilmente pittoresco, senza invece nessuna presenza e potenza di morte» (G. De Robertis); l'altra – *dopo il trapassar (l'aggirar) di poche lune (Crestomazia* 2.241: Salomone Fiorentino, *In morte della sua sposa* 4-5 *Ahi sposa, ahì sposa! un vol d'ombra fugace/ Fu il breve trapassar de' tuoi verdi anni*) – sarebbe «una generica registrazione del trascorrere del tempo» (Getto, p. 213); e la lunghezza della malattia ne sarebbe come rimossa, con la riduzione di due anni e più di atroci sofferenze a pochi mesi. La sostituzione dell'immagine del micidiale rigore del *verno* a quella del tenero pallore autunnale, e l'accentuazione – con l'incalzante vibrare delle *r* e con l'intima assonanza – del contrasto fra la tenerezza delle *erbe* e la crudezza del *verno*, suggerisce appunto, per via analogica, rapporti lontani, e instaura una «rispondenza cosmica» (Flora), alludendo al mancato adempimento delle speranze e, insieme, all'imminenza del disinganno. È qui riconoscibile il riuso di una metafora antica, che avvicina ed accomuna le vicende degli uomini a quelle dei vegetali (erbe, foglie, fio-

ri), e in particolare l'allusione a quel passo del libro di Giobbe (8.12) dove la speranza dell'empio è paragonata ad una pianta palustre che, fuori della palude, *cum adhuc sit in flore, nec carpatur manu, ante omnes herbas arescit*: allusione filtrata forse dalla mediazione fantoniana (*Odi* 2.44.19-20 *L'altera schiatta dei mortali è fragile/ Erba, che presto inaridisce in prato*), e contaminata con la tassessa invocazione a Dio (*Rime spirituali, Padre del cielo* 9-12 *Deh pria che 'l verno queste chiome asperga/ Di bianca neve, o di sì breve giorno/ Copran tenebre eterne il debil lume,/ Dammi ch'io faccia al tuo cammin ritorno*), dove, giusta la chiosa del Tasso medesimo, «con due metafore, l'una trasportata dalla stagione, l'altra dal giorno, significa la vita». Del resto non mancano, nei *Canti*, immagini simili; cfr. almeno la *Povera foglia frale* di 35.2 e il *certissimo detto del veglio di Chio: Conforme ebber natura/ Le foglie e l'uman seme* (41.4-5). Insomma il *verno* è qui, anche, immagine metaforica dello stato di desolazione dell'anima privata della speranza, il «tempo della sventura», quando «le illusioni svaniscono» (Z. 214), «illanguidite e smascherate dalla ragione» (Z. 213, 18-20 agosto 1820) e dalla «lugubre cognizione delle cose» (Z. 103, 8-20 gennaio 1820), e lasciano l'uomo «stecchito e inaridito come una canna secca» (*Epist.* 287, a Giordani, 6 marzo 1820); e le *erbe*, simbolo antico della caducità delle le cose terrene, figurano – come il *verde* di 3.118-119, *spogliato alle cose* – quel *caro tempo giovanil che vola* (22.43-44), definito, con metafora simile a questa, *dell'arida vita unico fiore* (22.49): *la caduca/ Virtù del caro immaginar* e *la gioventù del cor* (19.111-114); e, ben al di là del dato cronologico, la proposizione significa l'imminenza del disinganno, per Silvia, nel passaggio dal *maggio odoroso*, dalla *stagion ch'ai dolci sogni invita*, a *quella notte senza stelle a mezzo il verno* che è la *vita d'affetti Orba...*, e di *gentili errori* (29.106-108): la «vita senza illusioni e affetti vivi, e senza immaginazione ed entusiasmo» (*Epist.* 287), *Abbandonata, oscura* (33.27), che è *Della terribil morte assai più dura* (33.43). A questo verso, insomma, si può applicare quanto L. stesso osservò riguardo allo stile di Orazio, che «coll'arditezza della frase [...] dentro il giro di un solo inciso vi trasporta e vi sbalza più volte di salto da una ad altra idea lontanissima e diversissima» (Z. 2051, 4 novembre 1821): qui dall'immagine dell'*erbe* inaridite siamo «sbalzati di salto» all'idea dell'acerba morte di Silvia, e della fatale inadempienza della *sorte dell'umane genti*, e della delusione di ogni umana speranza.

41. La lunghezza della malattia mortale è come contratta, «con pudica sobrietà», in questo verso, che «fa pensare a tutta la tristezza di quella morte lenta e implacabile a cui la giovinetta innocente oppone invano le sue deboli forze» (Nulli): «non ebbe neppure il bene di morire tranquillamente ma straziata da fieri dolori la poverina» (*Vita abbozzata di Silvio Sarno* 71). «La rapidità e la concisione dello stile, piace perchè presenta all'anima una folla d'idee simultanee, e così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella o non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni» (Z. 2041-2042, 3 novembre 1821). E il passaggio dal «más patético» (Muñiz Muñiz) *consumata* (cfr. Guarini, *Il pastor fido* 1.2.31 *Ma in chiuso foco e' si consuma e tace*) a *combattuta* (N) non è solo un omaggio a Petrarca (*RVF* 26.2 *Nave da l'onde com-*

battuta e vinta), ma fa riemergere l'atroce ricordo – prima represso nel «precipizio di quel 'consumata e vinta'» (G. De Robertis 1960, p. 277) – della lunga dolorosissima resistenza opposta invano dalla *tenerella* al *chiuso morbo*, e insieme dà rilievo all'idea della vita umana come «una continua guerra, nella quale siamo combattuti dalle cose di fuori (dalla natura e dalla fortuna)» (Z. 4226, 26 novembre 1826; cfr. *Appressamento* 2.19-20 *ne la fera lotta/ Di nostra vita*; nonché *Adone* 4.1.1-4 *È di dura battaglia aspro conflitto/ Questa che vita ha nome, umana morte./ Dov'ognor l'uom con mille mali afflito/ Vien combattuto da nemica sorte*), con l'aggravante, qui, del nemico che combatte da dentro: e già in **AN**, come al pittoresco e languido *scolorisse* era subentrato il crudo *inaridisse*, ad *oculto* si era sostituito *chiuso*, che «significa 'oculto', e qualcosa di più» (G. De Robertis 1960, p. 279; e si veda *GDLI*, vol. III, p. 100, s. v., § 24): un *morbo* che *strugge internamente* (15.21): «un nemico rinserratosi nelle fibre più profonde, e di là entro implacabile» (Chiorboli).

42. *Perivi*: come *peria* a 49, non è da intendere alla stregua di un mero imperfetto narrativo, ingressivo, momentaneo, usato insomma «invece del passato perfetto, che ci han regalato i Celti, e del quale il fero Allobrogo (che si credeva tanto italiano, e rimase pur sempre allobrogo nella lingua) fu sì sfrenatamente innamorato» (così Pietro Giordani in una lettera a Cesare Arici del 25 dicembre 1814, cit. da Fornaciari, p. 27) – secondo un modulo tipico, oggi, «dei racconti di cronaca, delle motivazioni, dei resoconti burocratici» (Ronconi, p. 259) –, bensì come un «imperfetto di descrizione intensamente espressivo» (Contini), indicante un processo passato di durata indefinita, con un effetto di «rallentamento e dilatazione del flusso temporale» (Bertinetto 1997, pp. 141-142), e implicante un profondo coinvolgimento dell'io narrante (quasi: «perivi, e io ti vedevo, ti sentivo perire»): lo conferma, se mai ce ne fosse bisogno, l'«idea di gradualità ('consumarsi', 'venir meno', 'svanire') rispetto al più nozionale e netto *morire*», implicita nel verbo *perire* (Blasucci 2003, p. 152; e si veda *GDLI*, vol. XIII, pp. 42-43, s. v., § 15). Del resto, anche in passi come Tasso, *Gerusalemme liberata* 19.26.5-6 (*Moriva Argante, e tal moria qual visse:/ Minacciava morendo e non languia*), o Foscolo, *Dei sepolcri* 250-251 (*Così orando moriva. E ne gemea/ L'Olimpio*), la «vocazione aspettuale» (Bertinetto 1986, p. 381) dell'imperfetto *mori(v)a* appare evidente. «In proposito di certa disavventura occorsagli, disse: il perdere una persona amata, per via di qualche accidente repentino, o per malattia breve e rapida, non è tanto acerbo, quanto è vedersela distruggere a poco a poco (e questo era accaduto a lui) da una infermità lunga, dalla quale ella non sia prima estinta, che mutata di corpo e d'animo, e ridotta già quasi un'altra da quella di prima. Cosa pienissima di miseria: perocchè in tal caso la persona amata non ti si dilegua dinanzi lasciandoti, in cambio di se, la immagine che tu ne serbi nell'animo, non meno amabile che fosse per lo passato; ma ti resta in sugli occhi tutta diversa da quella che tu per l'addietro amavi: in modo che tutti gl'inganni dell'amore ti sono strappati violentemente dall'animo; e quando ella poi ti si parte per sempre dalla presenza, quell'immagine prima, che tu avevi di lei nel pensiero, si trova essere scancellata dalla nuova. Così vieni a perdere la persona amata interamente; come quella che non ti può sopravvivere nè anche nella immaginativa: la quale, in luogo di alcuna consolazione, non ti porge altro che materia di tristezza. E in fine, queste simili disavventure non

lasciano luogo alcuno di riposarsi in sul dolore che recano» (*Detti memorabili di Filippo Ottonieri* 3.1)

– *tenerella*: aggettivo «tipico della tradizione melodrammatica e arcadica» (Fubini-Bigi), e già usato in 15.42, e nell'idillio puerile *Le rimembranze* 7 (sui precedenti di questo aggettivo in L. si veda D'Intino, pp. 222-223); ma qui, «dominato com'è dall'implicito paragone», dice «una delicatezza di fragile erba» (Flora), e insieme «il contegno intimo del poeta, la sua compassione per la fanciulla, quasi la sua fraterna carezza» (Getto, p. 203). Silvia «è paragonata a una di quelle erbe che muoiono per malattia che le strugge e non giungono al verno» (Antognoni): «più caduca e labile dell'erba, perisce prima ancora di quella cruda stagione» (Flora). Ciò adempie un antico proponimento di L.: «comparare la vita della natura e la sua eterna giovinezza e rinnovamento col suo morire senza rinnovamento nella primavera della giovinezza» (*Vita abbozzata di Silvio Sarno* 44). E il paragone si prolunga fino al *fior degli anni tuoi*, in cui è evidente lo stretto rapporto, nello spessore metaforico (cfr. 22.111-112 *il fiore/ De' miei poveri di*), con l'immagine delle *erbe* inaridite e con *tenerella*: «è un modo di dire affatto comune; ma che tale, senza mai del resto divenir popolare, fu reso dall'uso poetico e perciò ha ancora presso il Petrarca [*RVF* 268.38-39 *Disciolta di quel velo/ Che qui fece ombra al fior degli anni suoi* (L. ad l.: «Accenna che Laura non visse se non giovane. Cioè non giunse alla vecchiezza»), con analogia «continuità di linguaggio metaforico»] qualcosa di peregrino che il Leopardi gli sa stupendamente serbare nella classicità del suo contesto» (De Lollis, p. 10). Cfr. del resto Z. 4287 (23 luglio 1827): «Passati i venticinque anni, ogni uomo è conscio di una sventura amarissima: della decadenza del suo corpo, dell'appassimento del fiore dei giorni suoi, della fuga e della perdita irrecuperabile della sua cara gioventù».

– *non vedevi*: «non arrivavi [...] a vedere e a godere» (G. De Robertis). In realtà L. prosegue «l'immagine della pianticella che non riuscì a svilupparsi» (Antognoni); ed è ancora un paragone d'origine biblica: *sicut [...] herba tectorum quae exaruit antequam maturesceret* (*Isaia* 37.27); *quasi [...] virens herba tectorum quae arefacta est antequam veniret ad maturitatem* (*Re* 4.19.26). Lo stacco riecheggia, anche per l'enjambement, *e tu solevi* del v. 13, ribadendo la rispondenza tra il *verno* e il *maggio*, i due esponenti lirici che, nel sistema del canto, si rispondono polarmente e s'illuminano a vicenda, scandendo il ritmo fondamentale del fatale trapasso, in ogni *vita mortale*, dalla speranza al disinganno, e l'opposizione tra «il profumo della primavera e l'imminenza dell'aridità dell'inverno», che «esprimono in modo emblematico la stagione della speranza e quella del disinganno» (Getto, p. 202). La rima-ponte tra *avevi* : *solevi* (vv. 12-13, con l'anticipazione di *Sedevi* all'inizio del v. 11) e *vedevi*, è un esempio notevole dell'uso leopardiano di operare legature, attraverso rime interperiodali, tra sedi lontane. «La rima [...] giuoca un ruolo molto singolare e complesso nelle strofe delle canzoni leopardiane; essa ricompare di tanto in tanto e corrisponde a intervalli calcolati come per frenare ogni dispersione. Essa ha lo stesso effetto di quei vasi di bronzo artisticamente collocati dagli antichi nei loro anfiteatri sonori, e che rimandavano a tempo la voce nelle sue modulazioni principali» (Sainte-Beuve, p. 29). Analoghe, qui, le rime *fuggitivi* : *salivi* : *schivi* : *festivi* (vv. 4/6, 46-47, con la mediazione di *Perivi* all'inizio del v. 42), *canto* : *tanto* (vv. 9, 38, con l'eco in cesura di *cotanto* nel v. 58), *poi* :

tuoi : *tuoi* (vv. 37-39 e 43, con l'anticipazione di *tuoi* in cesura nel v. 4), *speme* : *preme* : *speme* : *insieme* (vv. 32-33, 55-58), *chiome* : *come* (vv. 45 e 52). Di sei rime interperiodali, quattro interessano il quinto periodo ritmico, collegandolo a ciascuno degli altri, eccetto il terzo. Il rilievo maggiore – anche per la consonanza *evi/vivi* (e con *soavi* a 28) – è degli imperfetti *salivi*, *avevi*, *solevi*, *vedevi*: «quei passati in rima che danno l'intonazione, ti fanno venire il brivido» (De Sanctis, p. 370).

44. *Non*: insieme con l'altro *non* del v. 42 e col *Nè* del v. 47, «denuncia con sconsolata tristezza il tempo che doveva essere e non è stato» (Getto, p. 203).

– *molceva il core*: le varianti di **AN** *sonava in* (cfr. Boiardo, *Amorum libri* 43.1-2 *Ancor dentro dal cor vago mi sona/ Il dolce ritentir di quella lira*), *scendeva al* (cfr. 10.12, 52-53, 16.44; *Adone* 15.25.7-8. *quasi un balen di tenerezza dolce/ Gli scende al cor che lo rinfranca e molce*; Monti, *Al principe don Sigismondo Chigi* 29-30 *la rimembranza,/ Che pria sì dolce mi scendea sul core*) «non dicono la gelosa e segreta carezza che è nel verbo *molcere*» (G. De Robertis): carezza arricchita d'una soave nota d'intensità sentimentale – di quella «mollezza e quasi untuosità come d'olio soavissimo» (Z. 24) tanto apprezzata in Petrarca – per il riecheggiamento fonico dell'arcaico ed aulico *molceva* (cfr. Virgilio, *Aen.* 1.153 *dictis [...] pectora mulcet*; Stazio, *Theb.* 1.478 *mulcentem dictis corda aspera regem*) nel comunissimo aggettivo *dolce* del verso seguente, «ove l'iterazione insistita di una stessa struttura vocalica in parole bisillabe (cOrE : dOlcE : IOdE : chiOmE) si spinge sino all'incorporazione di interi blocchi timbrico-sillabici appartenenti a elementi lessicali diversi: dOLCE-mOLCEva» (Agosti 1996, p. 13); e si ricordi l'inversa rispondenza *molle* [...] *molcea* in 4.76-78 (*Virginia, a te la molle/ Gota molcea con le celesti dita/ Beltade onnipossente*). Poiché *Cagion d'affanno/ Torna il pensier de la speranza istessa/ A chi per prova la conobbe* (*Il canto della fanciulla* 10-12), la maggiore intensità affettiva prodotta qui da *molceva*, come da *innamorati* nel v. 46, si risolve in accentuazione del rimpianto, tanto più amaro quanto più dolce ne è l'oggetto.

45. *negre chiome*: cfr. Monti, *Iliade* 22.515-518 *Lo strascinato cadavere un nembo/ Sollevava di polve onde la sparta/ Negra chioma agitata e il volto tutto/ Brutta-vasi, quel volto in pria sì bello* (di Ettore). Da una notazione più realistica, *chiome brune* (Z. 1982, 24 ottobre 1821: «Il color bruno [...] è grazioso, e piccante, quasi contrastando e rilevando il pregio delle fattezze. Ma se il contrasto è eccessivo, e se il bruno è nero [...], esso non è mai grazia, ma bruttezza»), ma non scevra di letterarietà (cfr. Petrarca, *RVF* 30.15 *O colle bruno o colle bianche chiome; Triumphus Cupidinis* 2.144 *Vergine bruna i begli occhi e le chiome*), e rimante con una delle varianti di 40, si passa in **AN**, con «leggera degradazione aggettivale e collocativa» (Contini 1970, p. 50), ad una notazione più «grave d'echi» (Bigongiari, p. 144), in assonanza non solo con *core* del verso precedente, ma anche con la *dolce lode* del primo emistichio. Proprio il loro «attitudinismo funereo» (l'aggettivo *negre*, notava G. De Robertis, «al ricordo, ha un suono e un senso mesto»: come il latino *niger*, detto spesso, figuratamente, secondo il Forcellini, «de iis, quae ad mortem et fatum pertinent») fa le chiome di Silvia «già tinte, nella loro splendida gioventù, dall'Adè» (Bigongiari, p. 144); *negre*, insomma, è il «correlato necessario» (Lonardi, p. 179) della *vita mortale* di Silvia, e, anche per la forma aulica (cfr., per converso, la schietta nettezza cromati-

ca delle *due nere pupille* di 19.76), assai meglio che *brune* si connota di «funerea bellezza» (G. De Robertis 1960, p. 279). «Anche l'aggettivo preposto al nome indica un aggravio lirico della visione» (Bigongiari, p. 144). Del resto l'aggettivo *negro* nei *Canti* è usato «sempre ed esclusivamente per esprimere una connotazione di morte o dolore» (Rea, p. 288); e così L. ritrovava le *negre chiome* (4.73) che la sposa giovanetta *Spandea .../ Sul corpo esangue e nudo* del marito morto, con la medesima «ombra di lutto calante dall'aggettivo» (G. De Robertis 1960, p. 279). Risultato del processo correttivo è, dunque, che il *verno* del v. 40 «prelude nel simbolo a quelle ormai 'negre chiome': assorbite alla loro volta nel grado simbolico» (Bigongiari, p. 145), e riscattate, per tal modo, dall'aspetto per sé stesso convenzionale di quel colore.

46. *innamorati*: qui «in senso attivo: pieni, colmi d'amore; quindi, 'che suscitano, ispirano amore'» (Fubini-Bigi; si veda *GDLI*, vol. VIII, p. 21, s. *innamorato*, § 4); cfr. *Appressamento* 4.81 *l'aure innamorate*; Z. 4140 (25 settembre 1825); nonché Petrarca, *RVF* 42.13 *viso innamorato*, 73.69 *inamorato riso* (L. *ad ll.*: «Amoroso. Che innamorava»); Manfredi, *Donna, ne gli occhi vostri* 86 *innamorati sguardi*; Cesarotti, *Ossian, Fingal* 1.519 *gl'innamorati sguardi*; e in Z. 29 (maggio 1819) L. stesso aveva trascritto due versi di un canto popolare marchigiano: *Io benedico chi t'ha fatto l'occhi/ Che te l'ha fatti tanto 'nnamorati* (si veda Giustiniani, pp. 99-103; Timpanaro 1980, pp. 277-285). Accanto a *schivi* (cfr. Giusto de' Conti, 12.6-7 *Tra il nubiloso ciglio e il guardo schivo/ Talor si muove un raggio fugitivo*), la variante *verecondi* di AN avrebbe ribadito l'idea d'un «consapevole pudore» (Piccoli; cfr. 27.65 *fin la donzella timidetta e schiva*), mentre *innamorati* forma con *schivi* una coppia aggettivale semanticamente complessa – un «ossimoro discreto» (Blasucci 2003, p. 145), come *lieta e pensosa* nel v. 5, e già *Soave e tristo* a 15.81, in cui l'opposizione «non è fra due aggettivi ma tra il valore principale dell'uno e un'idea accessoria dell'altro» (Pezzuzzi 1956, p. 133) –, che riecheggia *ridenti e fuggitivi* del v. 4. Questo verso risponde a quello non solo con la rima *ivi* e «col ritorno di un medesimo motivo essenziale del canto, gli occhi di Silvia» (Fubini-Bigi), ma anche col duplice parallelismo semantico *ridenti ~ innamorati* (cfr. *Epist.* 1158, a Paolina, 12 novembre 1827: «questo lung'Arno è uno spettacolo così ridente che innamora») e *fuggitivi ~ schivi*.

48. Il sintagma *ragionar d'amore* è tipico nella lirica, a partire da Guittone d'Arezzo. Quanto a *ragionare* nel senso di 'parlare', 'discorrere', e non 'argomentare', già in una lettera a Giordani del 30 maggio 1817 (*Epist.* 66) L. segnalava questa parola tra le molte che crediamo «proprie dei soli Scrittori», e che invece nel recanatese si potevano cogliere «in bocca de' contadini e della plebe minuta» (si veda *GDLI*, vol. XV, p. 342, s. *ragionare*, § 1). È questo, dopo l'*innamorati* di 46, un altro esempio della tendenza leopardiana all'incontro di «forme di linguaggio letterario e aulico e insieme popolare», «elegante e insieme domestico» (Binni 1994, pp. 496 e 485).

49-63. «Ecco dunque il fine di tutte le mie speranze de' miei voti e degl'infiniti miei desideri (dice Verter moribondo e ti può servire pel fine)» (*Vita abbozzata di Silvio Sarno* 75). Una quartina legata in enjambement a una terzina, seguite da due quartine: 7.11.7.7 ≈ 7.11.7, 7.11.11.11, 7.11.11.7.

49-51. La rispondenza fra *poche lune*, variante rifiutata a 40, e *fra poco* era sottolineata da *Così*, sostituito da *Anco* già in AN, poi da *Anche* in N (cfr. 13.14-15 *A te la speme/ Nego, mi disse, anche la speme*). Entro il paragone tra Silvia e la speranza del

poeta, la correzione mette in rilievo la differenza. «All'una il sogno è troncato dalla morte, e fra breve è troncato all'altro dall'apparir del vero» (De Sanctis, p. 370).

– *peria*: la ripresa verbale di *Perivi* (v. 42) e la rima interna con *pria* (v. 41) – insieme col *dolce* del v. 45 riecheggiato nel v. 50, con *innamorati* (v. 46) che anticipa in rima interna l'altrimenti irrelato *fati* (v. 51), e soprattutto con l'eco struggente che le *negre chiome* (v. 45) trovano nell'accorato *Ahi come* (v. 52) – legano intimamente l'ultimo periodo ritmico al penultimo. Il valore aspettivo dell'imperfetto è evidente anche nell'imitazione carducciana (*Juvenilia, Cara benda [...] 5-6 Tu sol di tanto amore oggi mi resti,/ E l'inganno mio dolce anche peria*).

– *fra poco*: cfr. 20.33-34 *Fra poco in me quell'ultimo/ Dolore anco fu spento*: «dove, come qui, la variante, là sostituita, qui tra le alternative, *fra breve*» (Contini; altra variante rifiutata in AN: *ben tosto*). Allude alla crisi del 1819: «La mutazione totale in me [...] seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819, dove privato dell'uso della vista, e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai più tenebroso, cominciai ad abbandonar la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose [...], a divenir filosofo di professione (di poeta ch'io era), a sentire l'infelicità certa del mondo, in luogo di conoscerla» (Z. 144, 27 giugno-2 luglio 1820).

50. La speranza mia dolce: cfr. Dante, *Lo meo servente core 7-8 confortato/ Di ritornar la mia dolce speranza*; T. Tasso, Rime 326.5-6 *E s'avverrà che nel felice giorno/ La mia dolce speranza in me si moia*. Il passaggio, in AN, da vaga a dolce, inverso a quello del v. 12, dà all'astratto speranza «un soave tepore di creatura» (Frattoni).

51-52. Sciogliendo l'endecasillabo «correntissimo e dimenato» (G. De Robertis 1960, pp. 280-281) *Anco negar (Negar così) la giovinezza i fati* nel ritmo piano e solenne dei due settenari, l'aggiunta, in AN, di *Ahi come* (cfr. 30.98-100 *Come, ahi come, o natura, il cor ti soffre/ Di strappar dalle braccia/ All'amico l'amico [...]*; e già Monti, *Iliade* 9.560 *Come, ahi come poss'io, diletto figlio,/ qui restar senza te?*), ripreso in anadiplosi nel verso seguente (come già in Metastasio, *Achille in Sciro* 2.11.1-8: *Achille m'abbandona!/ Mi lascia Achille! E sarà vero? E come,/ Come poté l'ingrato/ Pensarlo solo e non morir! Son queste/ Le promesse di fede?/ Le proteste d'amor?*; e in Alfieri, *Sofonisba* 4.4.42-43: *oh ciel! deh! [...] come,/ come può udir, che l'amata sua donna/ abbia a perire?*), con la «battuta d'attesa sull'inarcatura» (Mengaldo, p. 67), «fa più intenso il sentimento delle parole» (Flora) e accentua lo strazio.

51. *negaro*: come *ragionammo* (v. 58) e *cadesti* (v. 61), il passato remoto – il «tempo della cesura, del 'mai più'» (Binni 1994, p. 491) –, interrompendo la lunga serie degli imperfetti, dice il «senso veloce dell'irreparabile» (Frattoni).

– *i fati*: «più intenso il plurale del singolare: sembra una congiura» (Chiorboli); cfr. *Adone* 18.114.1-2 *Poiché pur al mio strazio acerbo ed empio/ Negar l'aita vostra i fati rei*.

53. *passata sei*: il passato prossimo, opponendosi ai passati remoti e agl'imperfetti, dice il tragico perdurare nel presente degli effetti della fine della speranza.

54. Analoga personificazione in 11.18-19: *Sollazzo e riso,/ Della novella età dolce famiglia*.

– *compagna*: cfr. Giovanni Marchetti, *La Speranza* 60 *Tu m'abbandoni, o mia breve compagna*. A Silvia il crudo morbo impedi di 'ragionare' con le *compagne* (vv. 47-48); *compagna* del 'ragionare' di L. è la sua stessa speranza (cfr. 22.65-67 *al fianco/ M'era, parlando, il mio possente errore/ Sempre, ov'io fossi*; ma soprattutto Z. 3266, 26 agosto 1823, sulla speranza: «e con essa favella e delira anche il giovane» [Foscolo, *Così gl'interi giorni* 11 *con le speranze mie parlo e deliro*; si veda D. De Robertis 1996, p. 101]), che qui prende «l'immagine di una giovinetta, quasi una seconda Silvia» (Tambara): tratto «ben caratteristico di Leopardi, l'infinita capacità di animare, anzi umanizzare gli oggetti poetici più astratti» (Mengaldo, p. 76). La «simmetria (discretissima)» con le *compagne* del 'ragionare' di Silvia (vv. 47-48) è stata ben colta da Blasucci 2003, p. 156.

– *dell'età mia nova*: cfr. Petrarca, *RVF* 119.23-24 *tutta l'età mia nova/ Passai contento* (L. *ad l.*: «*Nova*. Giovanile»; si veda *GDLI*, vol. XI, p. 677, s. *nuovo*, § 3).

55. *lacrimata: sfortunata* (subentrato in **AN** a *sven[turata]*) «non riusciva a creare quel rapporto d'infelicità e di compianto, quell'unificazione che fulminerà la parola 'lagrimata'» (G. De Robertis 1960, p. 281). L'ulteriore correzione in *lacrimata* risponde a una scelta linguistica sistematica, in **N**, a favore delle forme etimologiche con la velare sorda, sentite come «più elette» (Vitale, p. 35, n. 3): «*lacrima* e *lacrimare* (con *lacrimevoli*) si alternano con le forme sonorizzate nelle opere in prosa, mentre sono generali nei *Canti* e nei *Paralipomeni* (ma non nelle liriche non comprese nei *Canti* e nelle traduzioni poetiche)» (Serianni, p. 35, n. 67).

56-59. Cfr. i vv. 11-12 della traduzione dell'epistola petrarchesca *Impia mors: Ed era/ Questo dunque il mio fato?*; nonché *Crestomazia* 2.48 (T. Tasso, *Rime* 711) 11-12 *Questa è la data fede?/ Son questi i miei bramati alti ritorni?*; Marino, *La Galleria, Torquato Tasso* 6-8 *Questi sono i trofei? la pompa è questa,/ Ch'a le tue degne e gloriose spoglie/ Roma superba ingratamente appresta?*; Monti, *Pensieri d'amore* 150-151 (8.27-28): *e questa è calma di pensier? son questi/ Gli addormentati affetti?*; e già Virgilio, *Aen.* 6.346 *Haec promissa fides est?*. «La *contaminatio de fuentes* permittió a L. conjuar el lamento elegíaco proprio del ubi sunt (Petrarca, Tasso) con la protesta contra el hado engañoso (Virgilio)» (Muñiz Muñiz). E l'efficacia espressiva si misura altresì nel semplice accostamento dei dimostrativi *questo* e *quel* – cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 11.8.1-2 *Ingrata damigella, è questo quello/ Guiderdone (dicea), che tu mi rendi?*; Stampa, 77.12-14 *Questa è la gioia mia da voi sperata?/ È questo quel che voi m'avete detto?/ Questa è la fé che voi m'avete data?*; 201.1-4 *È questa quella viva e salda fede,/ Che promettevi a la tua pastorella,/ Quando, partendo a la stagion novella,/ N'andasti ove 'l gran re gallico siede?* –, che indica «l'assoluta sproporzione tra il mondo sognato e la rivelazione di ciò che esso è effettivamente» (Binni 1994, p. 498).

57. «Il ritmo del verso evoca il celebre incipit dell'*Orlando furioso*» (Dotti): i sogni di L. erano stati sogni di grandezza e di gloria.

58. Il ritmo di questo verso fu probabilmente suggerito dalla lettura, all'inizio del 1828, della canzone *La Speranza* di Giovanni Marchetti (vv. 11-12: *In quest'amica riva/ Onde giojosi dipartimmo insieme*), che lega la fine di Napoleone a quella della speranza del poeta (si veda Cassata, pp. 237-241).

– *cotanto*: l'avverbio, subentrato in AN al meramente temporale *si spesso*, richiama *cotanta* (v. 32) – eco rafforzata dalla rima tra i due versi – e *di tanto* (v. 38).

– *ragionammo*: cfr. Giovanni Marchetti, *La Speranza* 1-4 *O graziosa Speme./ Che con leggiadro ardire/ Alla mia mente giovinetta e lieta/ Sì ti piacevi ragionar*. Il verbo qui «assimila il colloquio con la speranza al ragionar d'amore di Silvia, v. 48, e la sorte del poeta a quella di lei» (D. De Robertis).

59. *dell'umane genti*: cfr. *Appressamento* 3.222 *Oh infamia eterna de l'umana gente!*; e poi *Paralipomeni* 4.3.6 *Sopra la sorte dell'umana gente*. «Non è già un astratto [come *umana vita*, variante di AN, che iterava in chiasmo *vita umana* del v. 31], è una figura (e figura dell'umanità intera)» (G. De Robertis 1960, p. 282): e il plurale le dà maggior rilievo (cfr. almeno Tasso, *Gerusalemme liberata* 4.1.3 *il gran nemico de l'umane genti*).

60-61. Anche quando morte immatura non abbia troncato le speranze giovanili, nel destino di ogni uomo sempre *l'acerbo vero* (19.140), *l'infaustra verità* (20.116), *l'atra/ Face del ver* (7.12-13), balenando *I lùgubri suoi lampi* (30.35), dissipa i *lieti/ Inganni* e le *felici ombre* (5.34-35) che natura stessa ci ha dati, e fa sì che *il core/ Certo si renda com'è tutta indarno/ L'umana speme* (15.27-29): *A noi ti vieta/ Il vero appena è giunto./ O caro immaginar* (3.100-102).

60. Muñiz Muñiz ha segnalato «una significativa asonancia» di questo verso con Cesarotti, Ossian, *Fingal* 4.472-474: *brillai qual raggio./ E qual raggio passai; nebbia son io/ Che dileguossi all'apparir del vento/ Rischiarator dell'offuscato colle*. Certo «all'apparir del vero cadono anche le immagini» (D. De Robertis); ma questa idea è qui, nel suo spettrale squallore, immagine scarnificata e potentissima della lugubre forza distruttiva propria della cognizione del vero, nemico mortale della speranza. Del resto il *vero* riecheggia il *verno* di 40 (rime irrelate): se il *verno* inaridisce l'erbe, il *vero* fa cadere, col suo solo apparire, la speranza. La congruenza sul piano metaforico è ancor più lampante per la somiglianza fonica: «il 'vero', la realtà dolorosa, è come l'inverno dopo la primavera» (Morpurgo; e al rapporto *verno/vero* non fu insensibile, imitando, Carducci: *Come bell'arbor suole/ Ch'è dal turbin percosso innanzi il verno./ Tu mio fratello, eterno/ Mio sospiro e dolor, cadesti. Sole./ Lungi al pianto del padre, or tien la fossa/ Pur le speranze de l'amico e l'ossa./ O ad ogni bene accesa/ Anima schiva, e tu lenta languisti/ Da l'acre ver consumta e non ferita [Levia gravia, Congedo 55-63]). Infatti in AN il verso era prima preceduto dal settenario *Ne la stagion fiorita*; a questa espressione, «con l'aggravante della rima baciata, col suono consuntamente arcadico, consumato fino all'impossibile dallo stesso Leopardi» (G. De Robertis 1960, p. 282), sarebbe stata affidata, nel sistema del canto, una mansione importante: rispondere al *maggio odoroso* del v. 13, istituendo un confronto esplicito, a distanza, fra la dolce stagione di Silvia, crudelmente troncata dal *chiuso morbo* e dalla morte, e quella dello stesso poeta, caduta di lì a poco col cadere della speranza (si veda la n. ai vv. 17-18). Col suo significato scopertamente metaforico, *Ne la stagion fiorita* avrebbe influito sul *maggio odoroso*, caricandolo di analoghi sensi metaforici: ciò trova puntuale riscontro in un'osservazione dello stesso L., secondo cui i «sensi metaforici [...] ti obbligano, seguendo innanzi colla lettura a dare alle parole già lette un senso bene spesso diverso da quello che avevi creduto» (Z. 2239, 9 dicembre 1821). Ma la correzione di 40 instaurava nel sistema del canto*

una polarità che svuotava quella mansione.

61. Il passaggio, in **AN**, da *La misera cadea* (in rima ricca, da lontano, con *splendea* di 3) a *Tu, misera, cadesti* esalta il parallelismo con l'apostrofe a Silvia dei vv. 40-42 (*Tu [...] / [...] / Perivi, o tenerella*). È da notare, pur nella rispondenza, la differenza tra *Perivi* (e *peria* del v. 49), che implica la resistenza opposta da Silvia al *chiuso morbo* – e il passato remoto *cadesti*, indicante il repentino spegnersi della speranza (cfr. Cesarotti, *Ossian, Calloda* 1.216-217 *ah tu cadesti, / Speme di questo cor, cadesti* [dove forse anche 22.169-170 *Ahi tu passasti, eterno/ Sospiro mio: passasti*: si veda Muñiz Muñiz *ad l.*]). L'imperfetto poteva essere congruo con la determinazione temporale *Ne la stagion fiorita*, che indicava un periodo prolungato; caduta quella, e rimasta la nuda frase *All'apparir del vero*, che dice apparizione istantanea, non aveva più ragion d'essere: infatti in **Nc** viene cassata anche la virgola dopo il v. 60. Del resto *cadesti* corrisponde anche «al movimento ascensionale della prima strofa, culminante proprio nell'ultima parola della strofa stessa, 'salivi' [...], con una contrapposizione che è sì, evidentemente, semantica, ma anche, e soprattutto, nell'uso dei tempi. La sospensione degli imperfetti durativi iniziali precipita nel passato remoto» (Colaiacomo, pp. 139-40). «Así toda la poesía parece construida sobre la base de la paradoja 'Ascensus iste descensus est' (Petrarca, *De remediis utriusque fortune* 1.1); e il passato remoto, «tempo della rottura dell'incanto» (Blasucci 2003, p. 143), «recuerda el empleado para la Virginia de *Nelle nozze*, 84-85: 'All'Erebo scendesti', sufragando la idea de una correlación *ascensus/descensus* entre *incipit* y *explicit* del poema» (Muñiz Muñiz).

– e con la mano: per la clausola in enjambement cfr. *Le rimembranze* 101-102 *Mille baci gli diedi, e colla mano/ Toccai la fredda guancia*; nonché Boccaccio, *Teseida* 7.130.1-2 *Levossi allor Teseo, e con la mano/ Silenzio pose al molto mormorare*; Monti, *Iliade* 6.642-644 *Riguardolla il marito, e colla mano/ Accarezzando la dolente: Oh! disse./ Diletta mia, ti prego*. La personificazione dell'astratta speranza corrisponde a quella, «tetra e spettrale» (Bacchelli), del vero. «Torna completamente mutata, con la rigidità della morte, quell'immagine della mano, che ai vv. 21-22 [...] sembrava carica di valori di movimento e di vita» (Colaiacomo, p. 139). Per il concetto cfr. Alfieri, *Rime* 132.12-13 *Speranza invan del mio martir m'addita/ Il fin, che lunge forse esser non debbe*. La variante *Sol, porgendo la mano* (**AN**) sottolineava l'ultimo gesto superstite della speranza, «gesto tipico della scultura tombale» (Mazzali: cfr. 16.41-42 *Con sua fredda mano/ Lo strinse la sciaura, scil. il petto mio*); invece «quel debole cenno sopraffatto, quel cenno sparente, grida più che la stessa disperazione; grida con voce muta, elegia pietrificata» (G. De Robertis 1960, p. 295); «el gesto didáctico emerge como un 'desvelarse' de la apariencia que petrifica el tiempo en el instante absoluto de la verdad» (Muñiz Muñiz). La personificazione, inoltre, chiudendo il cerchio del canto, collega questo cenno evanescente della speranza al gesto iniziale della fanciulla evocata mentre saliva il limitare di gioventù: «principio e fine [...], ai punti estremi, paiono risponderci, al modo stesso che alla vita risponde la morte» (G. De Robertis); e quel limitare «se convierte así en puerta de la muerte, imprimiendo retroactivamente un sentido fúnebre al luminoso incipit» (Muñiz Muñiz).

62-63. Cfr. Foscolo, *Ortis* 1.35.2 (13 maggio 1798): «Da qualunque parte io cor-

ressi anelando alla felicità, dopo un viaggio pieno di errori e di tormenti, mi vedeva spalancata la sepoltura dove io m'andava a perdere con tutti i mali e tutti i beni di questa inutile vita»; 2.7.1 (25 settembre 1798): «Per noi dunque quale asilo più resta, fuorchè il deserto, e la tomba?».

62. Anche la forma definitiva, già in AN, di questo verso (cfr. per gli aggettivi 2.24 *il cener freddo e l'ossa nude*; e per i sostantivi T. Tasso, *Rime* 1242.65 *Ma dura tomba e sconsolata morte*) è da mettere in relazione col *verno* di 40, che appunto con la sua crudezza e il suo gelo mortale, col suo «senso di nudità squallida» (Binni 1946, p. 242), «sembra preparare alla visione finale del canto» (Getto, p. 202). La correzione recupera un verso che prima era stato sostituito forse per cercare un tono meno astratto e più patetico. Ma *ignuda* – «ignuda cioè di gloria [cfr. Boiardo, *Pastorale, Egloga* 8.63 *Tuo dolce affetto un sasso ignudo serra*; Marino, *La Galeria, Torquato Tasso* 1-4 *Così ti giaci senza onor di tomba/ In povero terren nudo di marmi./ O Sonator de la più chiara tromba/ Che spiegasse già mai sublimi carmi?*] e di lacrime e insieme assolutamente, supremamente squallida» (Binni 1994, p. 498) – dice meglio che *deserto* o *inonorato* (cfr. Cesarotti, *Ossian, Temora* 2.227 *pietra inonorata*) il «mortale e gelido squallore» (Flora; cfr. 20.73-74 *dell'età decrepita/ L'avanzo ignudo e vile*; nonché *Coro di morti* 4 *Nostra ignuda natura*): «i due aggettivi *fredda* e *ignuda*, uniti in forma di chiasmo [cfr. 8.9 *l'opaca tomba e il fato estremo*], bloccano l'endecasillabo e fan più stretto il rapporto tra *morte* e *tomba*, già di per sé di un'evidenza naturale e fatale» (G. De Robertis 1960, pp. 288-289), alludendo alla morte «como ausencia de significado, en cuanto pura y simple negación» (Muñiz Muñiz). Inoltre *ignuda*, per sé irrelato, riecheggia in assonanza la rima baciata *sventura : natura* dei vv. 35-36: ciò ne accentua vieppiù il senso tragico. E *morte* risponde intimamente, nella medesima sede metrica, a *sorte* del v. 59 – mentre la variante *Un sepolcro (avello) deserto inonorato* rimava da lontano con *fato* e *sconcolato*, dei vv. 31 e 34 –, così come *cadesti*, entro il v. 61, rima con *questi* (v. 56; cfr. 16.24-27; 17.21-24; 23.73-75, 130-132; 24.28-34; 25.28-30, 33-35; 26.32-35, 91-94; 27.31-33, 32-36, 59-61, 90-95; 30.77-86; 31.35-38; 33.30-33, 40-43, 44-46, 52-57; 34.107-114, 127-141, 185-195, 193-200, 252-255, 266-268, 306-308; 36.14-17): a sottolineare, appunto, l'idea tragica della mortalità del destino umano, e della caducità di ogni speranza. E anche l'omissione del pronome dativo con *mostravi* (altra variante di AN: *A me la tomba inonorata e nuda*) contribuisce a dare alla chiusa un valore più indeterminato, e perciò universale, suggerendo «la perspectiva de un horizonte lejano pero cierto que aguarda a todo hombre» (Muñiz Muñiz).

– *La fredda morte*: cfr. *frigida mors* in Virgilio, *Aen.* 4.385; nonché T. Tasso, *Rime* 1187.5 *I regni oscuri de la fredda Morte*.

63. *mostravi*: torna, in chiusa, l'imperfetto durativo, a intensificare, prolungandolo, l'effetto di 'dissolvenza', anzi propriamente di *fade-out*: il senso di evanescenza e di appassimento, di lutto irredento e irredimibile, che neanche l'evocazione poetica può risarcire interamente.

– *di lontano*: «dileguandoti» (Gallo-Garboli): cfr. 19.121-126 *Io tutti/ Della prima stagione i dolci inganni/ Mancar già sento, e dileguar dagli occhi/ Le diletteose immagini, che tanto/ Amai, che sempre infino all'ora estrema/ Mi fieno, a ricordar,*

bramate e piante; 20.107-08 *Ahi della speme il viso/ Io non vedrò mai più*. Fa eco a *da lungi* del v. 25: quella lontananza era miraggio idillico di felicità, questa è gelida attesa della morte e del nulla. «Le parole *lontano*, *antico* e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse» (Z. 1789, 25 settembre 1821; e cfr. 13.3-4 *Posa la luna, e di lontan rivela/ Serena ogni montagna*; poi *Paralipomeni* 5.38.5-6 *Come nebbia talor cui di lontan/ Fiume o palude in bassa valle crea*). «No sabríamos decir 'lejos' respecto a qué o quién» (Muñiz Muñiz): vaghezza, questa, che sembra alludere, con forte effetto di «coimplicazione [...] con la scena epica», all'omerico «incontro, nell'*Iliade*, del sublime col pienamente amabile in Achille» (Lonardi, pp. 183 e 185), consistente nel «mostrare [...]», come in lontananza, la finale sventura e l'infelice destino», la «morte immatura» dell'«eroe sommamente amabile, e sommamente sventurato», «che per immutabile decreto del fato aveva a morire nel più bel fiore degli anni» (Z. 3607, 6 ottobre 1823).

Riferimenti bibliografici

- Agosti 1972 S. Agosti, *I messaggi formali*, in *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, pp. 9-46.
- Agosti 1996 S. Agosti, *Linguistica del poetico*, Fasano (Brindisi), Schena.
- Antognoni G. L., *I Canti*, commentati da A. Straccali, terza edizione corretta e accresciuta da O. Antognoni, Firenze, Sansoni, 1910 (nuova presentazione di Emilio Bigi, ivi, 1963).
- Bacchelli G. L., *Canti e Operette morali*, a cura di R. Bacchelli, Milano, Garzanti, 1946.
- Bandini G. L., *Canti*, a cura di F. Bandini, Milano, Garzanti, 1975.
- Bertinetto 1986 P.M. Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Bertinetto 1997 P.M. Bertinetto, *Il dominio tempo-aspettuale. Demarcazioni, intersezioni, contrasti*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- Bettarini F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.
- Bigi E. Bigi, *La metrica dei Canti*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 settembre-5 ottobre 1991), Firenze, Olschki, 1994, pp. 277-322.

- Bigongiari P. Bigongiari, *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.
- Binni 1946 N. Sapegno-G. Trombatore-W. Binni, *Scrittori d'Italia*, Firenze, La Nuova Italia, III, a cura di W. Binni, pp. 239-244.
- Binni 1994 W. Binni, *Lezioni leopardiane*, a cura di N. Bellucci con la collaborazione di M. Dondero, Firenze, La Nuova Italia.
- Blasucci 1989 L. Blasucci, *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano.
- Blasucci 1996 L. Blasucci, *I tempi dei «Canti». Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi.
- Blasucci 2003 L. Blasucci, *Genesi e costruzione di «A Silvia», Note sul testo di A Silvia*, in *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, pp. 131-156 (già in «Filologia antica e moderna» [15], 1998, pp. 99-123).
- Brioschi F. Brioschi, *La poesia senza nome. Saggio su Leopardi*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- Calcaterra G. L., *Canti*, con introduzione e commenti di C. Calcaterra, Torino, S. E. I., 1947.
- Cassata L. Cassata, *Da Marchetti a Leopardi*, «Rivista di letteratura italiana» II, 1984, pp. 237-241.
- Chiorboli G. L., *Canti*, a cura di E. Chiorboli, Bologna, Zanichelli, 1945.
- Colaiacono C. Colaiacono, *Cadere per durare: tema e immagine in A Silvia*, in *Camera obscura. Studio su due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1993, pp. 139-146 (già in «Studi di estetica» XII, 1984, pp. 285-293).
- Contini 1970 G. Contini, *Implicazioni leopardiane*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, pp. 41-52 (già in «Letteratura» [33], 1947, pp. 102-109).
- Contini *Antologia leopardiana*, a cura di G. Contini, Sansoni, Firenze (già in *Letteratura italiana del Risorgimento*, ivi, 1986, pp. 279-499).
- Damiani R. Damiani, *Vita di Leopardi*, Mondadori, Milano, 1992.

- De Lollis C. De Lollis, *Petrarchismo leopardiano*, in *Scrittori d'Italia*, a cura di G. Contini e V. Santoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, pp. 193-219 (già in «Rivista d'Italia» VII [7], 1904, pp. 76-98; e in *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1929, pp. 1-33).
- De Robertis (D.) G. L., *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Milano, Mondadori, 1978.
- De Robertis (D.) 1996 D. De Robertis, *Leopardi e Foscolo*, in *Leopardi. La poesia*, Bologna-Roma, Cosmopoli (già in «Inventario» [3], 1981, pp. 17-24).
- De Robertis (G.) G. L., *Canti*, a cura di G. De Robertis, Firenze, Le Monnier.
- De Robertis (G.) 1960 G. De Robertis, *Sull'autografo del canto «A Silvia»*, in *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, pp. 273-296 (già in «Letteratura» [31], 1946, pp. 1-9).
- De Sanctis F. De Sanctis, *Leopardi*, a cura di C. Muscetta e A. Perna, Torino, Einaudi, 1960.
- Di Benedetto V. Di Benedetto, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Torino, Einaudi, 1990.
- D'Intino F. D'Intino, *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi*, «Filologia e critica» XIX, 1994, pp. 211-271
- Dotti G. L., *Canti*, a cura di U. Dotti, Milano, Feltrinelli, 1993.
- Ferretti G. L., *Poesie*, a cura di G. Ferretti, Torino, UTET, 1948.
- Flora G. L., *I Canti*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1937.
- Fornaciari R. Fornaciari, *L'imperfetto storico. Questioncelle di sintassi italiana*, «Studj Romanzi» (2), 1904, pp. 27-39.
- Frattini G. L., *Canti*, a cura di A. Frattini, Brescia, La Scuola, 1960⁵.
- Fubini-Bigi G. L., *Canti*, a cura di M. Fubini, con la collaborazione di E. Bigi, Torino, Loescher, 1964.
- Galimberti G. L., *Operette morali*, a cura di C. Galimberti, Napoli, Guida, 1988³.

- Gallo-Garboli G. L., *I Canti*, a cura di N. Gallo e C. Garboli, Torino, Einaudi, 1962.
- Gavazzeni-Lombardi G. L., *Canti*, introduzione di F. Gavazzeni, note di F. Gavazzeni e M.M. Lombardi, Milano, Rizzoli, 1998.
- Getto G. Getto, *Per un'interpretazione di «A Silvia»*, in *Saggi leopardiani*, Messina-Firenze, D'Anna, 1972, pp. 183-210 (già Firenze, Vallecchi, 1966, pp. 193-222; e prima ancora in «Lettere italiane» XVI [3], 1964, pp. 280-297).
- Ghidetti G. L., *Canti*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1988.
- Giustiniani V.R. Giustiniani, *Silvias 'verliebte' Blicke*, «Romanische Forschungen» LXXII, 1960, pp. 99-103.
- Levi G. L., *Canti*, a cura di G.A. Levi, Firenze, Battistelli, 1921; Firenze, La Nuova Italia, 1962⁸.
- Lonardi G. Lonardi, *L'oro di Omero. L'«Iliade», Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005.
- Mazzali G. L., *I Canti*, a cura di E. Mazzali, Milano, Accademia, 1974.
- Mengaldo P.V. Mengaldo, *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei «Canti» di Leopardi*, Il Mulino, Bologna, 2006.
- Menichetti A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- Morpurgo G. Morpurgo, *Antologia leopardiana*, Torino, Lat-tes, 1934.
- Muñiz Muñiz G. L., *Cantos*, Edición bilingüe de M. de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 1998.
- Nulli G. L., *Canti e prose scelte*, a cura di S.A. Nulli, Milano, Hoepli, 1939².
- Orlando 1971 F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino, Einaudi.
- Orlando 1973 F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Parrini Cantini E. Parrini Cantini, «*Mi inginocchio innanzi a tutti i letterati d'Italia*», «Per leggere» (4), 2003, pp. 75-117.
- Peruzzi 1956 E. Peruzzi, *Saggio di lettura leopardiana*, «Vox Romanica» XV, pp. 94-163.

- Peruzzi 1957 E. Peruzzi, *Il primo momento del canto 'A Silvia'*, «Italice» (2), 34, pp. 92-98.
- Piccoli G. L., *I Canti*, a cura di V. Piccoli, Torino, Paravia, 1921.
- Prete A. Prete, *Il deserto e il fiore*, Roma, Donzelli, 2004.
- Raimondi E. Raimondi, *Modi leopardiani*, «Convivium», 1948, pp. 524-535.
- Rea R. Rea, *Le «negre chiome» di Silvia*, in G. Brugnoli-R. Rea, *Studi leopardiani*, Pisa, ETS, 2000 (già in «Giornale italiano di filologia» LI, 1999, pp. 287-293).
- Rigoni G. L., *Poesie e prose*, vol. I, *Poesie*, a cura di M. A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, Milano, Mondadori, 1987.
- Ronconi A. Ronconi, *Interpretazioni grammaticali*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971² (Padova, Liviana, 1958¹: già in «Lingua nostra» V, 1943, pp. 90-93).
- Russo G.L., *I Canti*, a cura di L. Russo, Firenze, Sansoni, 1945; nuova edizione, ivi, 1963.
- Sainte-Beuve Ch.-A. Sainte-Beuve, *Ritratto di Leopardi*, a cura di C. Carlino, introduzione di A. Prete, Roma, Donzelli, 1996.
- Sanesi G. L., *I Canti*, a cura di I. Sanesi, Firenze, Sansoni, 1931.
- Scherillo G. L., *I Canti*, a cura di M. Scherillo, Milano, Hoepli, 1900.
- Serianni L. Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001.
- Straccali G. L., *I Canti*, commentati da A. Straccali, Firenze, Sansoni, 1892.
- Tambara G. L., *I Canti*, con introduzione, commento e appendice per cura di G. Tambara, Milano, Vallardi, 1907.
- Timpanaro 1969 S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi (1965¹).
- Timpanaro 1980 S. Timpanaro, «*Gli sguardi innamorati e schivi*» (*A Silvia* 46), in *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri Lischi, pp. 277-285 (già in «Giorna-

- le storico della letteratura italiana» CXXXVIII, 1961, pp. 101-106).
- Timpanaro 1985 S. Timpanaro, in P.T. d'Holbach, *Il buon senso. In appendice le osservazioni di Voltaire*, a cura di S.T., Milano, Garzanti.
- Vitale M. Vitale, *La lingua della prosa di G. Leopardi: le 'Operette morali'*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- Vossler K. Vossler, *Leopardi*, traduzione di T. Gnoli, Napoli, Ricciardi, 1925.
- Zingarelli Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di N. Zingarelli, Bologna, Zanichelli, 1963.

Cito i brani dei *Canti* dall'edizione critica a cura di D. De Robertis (Milano, Il Polifilo, 1984); dei *Paralipomeni della Batracomiomachia* dall'edizione critica delle *Opere minori* di G. L. a cura di F. Moroncini (Bologna, Cappelli, 1931); delle *Operette morali* dall'edizione critica a cura di O. Besomi (Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979); dello *Zibaldone (Z.)* dall'edizione critica a cura di G. Pacella (Milano, Garzanti, 1991); dell'*Appressamento della morte* dall'edizione critica a cura di S. Delcò-Toschini, con introduzione e commento a cura di C. Genetelli (Padova, Antenore, 2002); della *Vita abbozzata di Silvio Sarno* dall'edizione degli *Scritti e frammenti autobiografici* a cura di F. D'Intino (Roma, Salerno, 1995); dell'*Epistolario (Epist.)* dall'edizione a cura di F. Brioschi e P. Landi (Torino, Bollati Boringhieri, 1998); della *Crestomazia* dall'edizione (Torino, Einaudi, 1968) a cura di G. Bollati (*La prosa*) e G. Savoca (*La poesia*); le annotazioni leopardiane a Petrarca dalla ristampa anastatica (1989) delle *Rime* di Francesco Petrarca colla interpretazione composta dal conte G. L. (Firenze, Le Monnier, 1851³ [Milano, Stella, 1826¹]); altri brani da G. L., *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di W. Binni con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1976.

Loredana Anania

Giulio Peticari nello *Zibaldone* di Leopardi

[...] i progressi dello spirito umano, e di ciascuno individuo in particolare, consistono la più parte nell'avvedersi degli errori passati. E le grandi scoperte per lo più non sono altro che scoperte di grandi errori [...]

(Leopardi, *Zibaldone* 2706)

Gli interessi linguistici di Giacomo Leopardi sono, nella critica degli ultimi decenni, un dato assodato. Dagli studi pionieristici di Francesco Colagrosso, Salvatore Battaglia fino ai più recenti interventi di Giovanni Nencioni, Tristano Bolelli, Stefano Gensini¹ questo aspetto della speculazione leopardiana ha acquistato sempre nuova luce. Qui vogliamo rilevare come tra le fonti leopardiane abbia un ruolo importante anche Giulio Peticari, un intellettuale poco noto o mal noto;² un intellettuale che ha saputo imporre le sue idee nel dibattito linguistico europeo del primo Ottocento ma che ancora è poco studiato, così come denuncia Stefano Gensini:

Attende ancora una piena valutazione, quantomeno come sistematore di un patrimonio disperso di dati e prospettive d'analisi, Giulio Peticari; la cui *Apologia di Dante* (compresa nella *Proposta* del suocero Vincenzo Monti: 1817-1826) contribuì

¹ Cfr. F. Colagrosso, *La teoria leopardiana della lingua*, in *Studi stilistici*, Livorno, Raffaello Giusti, 1909; S. Battaglia, *La dottrina linguistica del Leopardi*, in *Leopardi e il Settecento*, Atti del I Convegno Internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1964; T. Bolelli, *Leopardi linguista* (1976), in *Leopardi linguista e altri saggi*, Firenze-Messina, D'Anna, 1982; G. Nencioni, *Giacomo Leopardi lessicologo e lessicografo*, in *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983; S. Gensini, *Linguistica leopardiana. Fondamenti teorici e prospettive politico-culturali*, Bologna, Il Mulino, 1984.

² Poche le monografie dedicate al Peticari; la più recente è A.M. Di Martino, "*Quel divino ingegno*". Giulio Peticari. *Un intellettuale tra Impero e Restaurazione*, Napoli, Liguori, 1997.

ampiamente a formare la coscienza linguistica degli intellettuali italiani nel primo trentennio dell'Ottocento.³

Tra gli intellettuali dell'Ottocento un attento lettore della *Proposta* e delle opere di Peticari fu anche Giacomo Leopardi.

Sono stati soprattutto Achille Tartaro e Augusto Campana ad indagare il rapporto intercorso tra il conte pesarese ed il recanatese.⁴ Le loro indagini sono state condotte attraverso la lettura degli epistolari, ed entrambi gli studiosi auspicano una lettura del Peticari dello *Zibaldone*.

All'interno della *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca* mentre Monti affida le sue idee linguistiche a interventi relativamente brevi e riesce complessivamente a infliggere un duro colpo alla *Crusca* soprattutto sul piano filologico, quando cioè rileva inesattezze di interpretazione nei passi portati dagli accademici a conferma delle voci accolte nel *Vocabolario*, lo studio della formazione della lingua, quale premessa necessaria per affrontare correttamente la polemica contro la *Crusca*, viene affidata a Giulio Peticari nei due trattati *Degli scrittori del Trecento* e *Dell'amor patrio di Dante*. Essi offrono un collegamento tra la filologia, la letteratura e la linguistica, e si fondano sulla discussione delle dottrine dantesche delle quali veniva presentata una interpretazione linguistica (e non retorica). Leopardi si mostra subito interessato all'opera del Peticari se in una lettera a Francesco Cassi il 17 ottobre 1817 scrive: «ho veduto in questi giorni l'annuncio delle stampe e l'indice del suo trattato sulla lingua del trecento. Certo è opera importantissima e quasi necessaria ai nostri tempi, e dove bisogna veramente essere profondo e ingegnosissimo, di gran lettura e d'infinito giudizio».⁵ E l'anno seguente, il 25 maggio, in una lettera a Pietro Giordani scrive: «Dal Peticari, con tutto il giudizio di Monti e del Mustoxidi e del Rosmini e vostro, vedete che temerità, disconvegno in certe opinioni, non

³ Cfr. S. Gensini, *Volgar favella. Percorsi del pensiero linguistico da Robortello a Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 154, n. 18.

⁴ Cfr. A. Campana, *Borghesi e Leopardi*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, I, Padova, Liviana, 1970, pp. 700-727; idem, *Peticari e Leopardi*, «Giornale Arcadico» e «Effemeridi letterarie», in *Atti del convegno «Leopardi e Roma»*, Roma 7-9 novembre 1988, a cura di L. Trenti e F. Roscetti, Roma, Colombo, 1991, pp. 29-40; A. Tartaro, *Roma, Peticari e il mondo letterato*, in *Atti del convegno «Leopardi e Roma»*, cit., pp. 391-417; P. Palmieri, *Giacomo Leopardi e la scuola classica romagnola*, in *Leopardi e Bologna*, Atti del Convegno di Studi per il secondo centenario leopardiano (Bologna 18-19 maggio 1998), a cura di M.A. Bazzocchi, Firenze, Olschki, pp. 113-131.

⁵ Cfr. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, I, Torino, Bollati-Boringhieri, 1998, lettera n. 96, p. 148.

dico fondamentali ma sostanziali, quanto però le ho potute vedere o argomentare dai giornali, non avendo avuto il trattato, e non essendone in questi paesi nè pur l'odore». ⁶ Il trattato *Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori*, infatti, sarà in suo possesso solo dopo l'estate del 1821 (la prima attestazione nello *Zibaldone* si trova a pagina 1659, datata 9 settembre 1821), ⁷ mentre per l'*Apologia di Dante* Leopardi dovrà attendere l'anno successivo.

Il primo trattato del Perticari è diviso in due libri (di 17 e 15 capitoli rispettivamente). ⁸ All'interno di essi l'autore, attraverso una ricca esemplificazione, si propone mediatore «fra i satelliti della licenza e quelli della superstizione», fra chi scrive senza studio e chi, invece, imita, in una sorta di venerazione idolatriva, i testi del Trecento. Da una parte Perticari, come gli scrittori del «Caffè», vuole che si ponga attenzione alle cose e non solo alle parole, mentre «il soverchio studiare nelle parole stoglie sovente gli animi dalla considerazione delle cose»; ma, dall'altra parte, sa che per riportare la lingua scritta alle antiche bellezze si richiede l'arte e lo studio degli antichi:

siccome lo studiare ne' vecchi con buoni accorgimenti è il solo modo per cui la favella si riconduca nello smarrito cammino della bellezza, così lo imitarli da superstitiosi e da ciechi potrebbe offenderla di nuove macchie. ⁹

L'autore tiene ben fermo il principio secondo il quale «i vocaboli sono prima adoperati dalla plebe, poscia dagli autori; e li determina uso e non arte», e sottolinea in questo senso l'esempio di Dante che «sdegnò meno ch'altri le voci più schife e umili», quelle voci, cioè, vive nell'uso. Senza ripetere le discussioni sull'origine del volgare italico, che umanisti come il Filelfo o Poggio Bracciolini credertero esistesse presso la plebe romana fin da quando si parlava latino, Perticari segue la ripartizione di Dante: «diremo: esser presto mancato il latino illustre; ma il rustico esser in quei tempi rimasto: potendosi ben comprendere come di subito si smarrisca il castigato linguaggio delle buone scritture; non già come in un attimo si perda quello del popolo». ¹⁰

⁶ *Ibidem*, lettera n. 131, p. 195.

⁷ Citeremo da G. Leopardi, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997.

⁸ Cfr. G. Perticari, *Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori*, in *Opere*, edizione riveduta da G. De Stefano, Napoli, Francesco Rossi, 1852, pp. 9-68.

⁹ *Ibidem*, p. 10.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 15-16.

Anche Perticari, come Leopardi, riconosce agli antichi alcune proprietà che le scritture dei moderni non hanno. Ecco perché lo studio degli autori del Trecento diventa necessario: «niuno ha potuto vincere ancora gli antichi nelle parti della semplicità, della schiettezza, e in un certo candore di voci nate e non fatte, e in una certa breviloquenza e leggiadria, in che sono ancora singolarissimi da tutti». ¹¹ Tuttavia, osserva ancora Perticari, non dobbiamo dimenticare che «i tempi e le qualità degli uomini si mutano; e i vocaboli devono essere specchi delle cose», ¹² di conseguenza anche la favella muterà eternamente:

la lingua non si trasmuta tutta d'un colpo siccome le macchine de' teatri, ma si logora sordamente siccome le vesti, e le pietre, e le membra; che questo moto si può tardare ma non distruggere; e che colui che non sia filosofo da indagare le vicende delle parole, male studierà negli antichi. ¹³

Perticari poi mette in guardia, emendando alcuni luoghi di autori antichi, che non tutti gli scrittori del Trecento possono essere imitati, a causa delle scorrezioni dei codici che ci hanno tramandato i loro testi. Gli errori che vengono rilevati da Perticari possono essere imputati ai copisti, agli stampatori oppure agli autori stessi: mancava, infatti, una norma ortografica, ed unica guida era la pronuncia che variava da dialetto a dialetto. Leopardi rimanderà proprio a queste pagine del Perticari, il 9 settembre 1821, quando alla pagina 1659 dello *Zibaldone* osserva come l'ortografia fosse molto imperfetta nei trecentisti. Anche uno scrittore come il Boccaccio, continua ad osservare Perticari, non potrà essere imitato incondizionatamente, ma, al contrario, «molto meno [...] lo si vorrà imitare in quelle raggirate costrutture, ond'egli pensò di allargare il periodo italiano fino all'ampiezza del latino, e così smarrì quel casto, quel naturale collocamento delle voci, e quella nuova armonia di questa nuova lingua». ¹⁴

¹¹ *Ibidem*, p. 38.

¹² *Ibidem*, p. 39.

¹³ *Ibidem*, p. 41. Gli esempi portati dal Perticari sono numerosi; ricordiamo: «Della qual verità inosservata [della mutazione, cioè, delle voci, e soprattutto del loro significare il contrario di ciò che prima significarono] chi voglia aver fede, la pigli primamente dal nome di *Cortigiana*, che già essendo in uso a indicare le più nobili e reverende matrone che si stavano per le reggie a fianco delle reine, or non può darsi a femmina delle vilissime, che non se ne creda vituperata» (*ibidem*, p. 39); o, ancora: «Non più useremo nè anco della voce *Saccente* per chi si dovesse onorare del titolo nobilissimo di *Sapiente*, perchè quella voce è già torta dall'onesta sua origine, e trabocca all'infamia: nè più viene significando i veri seguaci della sapienza, ma coloro che si danno il vanto di sapere, e non sanno» (*ibidem*, p. 40).

¹⁴ *Ibidem*, p. 50. Questo giudizio sul Boccaccio, che non aveva colto il genio della nuova lingua, condivideva appieno Leopardi: cfr. *Zib.* 1385-86.

Dopo aver dimostrato che imitando i trecentisti si rischia di cadere nel vile cercando il naturale, nell'arido cercando il semplice e nell'affettato rincorrendo il grazioso, Perticari si fa portavoce della necessità di arricchire il vocabolario con i termini delle scienze e delle arti, condannando chi vorrebbe scrivere nella sola lingua del Trecento:

Vera stoltezza ella è poi quella d'alcuni che vorrebbero colle vecchie voci le nuove immagini significare. Nè sappiamo come sì misero consiglio possa cadere nell'animo di chi raccomanda proprietà di favella. Che se proprietà utile è a tutti, necessaria è poi certo a' filosofi. [...] Potremo dunque dire che in fatto di filosofia, la quale è pure il gran patrimonio dell'umana ragione, le scritture antiche contennero quelle cose che bastarono alla sapienza del loro secolo e delle persone che allora vissero [...]. Imperocchè diremo che non la sola filosofia, ma anche la favella se n'è fatta più compiuta; s'egli è vero che più compiute sono le favelle, quando meglio rispondono a tutti i bisogni degli uomini, e quando perfettamente ritraggono la sapienza dei popoli che le parlano. E come questa sapienza s'allarga perpetualmente, così in perpetuo sarà che si allarghi essa favella.¹⁵

Nella conclusione dell'opera il Perticari, mantenendosi coerente alla posizione di mediatore che si era autoriconosciuta al principio, osserva: «siccome l'Alighieri disse, rispetto al luogo, che il volgare italico è quello che appare in ciascuna città d'Italia, ed in nessuna riposa; così può dirsi, rispetto al tempo, esser quello che appare dal secolo decimoterzo infino al nostro, e non riposa in alcuno. Ma siccome rispetto ai luoghi egli sta più in Toscana, che nelle altre province Italiche; così rispetto ai tempi egli fu più nel Trecento che negli altri secoli».¹⁶ La lingua si acquista con lo studio, soprattutto con lo studio degli autori del Trecento, ma con uno studio, tiene a sottolineare Perticari, come d'altra parte il Monti, accompagnato dalla critica e dalla filosofia, le sole guide che ci mantengono lontani dalla superstizione.

A questo primo trattato del Perticari Leopardi rimanda, per alcune sue osservazioni di storia della lingua, nell'arco di anni che va dal 1821 al 1825. Dalla prima attestazione, in *Zib.* 1659 (quella sull'imperfezione dell'ortografia trecentesca) all'ultima, in *Zib.* 4124 (dove si rimanda ad un luogo di Petrarca, tradotto dal Perticari, sull'opinione di tutti i secoli di essere superiori in civiltà, perfezione e letteratura a tutti gli altri), solo in un caso Leopardi modera le affermazioni di Perticari (e precisamente in

¹⁵ *Ibidem*, pp. 64-65. Anche qui notiamo, per inciso, la vicinanza di Leopardi a queste idee: basti solo rimandare a *Zib.* 775; 1514.

¹⁶ *Ibidem*, p. 67.

Zib. 2519, là dove scrive che Peticari afferma, «sebbene non con tutta verità», che il barbarismo delle prose italiane non mise piede nelle poesie). Condivide le opinioni di Peticari, invece, in tutti gli altri casi.¹⁷

Il secondo trattato del Peticari¹⁸ è diviso in due parti: la prima è un'*Apologia*, nella quale l'autore vuole dimostrare che Dante si pose contro i dialetti toscani non certo per il disprezzo verso la patria che lo aveva esiliato. Al contrario, sostiene Peticari, Dante continuò ad amare la sua patria, e nel suo poema si fece materia la *rettitudine*.¹⁹

La seconda parte del trattato è intitolata *Della difesa di Dante, in cui si dichiarano le origini e la storia della lingua comune italiana*. Peticari imposta la sua riflessione direttamente sul *De vulgari eloquentia* dantesco,²⁰ precisando di non voler prendere le mosse del suo ragionamento dalle origini dell'umano discorso: «si spendano pure tutti i tesori de' metafisici a provare che gli uomini ebbero da natura la voce: che la loro comunanza incominciò da' gesti; venne alle grida; indi a monosillabi; poscia alle parole mozze alla maniera dei bamboli: e che finalmente, secondo il crescere della civiltà crescendo i bisogni, si giunse alle varie, ben terminate, e risonanti parole». ²¹ Queste sono dottrine leggiadre, aggiunge Peticari, note a tutti e di grande valore, ma non recano forza né tolgono credito alle affermazioni dantesche. Muovendo proprio da queste ultime, Peticari distinguerà l'idioma italoico in plebeo ed illustre: mentre la plebe

¹⁷ Il trattato *Degli scrittori del Trecento* è citato in *Zib.* 1659; 1993; 2519; 2641; 2718; 2720; 2886; 3419; 4124.

¹⁸ Cfr. G. Peticari, *Dell'amor patrio di Dante e del suo libro intorno il Volgare Eloquio*, in *Opere*, Napoli, Francesco Rossi Romano, 1852, pp. 77-212.

¹⁹ *Ibidem*, p. 82: «E il dice apertamente nel libro del *vulgare eloquio*: dove discorrendo le materie del *vulgare illustre*, insegna, ch'elle siano tre. 1. La gagliardezza dell'arme. 2. L'ardenza dell'amore. 3. La *rettitudine*. Intorno le quali tre cose sole (se bene si guardi) troveremo gli uomini illustri avere volgarmente cantato: cioè Beltrame del Bornio le Armi: Cino da Pistoia l'Amore: l'amico suo la *rettitudine*. E in quest'ultimo luogo egli parla di sè».

²⁰ La discussione di Giulio Peticari rappresenta un momento importante nella fortuna del testo dantesco. Dopo la pubblicazione, nel 1529, della traduzione italiana del *De vulgari eloquentia* da parte del Trissino (il quale vi aveva trovato la legittimazione della sua tesi 'cortigiana' della lingua) e la reazione della cultura fiorentina che aveva cercato di neutralizzarlo (nel trattato più importante sulla lingua, l'*Ercolano*, del 1570, Benedetto Varchi considera il testo, pubblicato dal Trissino, un falso); dopo il silenzio seguito all'edizione parigina, nel 1577, del testo latino del *De vulgari eloquentia*, curata dall'esule fiorentino Jacopo Corbinelli, il trattato dantesco attrarrà le riflessioni del Gravina, ma solo all'inizio dell'Ottocento si raggiunse il culmine dell'interesse intorno al trattato di Dante, quando le discussioni di Monti e Peticari, i quali miravano a stabilire una lingua 'colta' sovraregionale, avevano finalizzato a questo obiettivo anche le idee dantesche.

²¹ Cfr. G. Peticari, *Dell'amor patrio di Dante* cit., p. 95. Con pochissimi tratti Peticari descrive le basi filosofiche della sua riflessione. Sono gli stessi concetti che si ritrovano in Vico, Cesarotti e Beccaria.

segue sua voglia: non sa nè di regola, nè di freno: non istà mai nelle stesse vestigie: spesso nel pessimo tramuta l'ottimo [...] gli scrittori classici intanto tengono via al tutto contraria: scelgono ciò che trovano buono e grato a' migliori: gittano quello che loro non giova: di molte dubbie terminazioni eleggono le più chiare ed armoniche: [...] e temperando colla legge de' filosofi la libertà de' parlanti, fanno contrasto alla prepotenza dell'uso per quanto la natura delle umane cose il concede.²²

Gli scrittori quindi regolarizzano una lingua che solo rispettando alcune norme può diventare linguaggio comune.²³

I primi ad innalzare la lingua dalla condizione plebea furono i poeti «i quali avendo cuore di ribellarsi dalla viltà della consuetudine, si fecero veri *trovatori* del dire illustre».²⁴ E poiché il luogo degli affetti gentili sono le corti, il cortigiano volgare si formò nella corte siciliana, la «più solenne corte» che avesse l'Italia in quel secolo. Mentre il popolo romano, conquistatore del mondo, aveva allargato la sua lingua ai vinti, quando la sede dell'impero fu trapiantata in Tracia, «col togliersi della corte fu pure tolto alla città il dire cortigiano ed illustre, e solo le rimase il dialetto de' rustici e della plebe».²⁵ Poi, con le invasioni barbariche, assistiamo ad un altro momento importante per la formazione del volgare comune, perché, osserva Perticari, bisogna «fare una considerazione assai bella, e forse nuova: cioè che, leggendo le scritture di quell'età, veggiamo che le parole pertinenti al vivere sono per lo più dei Latini; e quelle pertinenti a' magistrati e alla guerra per lo più sono de' barbari».²⁶ Da questo momento Perticari porta nella sua argomentazione una serie massiccia di documenti che avvalorano la tesi che intende dimostrare: l'esistenza, cioè, prima di Dante di un comune volgare illustre dal quale gli italiani ed i provenzali derivarono le loro lingue. E le differenze che si percepiscono tra questi idiomi sono causate solo dalla pronuncia.²⁷ Finalmente, dopo

²² *Ibidem*, pp. 95-96.

²³ È chiaro che Perticari parla e si interessa della lingua scritta. Se nel trattato *Degli scrittori del Trecento* veniva accentuato maggiormente il ruolo dell'uso nella formazione della lingua (ma solo per dimostrare il principio di mutabilità, in quanto la lingua è specchio delle cose), adesso Perticari parla della lingua illustre, nella formazione e sviluppo della quale ricoprono un ruolo fondamentale gli scrittori.

²⁴ *Ibidem*, p. 96.

²⁵ *Ibidem*, p. 102.

²⁶ *Ibidem*, p. 102.

²⁷ Perticari sostiene la tesi secondo la quale dalla lingua latina plebea era derivata la *lingua romana o romanza*, considerata a metà strada tra il latino e le lingue romanze. Al fine di avvalorare l'esistenza di questa lingua comune, Perticari si premura, tra l'altro, di riportare versioni dello stesso testo, tanto nel romano provenzale, per esempio, che in quello italico (come nel caso di un *Serventesse* di Sordello). Soprattutto, intento di Perticari è quello di dimostrare che

aver chiarito perché Dante avesse scritto il suo poema in volgare e avesse scelto, invece, il latino per il libro sulla lingua volgare, paragona il poeta fiorentino ad Omero. I due grandi classici vengono accomunati dal senno e dal fine della loro impresa, quello cioè di avere dato inizio alle tradizioni letterarie nazionali, cogliendo i tratti comuni della lingua Omero dai dialetti greci, Dante dai volgari italiani.²⁸

Di questo secondo trattato del Perticari Leopardi cita nello *Zibaldone* solo la parte dedicata alla storia della lingua: una volta nel 1822 e ripetutamente nel 1823; poi basta. La prima citazione si trova alle pagine 2643-2644 dello *Zibaldone*, e Leopardi rimanda a Perticari per la dimostrazione della derivazione greca dei vocaboli «faccia» e «cera»²⁹ e ad un luogo di Plutarco, tradotto da Perticari, sulla grande propagazione della lingua latina al tempo di Traiano (e che Leopardi paragona ad un luogo di Cicerone in cui si afferma la ristrettezza geografica della lingua latina al suo tempo). Carattere simile hanno gli altri luoghi dello *Zibaldone* in cui è citato il trattato del Perticari.³⁰

Della lettura che Leopardi fa di questi trattati vogliamo segnalare soprattutto il rapporto, stabilito, in questo caso attraverso la mediazione del genere del Monti, col *De vulgari eloquentia* dantesco. Se una parte della critica ha rilevato delle «dissonanze» nel Leopardi lettore di Dante,³¹ dobbiamo riconoscere che proprio Dante esce dalle pagine dello *Zibaldone* investito da un ruolo importante nella riflessione linguistica, simbolo di un connubio di cui deve tenere presente l'esistenza ogni studioso che si accosta a questo tipo di riflessioni. Nel padre della lingua italiana riflessione linguistica e filosofia procedono di pari passo:

gli scrittori italiani del Due e Trecento avevano preso le mosse dal romano comune, contribuendo alla sua nobilitazione per farlo diventare volgare illustre. Lo studioso, infatti, toglie esempi di scrittori del volgare da diverse città italiane, quali Gubbio, Urbino, Pesaro, Bologna, Genova, Venezia, Padova... per rilevare, all'interno dei loro testi, la conformità del volgare illustre in tutta l'Italia.

²⁸ L'accostamento di Dante ed Omero era già stato formulato dal Trissino e poi dal Gravina.

²⁹ Cfr. G. Perticari, *Dell'amor patrio di Dante* cit., p. 98, n.1.

³⁰ Cfr. *Zib.* 2686-88; 2699; 2705; 2783; 2825; 2871; 3010; 3078; 3338; 3729; 4002.

³¹ Cfr. G. Di Pino, *Dissonanze nel Leopardi lettore di Dante*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1978, pp. 533-541; D. Consoli, *Leopardi e Dante*, in *ivi*, pp. 39-90. Ha sottolineato il ruolo di Dante nella riflessione linguistica di Leopardi S. Gensini, *Linguistica leopardiana* cit., pp. 234-238.

Dante fu il primo assolutamente in Europa, che (contro l'uso e il sentimento di tutti i suoi contemporanei, e di molti posteri, che di ciò lo biasimarono: vedi Perticari Apologia cap. 34.) ardì concepire e scrisse un'opera classica e di letteratura in lingua volgare e moderna, innalzando una lingua moderna al grado di lingua illustre, in vece o almeno insieme colla latina, che fino allora da tutti, e ancor molto dopo da non pochi, era stata e fu stimata unica capace di tal grado. [...] Nè il fatto di Dante fu casuale e non derivato da ragione e riflessione, e profonda riflessione [...]. Il fatto di Dante viene da proposito e istituto, e mirò ad uno scopo; e, il proposito, l'istituto e lo scopo [...] fu da acutissimo e sapientissimo filosofo.³²

Ancora prima di queste pagine, nel 1821, riconoscendo nella lingua greca un carattere discriminante, rispetto alle lingue latina e francese, nella «mancanza di capitale, di società nazionale, di unità politica, e di un centro di costumi, opinioni» (*Zib.* 2126), Leopardi instaurava già il paragone tra Dante ed Omero:

Omero e Dante (massime Dante) fecero espressa professione di non volere restringere la lingua a veruna città o provincia d'Italia, e per lingua cortigiana l'Alighieri, dichiarandosi di adottarla, intese una lingua altrettanto varia, quante erano le corti e le repubbliche e governi d'Italia in que' tempi. Simile fu il caso d'Omero e della Grecia a' suoi tempi e poi. Simile è quello dell'Italia anche oggi, e simile è stato da Dante in qua. Simile pertanto dev'essere assolutamente la massima fondamentale d'ogni vero filosofo linguista italiano. (*Zib.* 2127)

Il trattato dantesco sulla lingua volgare, che non è mai citato nello *Zibaldone*, e che rappresenta il momento meditativo sulla lingua e la letteratura, e la *Divina Commedia*, che rappresenta l'applicazione di quelle teorie, configurano l'opera del primo «vero filosofo linguista italiano», che in assenza di unità politica fondò una *koinè* linguistica, facendo convergere in un unico punto discussione linguistica e filosofia. Il moderno «vero filosofo linguista italiano» è Leopardi stesso. La situazione italiana, rispetto ai tempi di Dante, è ancora disgregata: l'Italia non è riuscita a darsi una capitale politica ed in essa è completamente assente uno spirito di nazione. In questo contesto opererà Leopardi e metterà il suo calamo al servizio della nazione, progettando dei libri filosofici sulla lingua, cercando una lingua nuova con la quale scrivere della moderna filosofia,³³

³² Cfr. *Zib.* 3338-40, datata 2 settembre 1823.

³³ Cfr. il progetto leopardiano di scrivere un trattato dal titolo: *Della condizione presente delle lettere italiane*, in G. Leopardi, *Poesie e prose* cit., vol. II, p. 1205; cfr. anche le lettere a Pietro Giordani del 19 febbraio 1819, sul progetto di quest'opera, e del 13 luglio 1821, sul progetto, invece, del *Parallelo delle cinque lingue meridionali*, in G. Leopardi, *Epistolario*, I, cit., lettera n. 182, p. 257; lettera n. 409, pp. 514-516.

con le riflessioni affidate allo *Zibaldone*, e, soprattutto, con la lingua dei *Canti* e delle *Opere morali*.³⁴

³⁴ Queste veloci osservazioni possono bastare ad evidenziare come Peticari rappresenti una fonte importante ed autorevole per Leopardi. Anche alla luce di questa ricognizione non siamo d'accordo con la Di Martino quando osserva: «[...] nello *Zibaldone* Leopardi annoterà che i trattati di Peticari sono “di seconda o terza classe nell'ordine de' libri utili” in quanto il loro valore sta soltanto nel confutare qualche errore di altri che lo hanno preceduto. Meglio avrebbe fatto Giulio, come anche i “filosofi e le persone che cercano di essere utili all'umanità o alle nazioni” a impiegare il suo tempo “nell'insegnare o propagare una nuova verità, o nell'introdurre e divulgare una buona usanza”» (A.M. Di Martino, “*Quel divino ingegno*” cit., p. 142). Nel leggere il pensiero dello *Zibaldone* dal quale la studiosa cita, si troveranno delle sorprese. Scrive infatti Leopardi: «È pur doloroso che i filosofi e le persone che cercano di essere utili o all'umanità o alle nazioni, sieno abbligate a spendere nel distruggere un errore o nello spiantare un abuso quel tempo che avrebbero potuto dispensare nell'insegnare o propagare una nuova verità, o nell'introdurre o divulgare una buona usanza. E veramente a prima vista può parer poco degno di un grande intelletto, e poco utile, o se non altro di seconda o terza classe nell'ordine de' libri utili, un libro, tutta la cui utilità si riduca a distruggere uno o più errori. (Tali sono p. e. i due Trattati di Peticari, e tutta la Proposta di Monti). Ma se guarderemo più sottilmente, troveremo che i progressi dello spirito umano, e di ciascuno individuo in particolare, consistono la più parte nell'avvedersi dei suoi errori passati. E le grandi scoperte per lo più non sono altro che scoperte di grandi errori ...» (G. Leopardi, *Zib.* 2706). Secondo noi da questi appunti traspare la stima nella quale Leopardi teneva le opere di Peticari, alle quali – come abbiamo visto – attinge a piene mani per le sue riflessioni sulla lingua distribuite in tutto lo *Zibaldone*; e quando nella lettera al padre del 10 maggio 1826 Leopardi dirà di Peticari ch'era *al più grammatico*, quel giudizio limitativo descrive il campo di interesse del Peticari, ma non esclude che quelle indagini retorico-letterarie siano state la base della riflessione filosofico-antropologica del recanatese.

Enrico De Luca

Il Grillo del Focolare: da Dickens a Zandonai

Da trent'anni circa, con alterne vicende e con risultati ancora più alterni, è iniziato il dibattito sulla natura dei libretti d'opera (se essi debbano essere considerati testi autonomi oppure abbiano solo un impiego servile, in totale sinergia con la musica che, partendo da essi, il compositore ha creato) e sono fioriti, soprattutto nel campo dell'italianistica, studi sistematici su questo argomento.¹

La librettologia dovrebbe essere considerata *in primis* dominio della letteratura, poi della musica, perché un libretto, oggi,² lo si può leggere e studiare come opera dotata di una certa autonomia, come un prodotto letterario con un qualche interesse poetico e drammaturgico, che può presentare, in alcuni casi, sia interessanti innovazioni metriche³ sia un testo teatralmente più convincente dello stesso modello ispiratore.⁴

¹ Cfr. almeno a titolo esemplificativo L. Bragaglia, *Storia del libretto nel teatro in musica come testo o pretesto drammatico*, Roma, Trevi, 1970; P.J. Smith, *La Decima Musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni, 1970; L. Baldacci, *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974 (poi *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997); M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi. Tecniche costruttive, funzioni, poetica di un genere letterario minore*, Milano, Garzanti, 1979; F. Portinari, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT, 1981; D. Goldin, *La vera fenice. Librettisti e libretti fra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985; F. Della Seta, *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 231-291; A. Roccatagliati, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, «Quaderni del dipartimento di linguistica e letterature comparate» VI, 1990, pp. 7-20.

² Sottolineo oggi, perché nella tradizione operistica il libretto era sempre confezionato con particolare attenzione alle convenzioni musicali e poteva servire, al più, per conoscere in anticipo trame, personaggi e situazioni dell'opera.

³ Cfr. P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento*, III serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74.

⁴ Non sempre, infatti, assistiamo ad una banalizzazione del modello, soprattutto nei libretti compiuti fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento da letterati di fama come Arrigo Boito, Luigi Illica, Giuseppe Giacosa, etc.

The Cricket on the Hearth (*Il Grillo del Focolare*) fa parte della silloge dei *The Christmas Books* (*I libri di Natale*), più comunemente noti in Italia con il titolo di *Racconti di Natale*. Il volume comprende cinque ampi racconti usciti prima separatamente negli anni quaranta del XIX secolo (*A Christmas Carol* è del 1843, *The Chimes* del 1844, *The Cricket on the Hearth* del 1845, *The Battle of Life* del 1846 e *The Haunted Man* del 1848), poi riuniti insieme nel 1852 in diciassette numeri settimanali, quattro parti mensili e quindi in un unico volume.⁵ Contemporanea all'edizione inglese in volume fu pubblicata in Italia, nello stesso anno, la prima traduzione di Dickens⁶ in assoluto, e fu proprio quella relativa ai *Racconti di Natale*.⁷

Il Grillo del Focolare nacque da un'idea particolare che Dickens ebbe al ritorno in Inghilterra dal lungo viaggio in Italia. Egli, come confida al biografo Forster, aveva in mente di fondare un periodico, in un solo foglio settimanale, composto da scritti originali, racconti, osservazioni critiche su libri e su teatri, un giornale in cui «dominerà sempre l'ardente, cordiale, generosa, allegra e splendida allusione al domestico focolare ed alla famiglia. Lo intitolerei: *Il Grillo! Allegra creatura che garrisce sul focolare*».⁸

Il progetto fu poi modificato, dando origine alla novella natalizia dell'anno 1845, intitolata appunto *The Cricket on the Hearth* (*Una favola domestica* recita il sottotitolo del racconto), che divenne ancor più popo-

⁵ In questa edizione in volume Dickens ha normalizzato la punteggiatura ridondante e retorica che caratterizzava le prime edizioni dei racconti.

⁶ Per maggiori notizie sulla vita e sulle opere di Dickens cfr. almeno J. Forster, *The Life of Charles Dickens*, London, Chapman & Hall, 1872-74, prima traduzione italiana a cura di C. Casoretti, Milano, Tipografia Editrice Lombarda, 1879; C.K. Chesterton, *Charles Dickens*, London, Methuen & Co., 1906; S. Spaventa Filippi, *Carlo Dickens*, Modena, Formaggini, 1911 e 1924; J. Lidsay, *A Biographical and Critical Study*, London, Dakers, 1950; C. Izzo, *Autobiografismo in Charles Dickens*, Venezia, Neri Pozza, 1954; A. Angus, *The World of Charles Dickens*, London, Secker & Warburg, 1970; F.R. e Q.D. Leavis, *Dickens the Novelist*, London, Chatto & Windus, 1970; M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni III*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1966; J. Smiley, *Charles Dickens*, London, Weidenfeld, 2002; H. House, *The Dickens World*, London, Oxford University Press, 1961; J.H. Miller, *Charles Dickens: The World of his Novels*, Cambridge, Harvard University Press, 1958.

⁷ Il racconto ebbe una discreta fortuna in Italia sin dal suo primo apparire, sebbene le traduzioni siano state in numero di gran lunga inferiore rispetto a quelle del più celebre *A Christmas Carol*, e appaiano in molti punti lacunose e, cosa più grave, non del tutto integrali. Non si tratta di un caso isolato: la prosa di Dickens, nel nostro paese, fu quasi sempre semplificata, sfrondata, alleggerita e travisata da traduttori frettolosi. Tale prassi, più che alla fama dell'autore stesso, ha nuociuto alla reale conoscenza del suo vero e originale stile.

⁸ Cfr. J. Forester, *Vita di Carlo Dickens*, traduzione di C. Casoretti, Milano, Tipografia Editrice Lombarda, 1879, p. 148.

lare dei racconti precedenti, sebbene non sia, come gli altri quattro, un racconto di ambientazione natalizia.

La vicenda si snoda in tre parti, ognuna intitolata *Chirp* (Trillo), quindi Trillo primo, secondo e terzo, e inizia con un'originale descrizione della gara canora fra un bollitore, che sbuffa sul fuoco in modo incontrollato, e un grillo nascosto nei pressi del focolare:

In questo c'era tutta l'eccitazione di una corsa. Cri-cri, cri-cri, cri-cri! Grillo in testa di un miglio. Hum, hum, hum-m-m! Bollitore si fa gioco della distanza, come un grande fuoriclasse. Cri-cri, cri-cri, cri-cri! Grillo gira l'angolo. Hum, hum, hum-m-m! Bollitore gli sta attaccato a modo suo: nessuna intenzione di darsi per vinto. Cri-cri, cri-cri, cri-cri! Grillo sta per finirlo. Hum, hum, hum-m-m! Bollitore non si lascia finire. Tanto che alla fine divennero così confusi l'uno con l'altro nella fretta e nella furia, nel disordine e nella confusione della gara, che se il bollitore avesse trillato e il Grillo sbuffato, o il Grillo avesse trillato e il bollitore sbuffato, o entrambi avessero trillato ed entrambi avessero sbuffato, ci sarebbe voluta una mente più acuta della vostra o della mia per stabilirlo con una qualche certezza.⁹

La descrizione di tale competizione per mezzo della tecnica dell'accumulazione e delle continue digressioni presenta molti spunti degni dell'umorista più arguto, come ricca di ironia è la descrizione fisica di Mrs. Peerybingle, la piccola Dot,¹⁰ simbolo della moglie devota sposata ad un uomo molto più anziano di lei, che attende quotidianamente alla cura della casa e vive fedele e felice al fianco del marito, il carrettiere John Peerybingle. Quanto Dot è piccola, bionda, delicata, tanto il marito è tarchiato, goffo, un po' rude, eppure «un bastone non inappropriato per la fiorente giovinezza di lei».¹¹

La trama del racconto non presenta un intreccio molto complesso: in una sera buia e fredda Piccina attende, assieme alla badante Tilly Slow-boy e al suo bimbo ancora in fasce, il rientro del marito, che è accolto con

⁹ I passi del racconto che verranno da qui in poi citati sono tratti dalla traduzione dell'opera da me curata: C. Dickens, *Il Grillo del Focolare*, traduzione a cura di E. De Luca, Morrisville (U.S.A.), Lulu Press Enterprises, 2006, pp. 15-16. Dickens, da un punto di vista traduttorio, presenta alcune indubbie problematicità, ben illustrate da P.F. Paolini nella nota alla sua traduzione de *Il mistero di Edwin Drood* (C. Dickens, *Il mistero di Edwin Drood*, traduzione di P.F. Paolini, Milano, Bompiani, 2004, pp. 507-510); una difficoltà non da poco conto è costituita dai dialoghi nei quali l'autore imita le parlate dialettali e riproduce le storpiature dei parlanti incolti, sgrammaticando le frasi così che ogni personaggio si presenti al lettore con un suo proprio particolare modo di esprimersi. L'altra peculiarità dello stile dickensiano è costituita dal linguaggio spesso costituito da parafrasi e digressioni.

¹⁰ Dot può essere tradotto con il diminutivo 'Piccina'.

¹¹ Cfr. C. Dickens, *Il Grillo del Focolare* cit., p. 18.

grande gioia dall'intero focolare domestico. Piccina si prodiga in gesti amabili verso di lui, e lo invita ad ascoltare il grillo che ricomincia a trillare con veemenza, tanto da farle asserire che «avere un Grillo nel Focolare è la cosa più fortunata del mondo!»,¹² facendole riaffiorare alla mente il ricordo della prima volta che ella entrò in quella modesta casa, accolta dal trillo del grillo, come se fosse un benvenuto:

Lo amo per le molte volte in cui l'ho ascoltato [...] Qualche volta, nel crepuscolo, quando mi sono sentita un po' sola e depressa, John, prima che il bimbo fosse qui a tenermi compagnia e a rallegrare la casa, quando ho pensato a come saresti solo se io morissi, come sarei sola se potessi sapere che tu mi hai perduta, caro, il suo Cri-cri, Cri-cri, Cri-cri, presso al focolare, mi è sembrato parlarmi [...] e quando ero solita aver paura, e ne avevo di paura un tempo, John, quando ero molto giovane, che il nostro potesse essere un matrimonio male assortito, essendo io una tale bambina, e tu più simile al mio tutore che a mio marito [...] il suo Cri-cri, Cri-cri, Cri-cri mi ha tirato su di morale, e mi ha colmato di nuova speranza e nuova fiducia. Stavo pensando a queste cose stasera, caro, mentre sedevo aspettandoti; e per amor loro io amo il Grillo!¹³

Fra i pacchi che il carrettiere scarica vi è una torta nuziale per Tackleton, il mercante di giocattoli, oggetto che desta grande meraviglia e curiosità; poi John fa entrare un vecchio gentiluomo alquanto eccentrico che aveva ospitato sul suo carro, avendo ricevuto come ricompensa uno scellino e mezzo.

Lo straniero, vestito con abiti antiquati e di foggia strana, ha capelli bianchi lunghi e lineamenti stranamente vigorosi per una persona anziana; se ne sta in disparte, leggendo seduto su uno sgabello pieghevole, e appare debole di udito, menomazione che offre all'autore occasione di creare brevi dialoghi comici come il seguente:

Lo Straniero alzò la testa; e dando un'occhiata da quest'ultima al primo, disse: – Sua figlia, mio buon amico?

– Moglie. – ribatté John.

– Nipote? – disse lo Straniero.

– Moglie. – ruggì John.

– Davvero? – osservò lo Straniero – Sicuro? Molto giovane!

Si rigirò dall'altra parte tranquillamente, e riprese la sua lettura. Ma dopo aver letto non più di due righe si interruppe di nuovo per dire: – Il bimbo, vostro?

John gli diede un enorme cenno d'assenso, equivalente ad una risposta affermativa comunicata attraverso un megafono.

¹² *Ibidem*, p. 21.

¹³ *Ibidem*, p. 22.

- Femminuccia?
- Ma-a-aschio! – ruggì John.
- Molto giovane anche lui, eh?

Mrs. Peerybingle intervenne all'istante: – Due mesi e tre giorni! Vaccinato giusto sei settimane fa-a! Venuto su molto be-e-ene! Considerato dal dottore un bimbo no-tevolmente be-el-lo! Uguale al tipo di bambino in genere di cinque mesi d'eta-à! Pre-sta attenzione in un modo me-ra-vi-glio-so! Può sembrarle impossibile, ma sente già le sue ga-ambe!¹⁴

Sopraggiunge Caleb, dipendente di Tackleton, al quale John consegna un vasetto di fiori per sua figlia Bertha e una scatola di occhi per bambole. Di lì a poco giunge Tackleton che, sebbene svolga il mestiere di mercante di giocattoli e stia sempre a contatto con i balocchi più disparati, li disprezza profondamente e mostra un carattere scontroso e rude. Egli coglie l'occasione per proclamare ufficialmente il suo imminente matrimonio con la giovane May e invita la coppia a passare una serata insieme (considerandola simile a quella che creerà lui stesso con May, per via della differenza di età piuttosto marcata fra i due), affinché la sua futura sposa, vedendo l'amore fra Piccina e John, si persuada che anche la loro unione potrà essere felice.

Non manca da parte del burbero un'imprecazione contro il Grillo: «Ma perché non lo ammazzi quel Grillo? Io lo farei! Lo faccio sempre. Odio il loro rumore. [...] Li schiaccio, signore».¹⁵

Durante il dialogo con Tackleton e del tutto improvvisamente Piccina lancia un urlo squillante da presso al focolare dove lo straniero si riscalda, alle domande del marito che si informa sul suo stato di salute reagisce battendo le mani e scoppiando a ridere, poi coprendosi il volto con il grembiule e piangendo; subito dopo tranquillizza tutti e convince John a far restare quella sera in casa loro il vecchio gentiluomo.

Il trillo, ovvero il capitolo, si conclude con una tenera descrizione dei due sposi seduti al focolare e il trillare del grillo che accompagna i loro pensieri, seguita da una precisazione dell'autore che sembra voglia mettere il lettore in uno stato di allerta nei confronti dell'insolito comportamento avuto da Piccina, che si comprenderà solo alla fine del racconto essere del tutto giustificato:

¹⁴ *Ibidem*, pp. 26-27. Tutte le maiuscole nei testi citati si trovano nell'originale (il testo utilizzato per la traduzione è quello dell'edizione 'Charles Dickens' del 1868, dove l'autore stesso aggiunse introduzioni e apportò correzioni minori; tale testo è riportato nel volume edito dalla Oxford University Press nel 1988, curato da Ruth Glancy) e sono state mantenute nella nostra traduzione.

¹⁵ *Ibidem*, p. 34.

Ma cos'era quella figura di uomo giovane che il medesimo Grillo Fatato aveva posto così vicino allo sgabello di lei, e che rimaneva lì, appartata e sola? Perché indugiava ancora, con il braccio sulla mensola del camino, ripetendo sempre: «Sposata! E non con me!»? O Piccina! O Piccina manchevole! Non c'è spazio per essa in tutte le visioni di tuo marito; perché l'ombra di questa è caduta sul suo focolare!¹⁶

Il trillo secondo si apre con una descrizione della fatiscente abitazione di Caleb Plummer, dipendente sfruttato di Tackleton, che vi vive con sua figlia cieca, Bertha, ingannata dal padre da sempre. Egli cerca, infatti, di farle apparire le cose come in realtà non sono, trasformando la miseria in lusso e la cattiveria delle persone in bontà. L'autore sottolinea, con particolare vena ironica, che Caleb viveva lì, in una casa di legno in miseria, ma la sua Bertha in una casa incantata lontana dalla ristrettezza, e tutto ciò era reso possibile da quell'arte magica che gli uomini possiedono, l'immaginazione.

Ogni cosa per Bertha appare meravigliosa, persino il burbero e arcigno signor Tackleton, descrittolo dal padre come un gentiluomo dai modi affabili e dispensatore di doni, tanto che la piccola nutre un amore sincero, ma inconfessato, nei suoi confronti.

Mentre Bertha canticchia a bocca chiusa un motivetto, entra in casa Tackleton, autoinvitandosi per quel pomeriggio presso di loro con la futura giovane sposa assieme a Piccina e John. Il giocattolaio considera i ringraziamenti di Bertha per i doni e per il voler trascorrere una serata con loro come quelli di una povera idiota, pronunciando sottovoce un'allusione beffarda ad un manicomio di Londra: «Bedlam si è scatenato! Presto arriveremo alla camicia di forza e ai bavagli. Ci stiamo arrivando!».¹⁷

E quando lui accenna al suo imminente matrimonio, la piccola cieca vacilla, scompare l'allegria dal suo volto, e piomba in riflessioni melanconiche che sfociano, quando Tackleton si allontana, in una accorata confessione del suo sentimento:

Essere la sua paziente compagna nelle infermità e nella vecchiaia; essere la sua gentile infermiera nella malattia, e la sua amica fedele nella sofferenza e nel dolore; non conoscere fatica nel lavorare per amor suo; attenderlo, accudirlo, sedere accanto al suo letto e parlargli da sveglia, e pregare per lui quando dorme. Che privilegi sarebbero questi! [...]. Io lo amo, papà, posso amarlo dal profondo dell'anima!¹⁸

¹⁶ *Ibidem*, p. 40.

¹⁷ *Ibidem*, p. 48.

¹⁸ *Ibidem*, p. 52.

Molto caratteristiche le pagine che descrivono la preparazione in casa dei Peerybingle delle vettovaglie e dei cibi vari da portare per la cena presso i Plummer, del loro viaggio e del festante arrivo nella casetta di Caleb, dove Piccina saluta cordialmente la sua cara amica di scuola May Fielding accompagnata dalla madre, una vecchia signora dalla faccia stizzosa.

Con May si parla dei vecchi tempi e Piccina ricorda l'abitudine che avevano da fanciulle di parlare dei mariti che avrebbero scelto, alcuni di essi già morti, altri solo dimenticati.

In occasione di tale festosa riunione Piccina, per la prima volta, dimentica un gesto che era solita fare nei confronti del marito, quello di preparargli con cura la pipa, di porgergliela e di sedersi vicino a lui osservandolo fumare.

Bertha appare intristita, fino al punto che decide di parlare con May, confidandole il suo segreto amore nei confronti dell'uomo che lei sta per sposare e augurandole tuttavia tanta felicità.

John introduce il vecchio gentiluomo, del quale Bertha prontamente sembra riconoscere il passo; durante una partita a carte Tackleton, che aveva sempre dubitato della fedeltà e dell'onore di Piccina, esterna a John il suo pensiero mostrandogli, a conferma della fondatezza delle sue insinuazioni, una scena che fa raggelare il carrettiere: la sua giovane moglie con il vecchio gentiluomo, non più vecchio ma giovane, senza più parrucca, che gli parla animosamente e intimamente, e gli dà ascolto e alla fine gli risistema la parrucca in testa.

John rimane colpito da tale scoperta inaspettata e sconvolgente, e quando giunge il momento di accomiarsi e ritornare a casa sceglie di camminare a piedi di fianco al cavallo piuttosto che salire sul calesse vicino all'infedele consorte.

La storia sembra volgere ormai in tragedia, ma il grillo, quel nume al quale Piccina attribuiva la protezione della sua felicità, interviene prontamente. All'inizio del Terzo trillo, infatti, nelle molte pagine che contengono una minuziosa descrizione dell'animo turbato del carrettiere, del suo tormento, della sua meraviglia nello scorgere l'infedeltà della moglie, e del suo odio sempre più forte e incontenibile verso lo straniero che era entrato con la frode nella loro casa per insidiarla, ecco inserito un dialogo molto particolare proprio con il grillo del focolare.

Esso, per difendere Piccina e proclamare la sua innocenza, evoca davanti al carrettiere, desolato e affranto, mille immagini della giovane moglie, immagini che inteneriscono il cuore di John, il quale decide di non

prestare fede alle maligne insinuazioni e si convince che tutto sia stato causato dal divario di età fra loro. Perdonava quindi in cuor suo la moglie, sebbene senta che quel focolare è irrimediabilmente distrutto.

Il mattino dopo Tackleton fa visita a John per sincerarsi che non sia successo nulla e John gli manifesta le sue decisioni, prese dopo una notte insonne. Egli, considerandosi poco adatto all'indole e alla bellezza della moglie, e giustificando la moglie ai suoi occhi innocente, decide di allontanarla dalla sua casa affinché ella possa vivere felice.

Mentre pronuncia la parola «fine» entra Piccina, che aveva ascoltato di nascosto tutto, e chiede al marito di accordarle ancora un po' di tempo; con l'uscita di Tacketon giunge in casa, assieme al padre, Bertha.

Caleb inaugura la serie di confessioni che si susseguono nelle ultime pagine del racconto: davanti a Piccina confessa di aver ingannato sua figlia fino ad allora, e allontanandosi dalla verità per essere con lei buono, è stato invece crudele, rivelando di aver mentito anche sulle stesse persone, come nel caso di Tacketon, un uomo non gentile e affabile, ma duro, meschino e tirannico, e con l'aiuto di Piccina la ragazza cieca riesce a vedere realmente com'è la sua casa e che abiti logori indossi suo padre e quale sia il suo vero aspetto. Bertha comprende tutto, ma non serba alcun rancore; la scena è interrotta dall'improvviso rumore di ruote di carrozza che si avvicinano... e lo stesso passo udito il giorno prima, che sembrò alla ragazza cieca così familiare, e una voce di ragazzo... anch'essa familiare alle orecchie della giovane.

Ed ecco il colpo di scena... compare sull'uscio proprio lui... il figlio di Caleb e fratello di Bertha, Edward, a torto creduto morto, ritornato da loro e dalla sua promessa sposa May.

A lui è affidato il compito di raccontare e di spiegare tutto, il suo travestimento e la fedeltà di Piccina, che, anche avendolo riconosciuto da subito, aveva in tutti i modi cercato di tenerlo nascosto e di far sì che lui e May si vedessero, si accordassero e si sposassero prima che May fosse portata all'altare dal vecchio Tackleton.

Piccina aggiungere spiegazioni: non chiede perdono, confessa unicamente le sue colpe, fra le quali la più grande è quella di aver nascosto al marito l'intesa con il giovane Edward, e gli chiede di non allontanarla dalla loro casa.

Ciò che ti voglio dire di più l'ho conservato alla fine. Mio caro, buono, generoso John, quando l'altra notte stavamo parlando del Grillo avevo sulle labbra di dirti che all'inizio io non ti amavo così profondamente come adesso; che quando sono venuta

qui a casa, per la prima volta, ero mezza spaventata di non poter imparare ad amarti del tutto così tanto quanto speravo e pregavo di poter fare... essendo io così tanto giovane, John! Ma caro ogni giorno ed ogni ora che passavano io ti ho amato sempre più. [...]. Ora, mio caro marito, stringimi di nuovo al tuo cuore! Questa è la mia casa, John; e mai più, non pensare mai più di mandarmi in nessun'altra!¹⁹

Mentre John, in uno stato di estasi, perdona la moglie, Tackleton, ignaro di tutti gli eventi, viene avvertito da Edward che May non potrà seguirlo all'altare, perché è diventata sua moglie, portando a termine il voto di fedeltà fatto prima che lui partisse.

Il mercante di giocattoli non reagisce male, semplicemente va via, ma subito dopo ritorna e, confidando a tutti la sua profonda solitudine, si unisce ai festeggiamenti.

Con la descrizione finale di un ballo e di un quadretto di felicità familiare si conclude il racconto, così come era iniziato con il cri-cri del grillo e lo sbuffare del bollitore, che in tal modo prendono parte alla gioia generale.

L'autore con poche righe suggella il tutto sottolineando il carattere fantastico della sua creazione e il graduale scomparire dei personaggi alla fine della narrazione:

Ma cos'è questo! Anche se li sto ascoltando spensieratamente, e mi volgo verso Piccina per l'ultima visione fuggevole di una piccola figura a me tanto cara, lei e gli altri sono svaniti nell'aria e mi hanno lasciato solo. Un Grillo canta da sopra il Focolare; un giocattolo per bimbi giace rotto sul pavimento; e niente altro rimane.²⁰

Questa, in sintesi, la trama del racconto, che dovette suscitare un qualche interesse nel giovane Riccardo Zandonai (1883-1944),²¹ musicista e direttore d'orchestra trentino formatosi sotto la guida del padre del verismo musicale italiano, il livornese Pietro Mascagni (1863-1945).

Dopo i primi timidi tentativi giovanili nel mondo dell'opera con *La coppa del re*, scritta a soli diciassette anni su libretto di Gustavo Chiesa, dall'antica leggenda narrata in *Der Taucher* di Schiller, bocciata al con-

¹⁹ *Ibidem*, p. 101.

²⁰ *Ibidem*, pp. 108-109.

²¹ Cfr. per alcune notizie sull'autore la voce *Riccardo Zandonai*, a cura di F. Bussi, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, VIII: *Le biografie*, Torino, UTET, 1994, pp. 582-583; sempre la stessa voce a cura di J.C.G. Waterhouse, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, IV, London, The Macmillan Press Limited, 1992, pp. 637-638; B. Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Rovereto, Longo, 1983; F. Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto Edizioni, 1984; D. Cescotti, *Riccardo Zandonai. Catalogo tematico. Tavole sinottiche sulle opere teatrali*, a cura di N. Sfredda, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999.

corso per giovani musicisti indetto dall'editore milanese Sonzogno nel 1902 e mai rappresentata, e l'opera per bambini *L'uccellino d'oro* dall'omonima favola dei fratelli Grimm su libretto di Giovanni Chelodi, rappresentata un'unica volta nel paese natale dell'autore (1907), l'incontro milanese con il celebre musicista e letterato Arrigo Boito segnò l'inizio della sua vera carriera di operista.

Boito, infatti, gli presentò l'editore Giulio Ricordi, che mostrò interesse verso l'originale progetto dell'allora ventenne musicista, un'opera in tre atti che già dalla fine del 1905 lo stava tenendo impegnato, *Il grillo del focolare*, e volle dargli da subito fiducia, fiducia che si consoliderà in un sodalizio durato trent'anni.²²

Il *grillo* fu rappresentato per la prima volta a Torino nel 1908,²³ sebbene fosse già quasi del tutto terminato già nel novembre del 1906, e non ebbe calorose accoglienze, ma suscitò piuttosto una certa freddezza di pubblico e di critica, soprattutto nel nostro paese.²⁴

La stesura del libretto, già terminata nel 1905,²⁵ fu affidata a Cesare Hanau, commediografo e giornalista, che aveva già collaborato con Franco Alfano riducendo il celebre romanzo di Lev Tolstoj per l'omonima opera *Risurrezione* (1904). Hanau riesce a cogliere il significato della novella e a rimanerne fedele, per quando sia possibile in un libretto d'opera, alla trama ben congegnata e ai dialoghi che gli offre il modello, sebbene

²² Con Ricordi stamperà le sue successive opere: *Conchita* (1911), su libretto di M. Vaucaire e C. Zangarini, che trassero spunto da una novella di ambientazione spagnola di P. Louys, *La femme et le pantin*; *Melensi* (1912), su libretto di M. Spiritini e C. Zangarini, tratta dalla *Mélanis* di Bouillet; *Francesca da Rimini* (1914), su testo di T. Ricordi e G. D'Annunzio, nella quale il soggetto dantesco viene sviluppato in un testo di grande valore poetico; *La via della finestra* (1919), su libretto di G. Adami, dalla *pièce* teatrale di E. Scribe *Una femme qui se jette par la fenetre*; *Romeo e Giulietta* (1922), con la quale inizia la collaborazione con il librettista A. Rossato, tratta dall'omonima tragedia shakesperiana; *I cavalieri di Ekebù* (1925), su libretto di A. Rossato, dal romanzo *La Leggenda di Gösta Berling* del premio Nobel Selma Lagerlöf; *Giuliano* (1928), sempre su libretto di Rossato ispirata dalla vita di San Giuliano Ospitaliere contenuta nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze e nel racconto di G. Flaubert *La Légende de St. Julien l'hospitalier*; sempre con la collaborazione di Rossati *Una partita* (1933), da *Don Giovanni de Marana* di A. Dumas padre, *La farsa amorosa* (1933), tratta da *El sombrero de tre picos* di de Alarcón e *Il bacio*, completata da E. Mucci e rappresentata postuma a Milano presso la RAI nel 1954.

²³ Dopo la rappresentazione avvenuta il 10 ottobre del 1919, sotto la direzione dello stesso autore, l'opera non ebbe altre rappresentazioni fino al 1984, anno in cui venne riesumata presso l'Accademia d'Arte Lirica 'Città di Osimo' e fu rappresentata con giovani cantanti sotto la direzione di O. Ziino.

²⁴ Fuori d'Italia l'opera ebbe maggiore successo, come attesta ad esempio una traduzione francese del 1910 (*Le grillon du foyer*) curata da Maurice Vaucaire.

²⁵ Zandonai iniziò a musicare il primo atto dell'opera nell'ottobre del 1905 e lo terminò il 16 dicembre dello stesso anno; il secondo fu compiuto il 2 giugno 1906 e il terzo il 15 novembre del 1906.

debba, per forza di cose, apportare riduzioni e aggiustamenti, con conseguenti inevitabili banalizzazioni.

L'azione viene fissata nei dintorni di Londra intorno al 1830 e i personaggi presenti nel racconto ci sono tutti, tranne Tilly Slowboy, la ragazza che si prende cura a suo modo del piccolo Peerybingle e che segue la famiglia Peerybingle ovunque (e che avrebbe potuto dare spunto originale per la creazione di un personaggio dalla *verve* comica, come si pregusta dalle divertenti descrizioni che l'autore fa dei suoi gesti e del suo modo di esprimersi) e la madre di May Fiedling, che accompagna la giovane alla cena in casa dei Plummer.

Il personaggio di John Peerybingle (nel libretto è Peeribynge, con inversione di vocali) è affidato alla voce del baritono, quello di Piccina (Dot nel libretto)²⁶ al soprano, Caleb Plummer è un baritono, Berta (nell'originale Bertha) un mezzosoprano, Edoardo (nell'originale Edward) un tenore, May Fiedling un soprano e Tackleton un basso.

Interessante l'aver affidato alla corda del baritono, e non al tenore come si sarebbe potuto supporre, il personaggio di John, probabilmente per evidenziare il fatto che egli rappresenti per Piccina non solo un marito, ma una figura paterna, un tutore quasi, in ragione della differenza di età fra i due; e ancor più, in linea con la tradizione operistica italiana ottocentesca, l'affidare il personaggio di Berta, cieca, al mezzosoprano, che in realtà presenta una tessitura spiccatamente contraltile, rievocando alla memoria personaggi quali la Cieca de *La Gioconda* (1876) di Amilcare Ponchielli, che è un contralto, e la vecchia Madelon dell'opera *Andrea Chenier* (1896) di Umberto Giordano.

L'ambientazione dell'atto primo è fedele alla descrizione che Dickens fa del focolare domestico dei Peerybingle, e gran parte del libretto è scritto senza colometria, sebbene si possano rinvenire qua e là schemi di rime oppure versi.²⁷ A livello metrico si è potuto, infatti, notare come, accanto ai rari casi di versi canonici della tradizione italiana come gli endecasilla-

²⁶ Come già segnalato nella nota 10, sebbene Dot sia scritto con la maiuscola non deve intendersi come nome proprio, ma come nomignolo; quindi sarebbe opportuno tradurlo con 'Piccina' e non lasciarlo invariato come appare in molte traduzioni ottocentesche e novecentesche del racconto.

²⁷ L'opera musicalmente inizia con un preludio nel quale il canto del grillo è da subito connotato da acciaccature e trilli con un tema dapprima affidato ai soli clarinetti, poi ripreso da tutta l'orchestra. Acciaccature ripetute nell'accompagnamento dei pochi versi della canzone di Piccina, quasi a voler evidenziare la partecipazione del grillo al suo canto. Cfr. la prima edizione dello spartito per canto e piano (che contiene molti refusi ed errori di stampa): Milano, Ricordi, 1907, atto I, p. 12.

bi, i decasillabi e i settenari, sia largamente utilizzato il verso libero proscastico, che fece la sua comparsa alla fine dell'Ottocento sull'esempio del poema in prosa francese e della poesia di Walt Withman.

Per tradurre *the kettle*, cioè il calderino o bollitore, viene usato il termine desueto «cocoma», termine che potrebbe essere attribuito al traduttore ottocentesco del racconto al quale il librettista ha fatto riferimento oppure allo stesso librettista, e il canto del grillo offre uno spunto a Dot per cantare una canzone che si rivelerà filo conduttore dell'opera e che costituirà l'elemento essenziale per il riconoscimento di un personaggio costretto a celare la propria vera identità sotto le false vesti di un vecchio straniero; trattasi de *La canzone dei fanciulli perduti in mare*. In realtà nel racconto ci sono alcuni versi che l'autore attribuisce al bollitore, una semplice canzone di benvenuto per chi fosse costretto a stare fuori casa esposto alle intemperie, per qualcuno che stesse ritornando al proprio focolare domestico:

È una notte buia, cantava il bollitore, e le foglie morte giacciono per strada;
 e su tutto è nebbia e oscurità, e giù tutto è melma e fango;
 e c'è un unico conforto in tutta quest'aria triste e fosca;
 e non so se lo sia, perché non è altro che è una luce abbagliante,
 di un cremisi intenso e violento, dove il sole e il vento insieme
 hanno marchiato a fuoco le nuvole, per essere colpevoli di un tempo siffatto;
 e la più vasta campagna aperta è una lunga striscia monotona di nero;
 e c'è brina sul cartello stradale, e ghiaccio sciolto sul sentiero;
 e il ghiaccio non è acqua, e l'acqua non è libera,
 e non puoi dire che qualcosa sia ciò che dovrebbe essere;
 ma lui sta arrivando, arrivando, arrivando!²⁸

Questi versi, che in lingua originale sono scritti in rima baciata, ma senza colometria, vengono sostituiti da una più banale canzone di quattro versi monorimici, costituiti ciascuno da un settenario e un endecasillabo (i vv. 2 e 4 possono esser letti anche alla rovescia, cioè endecasillabo più settenario):

DOT (*cantando*)

Un giorno tre fanciulli andarono sul mar, sul mar lontano.
 Volean toccare il cielo e veder l'onde in preda all'uragano.
 [...]

Oh, i poveri fanciulli, sperduti in mezzo al mare, al mar lontano...
 Oh, la povera mamma, che li aspetta da tanto tempo invano!²⁹

²⁸ Cfr. C. Dickens, *Il Grillo del Focolare* cit., p. 14.

John, nella scena terza del primo atto, asserisce che il vecchio gentiluomo per essere ospitato sul suo carro gli diede venti *pences*, ma nell'originale si legge diciotto *pences* o meglio *eighteenpence*, ovvero uno scellino e mezzo; anche in questo caso potrebbe trattarsi di un errore presente già nella traduzione ottocentesca di riferimento, oppure dovuto ad una cattiva interpretazione del librettista.

Nella scena quinta *l'incipit* della canzone, cantata nella scena prima, produce l'agnizione da parte di Dot della vera identità del vecchio gentiluomo,³⁰ il giovane Edoardo, figlio di Caleb creduto morto, ma ritornato segretamente in patria, ed è pretesto per un breve duetto che nell'originale manca, proprio perché nel racconto il riconoscimento arriva solo nelle ultime pagine e con modalità diverse.

Anche la scena dell'arrivo del mercante di giocattoli, Tackleton, è leggermente ritoccata e l'azione è scorciata e resa piuttosto fluida.

L'intera scena ottava, della quale non si ha traccia nel racconto e in cui Edoardo, saputo dalla bocca di Tackleton del matrimonio imminente con May, sfoga la sua rabbia e gelosia in presenza di Dot, precede il duetto fra Dot e John della scena nona, che conclude l'atto primo e che ricalca le ultime suggestive pagine del Trillo primo con la scena della pipa e del felice quadretto familiare che i due formano seduti vicini al focolare.³¹

Nella prima scena dell'atto secondo, ambientata in una piccola e poverissima stanza della fatiscente abitazione di Caleb Plummer, Berta, sola, canta una canzone creata di sana pianta dal librettista.³² Essa è costituita da sedici decasillabi, piani e tronchi alternati, divisi in quattro strofe con lo schema di rime abab bcbc dbdb efef:

BERTA (*mentre sta abbigliando una bambola canta, melanconicamente*)

Lungi, lungi, sull'ali del vento
 un mio sogno gentil s'involò,
 nel mio cuore ora più non lo sento,
 forse a un altro lontan lo portò.

²⁹ Cfr. R. Zandonai, *Il Grillo del focolare*, Milano, Ricordi, 1907, atto I, scena prima.

³⁰ L'entrata del vecchio gentiluomo nella scena terza è caratterizzata musicalmente da un ritmo saltellante, e lo stesso interprete è invitato dall'autore a camuffare la propria voce.

³¹ Il cantabile del baritono «Oh, mia piccola Dot» introduce la scena delle visioni, nella quale il carrettiere, fra nuvole di fumo, vede sua moglie ripercorrere le tappe della loro conoscenza, il loro incontro e la loro unione, e si conclude con l'intervento del grillo affidato all'ottavino, che ribatte una nota acciaccata fino a dissolversi. Cfr. R. Zandonai, *Il Grillo del focolare* cit., atto I, pp. 87-88.

³² In realtà nel racconto Bertha, dopo aver parlato con il padre, canticchia a bocca chiusa, quindi senza parole, il motivo di una canzone, ma si tratta di una canzone bacchica, come sottolinea lo stesso Dickens. Cfr. C. Dickens, *Il Grillo del Focolare* cit., p. 47.

Ma sull'ali del vento un messaggio
 misterioso al mio cuore arrivò,
 circondato d'un dolce miraggio
 che una dolce speranza arrivò.

Ohimé, come turbata mi sento!
 Se è il mio sogno che torna, non so,
 o se è quello che il perfido vento
 in un giorno di Maggio portò!

Chi sei tu, che io penso in quest'ora?...
 Chi sei tu, che mi pensi laggiù?...
 Oh, mio ignoto, il mio cuor non t'ignora!
 Il mio cuore lo sa, che sei Tu!³³

Anche nella scena seconda, che contiene il duetto fra Caleb e sua figlia, sono ripresi a breve distanza i primi quattro versi della canzone di Berta, usati come motivo ricorrente; nella scena terza giunge Tackleton, che annuncia il matrimonio con May Fielding e che si autoinvita a casa loro, destando nel cuore di Berta e di suo padre profonda tristezza, dal momento che la giovane May era stata un tempo promessa sposa di Edoardo, figlio di Caleb ormai creduto morto. Dopo l'entrata in scena di John, Dot, May e Tackleton, è interessante l'inserimento nella scena sesta di un brindisi, brindisi descritto sommariamente anche nel racconto di Dickens, introdotto da John, poi affidato a Dot che riprende una lunga e consolidata tradizione operistica, costituito da undici settenari piani con schema di rime ababacaded:³⁴

JOHN (*egli dà fuoco al pudding*)
 Questa fiamma gioconda
 è un presagio ridente!
 Ogni cor l'asseconda
 col suo voto più ardente!

DOT (*fissando May*)
 Questa fiamma gioconda
 altre fiamme ridesta,

³³ Cfr. R. Zandonai, *Il Grillo del focolare* cit., atto II, scena prima. Il mezzosoprano canta, dopo una brevissima introduzione orchestrale di una dozzina di battute, quello che potremmo definire l'unico vero pezzo chiuso dell'opera, se escludiamo il brindisi della scena sesta.

³⁴ A livello musicale il brindisi è accompagnato da un ritmo spagnolescante: *ibidem*, atto II, pp. 120-126.

se nell'ombra profonda
 la scintilla ne desta!
(passando un piatto col pudding fiammante a May, e con ironia)
 E quest'altra allo sposo.
 Dell'ardor che li infiamma
 Sia l'augurio amoroso!³⁵

E sempre nella stessa scena Dot allude, cercando di colpire l'attenzione di May, al fatto che forse qualcuno, partito e creduto morto, sia ancora in vita; si tratta di settenari piani e tronchi alternati, secondo lo schema di rime ababcdcddefefghghi (con *i* tronco e irrelato):

DOT *(alzandosi e guardando sempre May)*
 Forse qualcun sospinto
 al desiato ostel
 dall'amore non vinto
 del suo cuore fedel,
 forse qualcuno sul mare
 ora la vela tende
 verso le spiagge care,
 verso chi non l'attende!
 Oh, ma il vento non freme
 Come freme il suo ardor!
 Su la vela non preme,
 come preme al suo cor!
(con più forza)
 E forse è giunto, forse
 In questo stesso istante
 Alla sua casa accorse
 Questo fedele amante
(quasi con un grido)
 E vuota la trovò!!...³⁶

La scena si conclude con un concertato al quale fa da sfondo il tintinnio delle campane di Devonshire che annuncia prima delle altre il Natale, trovata teatrale del librettista non presente nel racconto, che non è ambientato nel periodo natalizio, e anch'esso, come il brindisi, *topos* operistico.³⁷ Nella scena settima Berta confida a May il suo amore per Tackle-

³⁵ *Ibidem*, atto II, scena sesta.

³⁶ *Ibidem*, atto II, scena sesta.

³⁷ Basti ricordare almeno *Risurrezione* di Alfano (1904) sempre su libretto di Hanau, *Pagliacci* (1892) di Ruggiero Leoncavallo, *Fedora* (1898) di Umberto Giordano, e *Tosca* (1900) di Giacomo Puccini.

ton, illudendosi che egli sia un vero gentiluomo; segue il colpo di scena del riconoscimento di Edoardo travestito da vecchio gentiluomo, che nella scena nona si mostra a May proclamandole il suo amore e facendole promettere di sposarlo prima che venga celebrato il matrimonio con Tackleton: anche di questa scena non c'è riscontro nel racconto originale.

Mentre Edoardo ringrazia da solo Dot nella scena decima, John accompagnato da Tackleton la scorge dalla porta parlare con il giovane, e dopo averle messo le mani al collo (gesto completamente estraneo al carattere del personaggio delineato da Dickens nel racconto, visto che lui stesso avrebbe strozzato chi avesse anche solo dubitato della fedeltà di sua moglie e mai sarebbe potuto giungere ad usarle violenza) scappa via lasciando tutti sgomenti.

La scena prima dell'atto terzo,³⁸ ambientato nella casa dei Peerybingle come l'atto primo, contiene il lungo monologo di John, che alterna sentimenti d'odio a sentimenti di perdono, scatti d'ira anche verso il grillo a gesti dimessi, che sfociano in un pianto irrefrenabile causato dall'atroce pensiero del gesto inaspettato della sua Dot:

JOHN (solo, seduto davanti al focolare, mentre l'alba imbianca la finestra. Dopo essere rimasto alquanto assorto nei suoi tristi pensieri, si alza)

Una prova!... Una prova!

E non l'ho forse, ohimè, la prova?... Non l'ho vista forse?...

Lei, la mia Dot, lei, sì soave e pura, ché tale io la credeva, ella mentiva!...

Il suo dolce sorriso, i suoi leggiadri teneri vezzi e le carezze e i baci, tutto menzogna!...

L'idolo adorato ch'era il cor del mio cor, l'anima mia, è infranto,

e infranta è insieme la mia vita!

(cade singhiozzando sulla sedia, poi dopo qualche istante si rialza accigliato, cupo)

Ma quell'uom chi sarà?

Stolido io giaccio qui, singhiozzando, come un bimbo imbelle,

e forse egli sogghigna al pianto mio!

Oh, tregua al vano delirare.

[...]

(stacca il fucile dalla parete e fa per uscire. In questa il Grillo si mette a cantare, e John, quasi malgrado suo, si ferma)

Che vuole ancor costui?...

Fermati! Sembra ch'ei dica.

E per che fare? Per ascoltare le tue nenie mendaci?

³⁸ Un ampio prelude introduce l'atto terzo, prelude che anticipa lo struggente monologo del carrettiere; l'uso dell'espressivo violoncello è caratterizzante del momento di estrema solitudine che vive il protagonista, ferito dal presunto tradimento della moglie. Grande influenza melodica, come in altri punti sinfonici dell'opera, sia da parte del maestro Pietro Mascagni, sia di autori come Alfredo Catalani.

Ah, ti fai beffe dunque di me, com'ella stessa?

(*afferra un oggetto qualunque dal camino e lo scaglia sul focolare*)

Tace!... Ch'io l'abbia ucciso?...

Oh, che silenzio in questa stanza!...

Fredda, fredda mi sembra e vuota di tutto quanto amai!...³⁹

Nella scena seconda John parla con Tackleton attribuendosi le colpe dell'accaduto e proclamando la libertà di sua moglie, la quale compare sull'uscio timidamente, invitando John ad uscire con Tackleton.

Dot, rimasta sola, accoglie Caleb e Berta, decidendo di aprire gli occhi alla povera cieca; le fa notare gli inganni che suo padre aveva inventato per renderla felice, inganni e bugie nati dal grande amore di un padre devoto per una figlia cieca, un padre che avrebbe voluto solo creare un mondo dove almeno lei fosse felice. Ma non c'è tempo per intristirsi perché Dot stessa ha preparato una grande sorpresa, e, appena l'orologio suona le ore, ecco irrompere in scena May e Edoardo.

Nella scena quinta l'agnizione si può dire completa: Edoardo si mostra al padre e alla sorella e mostra May come sua moglie, riuscendo con questo gesto ad aprire gli occhi anche a John, che ha assistito non visto alla scena del riconoscimento.

Tutto si appiana brevemente nel giro di poche battute; anche il vecchio Tackleton, scornato, accetta il matrimonio fra i due giovani, e Dot gli spiega che ha perso la partita perché «al vostro focolare e al vostro cuore è il Grillo che mancò!»,⁴⁰ perché privo di quel calore, di quei sentimenti e valori propri di una vera famiglia.

L'opera si conclude con un concertato nel quale ogni personaggio esprime la propria gioia; persino Tackleton, vinto e solo, merita attenzione con una dolce frase pronunciata da Berta: «Vigila sempre per chi è vinto e solo un cuore amico...».⁴¹

E così, come nel caso analogo del finale di *Risurrezione* musicata da Alfano, Hanau inserisce un coro sacro fuori scena che fa da sottofondo, in *Risurrezione* cantando la Pasqua, qui inneggiando al Natale.⁴²

³⁹ Cfr. R. Zandonai, *Il Grillo del focolare* cit., atto III, scena prima.

⁴⁰ *Ibidem*, atto III, scena sesta.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Al concertato prendono parte tutti i personaggi e il coro che, dietro le quinte, viene accompagnato da un organo. Nelle ultime sette battute si aggiungono le campane, creando un legame patente, anche a livello musicale, con l'opera di Alfano. Cfr. R. Zandonai, *Il Grillo del focolare* cit., atto III, pp. 213-221, e F. Alfano, *Risurrezione*, canto e piano, Milano, Ricordi, 1904, atto IV, pp. 264-266.

Annamaria Loria

La voluttà di creare:
teoria dell'arte e spiritismo nell'ultimo Capuana

1. *La voluttà di creare*: una sfida esegetica

Nel 1911 Capuana dà alle stampe, per i tipi di Treves, una raccolta di novelle il cui progetto risale almeno ad undici anni prima. In un'epistola datata 27 febbraio 1900, infatti, l'autore cita al De Roberto un racconto che «fa[rebbe] parte del *Decameroncino* (2.a parte)», composto di venti «novelle tra serie e umoristiche, con dentro ognuna un concetto scientifico, o satirico». ¹ A ricevere però il titolo di *Decameroncino* fu una raccolta dell'anno successivo, comprensiva soltanto di dieci dei racconti che sarebbero confluiti in quella del 1911, la quale a sua volta muterà titolo in *La voluttà di creare*. La novella annunciata in epistola a De Roberto veniva invece ospitata, nello stesso 1901, entro una sezione del *Benefattore* assieme ad altri cinque racconti progettati per la raccolta finale, e se ne trova un ultimo, l'anno seguente, in *Delitto ideale*. ²

Nonostante sedi tanto disparate di pubblicazione, che Capuana progettasse una struttura fortemente organica per questo gruppo di novelle si

¹ S. Zappulla Muscarà (a cura di), *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1984, p. 374.

² Nella raccolta *Il decameroncino* (Catania, Giannotta, 1901) troviamo, oltre alla sezione d'apertura *Al lettore* e ad una *Conclusione*, i seguenti racconti: *Americanata*, *L'aggettivo*, *Presentimento*, *Il giornale mobile*, *Creazione*, *La spina*, *Il sogno di un musicista*, «*In anima vili*», *L'eròsmetro* e *Un uomo felice*. All'interno della raccolta *Il benefattore* (Milano, Aliprandi, 1901), come si accennava sopra, si trova una sezione dal titolo *Raccontava il dottor Maggiori...*, in cui sono riuniti i racconti: *I microbi del signor Sferlazzo*, *L'incredibile esperimento*, *Un geloso!!!*, *La redenzione dei capilavori*, *Due scoperte*, *L'invisibile* e *Il busto*. Nella raccolta *Delitto Ideale* (Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1902) viene pubblicato il racconto *La evocatrice*. È questo il gruppo di racconti che verrà riunito, nel 1911, nella *Voluttà di creare* (l'ultimo citato muterà titolo in *La maga*), con l'aggiunta di tre novelle non ancora edite in volume: *La scimmia del professor Schütz*, *La conquista dell'aria* e *Il domatore di aquile*.

evinces da elementi ben più probanti che non la sola dichiarazione epistolare. I ventuno testi che confluiranno nella *Voluttà*, infatti, presentano identica tecnica narrativa, forte affinità tematica e uno stesso sistema di personaggi. Si tratta di una serie di racconti di secondo grado affidati ad un medesimo narratore, l'ottuagenario dottor Maggioli, impegnato a difendere tesi provocatorie di fronte agli ospiti del salotto della baronessa Lanari. I racconti metadiegetici, dunque, si configurano come altrettanti apologhi, fatti di cui il dottore sarebbe stato testimone e che vorrebbero avere valore probante rispetto alla tesi proposta nell'incipit. Il tema della maggior parte degli apologhi, però, è puntualmente di tipo soprannaturale, e l'inverosimiglianza di esso è infatti proporzionale alle attestazioni di veridicità che Maggioli, prima d'inziarne il racconto, estende calorosamente al proprio uditorio. Profonde affinità, infine, presenta la struttura narrativa su cui sono costruiti i racconti di secondo grado: come nella tradizione del racconto fantastico, si assiste a un'iniziale esitazione del testimone fra credito accordato agli indizi soprannaturali e critica razionale mossa contro i medesimi; nell'explicit di ciascun racconto, però, la realtà del soprannaturale viene pienamente riconosciuta, facendo sconfinare il genere nel campo dello spiritico o del fantascientifico.

La profonda coesione delle ventuno novelle è inoltre suggellata dalla presenza di una cornice, la stessa, con poche variazioni, che compariva già nel *Decameroncino*. Il suo ruolo si rivela però fondamentale nella raccolta, perché non si limita ad inquadrare i racconti entro uno sfondo diegetico unitario, ma fornisce elementi strutturali tali da imporre una reinterpretazione complessiva dello statuto dell'istanza narrativa di secondo grado. Nella cornice, infatti, prende la parola il narratore di primo grado, che scopriamo essere uno degli ospiti del salotto Lanari, e che dichiara di aver trascritto, dopo la morte del dottor Maggioli, «alcune delle tante sue felicissime invenzioni, delizia di coloro che ebbero la fortuna di udirle».³ Proprio di invenzioni, infatti, si tratterebbe. Questa prima parte della cornice (la prefazione *Al lettore*) ruota interamente attorno alla ripresa di quest'unico concetto: la meravigliosa capacità d'improvvisazione di cui è dotato il narratore di secondo grado. Simili dichiarazioni non solo smentiscono lo statuto di realtà dei fatti narrati da Maggioli, ma smentiscono anzitutto l'attendibilità dell'istanza narrativa di secondo grado, se raffrontate con le insistenti garanzie d'autenticità che, come si accennava sopra, vengono ripetute dal vecchio dottore prima del racconto d'ogni sua

³ L. Capuana, *La voluttà di creare*, Milano, Treves, 1911, p. VIII.

inverosimile novella. A smentire la propria attendibilità è poi Maggioli stesso, nella seconda parte della cornice (dal titolo *Conclusione*), in cui rivela al narratore di primo grado che ciascuna delle sue storie sgorgerebbe da un irrefrenabile impulso dell'immaginazione.

L'unico intervento ampio ed organico che si abbia sulla *Voluttà*, quello di Emanuela Failli, punta proprio sul rapporto contraddittorio che viene a crearsi fra cornice e racconti per formulare un tentativo d'interpretazione della raccolta. La studiosa parte infatti dal presupposto che la ripresa di un genere abusato quale il racconto fantastico non avrebbe senso all'altezza del 1911, se considerassimo gli apologhi della *Voluttà* come testi autonomi. Il significato complessivo cui mira la raccolta risiederebbe dunque, in maniera esclusiva, nel rapporto fra apologhi e cornice. Essendo la cornice predisposta a smentire la veridicità dei racconti di secondo grado, mirerebbe a smascherare il carattere finzionale della narrazione fantastica e della narrazione *tout court*. A parere della Failli il messaggio della raccolta, quindi, sarebbe esclusivamente di carattere metanarrativo: «l'esibizione del documento autenticante» da parte di Maggioli equivarrebbe, infatti, alla luce della cornice che ne smentisce l'attendibilità di narratore alla mera «esibizione di un procedimento dell'invenzione e della narrazione». ⁴

È vero che il rapporto fra singoli testi e cornice è centrale per la comprensione del messaggio codificato dalla *Voluttà*, perché tanta parte di esso coincide sicuramente col livello metanarrativo della raccolta. Tuttavia, ritengo che interpretare questo rapporto sullo sfondo di una concezione della letteratura come ludico reimpiego di materiali finzionali sia poco pertinente, sia alla luce del credo estetico dell'autore, sia alla luce del momento storico-culturale in cui opera, e non ultimo alla luce di indizi interni al testo stesso. Ed è anzitutto poco condivisibile il presupposto da cui parte una simile lettura: ossia che all'altezza del 1911 sia impensabile un qualche valore autonomo attribuito da Capuana a racconti di genere 'fantastico'.

Al contrario, tanta parte dei racconti pensati per *La voluttà* può considerarsi parte di quel filone narrativo ispirato al genere del *conte fantastique* che Capuana, eccettuate due sole prove giovanili, inizierà a coltivare sistematicamente dai primi del Novecento. Da tale attività deriva un ampio *corpus* di racconti definibili 'a tema soprannaturale', perché muovono

⁴ E. Failli, *La voluttà di creare*, in AA.VV., *Novelliere impenitente*, Pisa, Nistri-Lischi, 1985, p. 148.

dalle specificità tematico-formali di modo fantastico per superarle spesso in direzione spiritica o fantascientifica, dando cioè vita a racconti in cui la realtà dell'elemento soprannaturale finisce per essere provata in nome di dottrine o ipotesi non ancora accettate dalla scienza ufficiale. Quasi ogni apologo che confluirà nella *Voluttà* vede la luce in questi primi anni del Novecento, nel pieno fervore dell'attività creativa di matrice fantastica di Capuana, le cui ultime prove di genere, del resto, arrivano sino al 1914.⁵ Se si considera poi che solo gli apologhi inseriti nel *Decameroncino* compaiono per la prima volta in dipendenza da una cornice che inficia lo statuto di realtà dei loro contenuti, mentre gli altri vengono inizialmente resi fruibili dall'autore in sedi autonome, si vede bene come tali novelle non possano considerarsi pratica occasionale e anacronistica di un genere, riscattata e giustificata solo da un rapporto ludico e postmodernistico stabilito con esso dal narratore. Variazioni formali di un filone su cui Capuana insiste, sondandone tutte le possibilità, vanno piuttosto a inserirsi entro un sistema di racconti che nelle derivazioni del genere fantastico trova il mezzo formale più adatto a tradurre narrativamente tematiche di urgente attualità nella riflessione dell'autore all'epoca. Mi riferisco allo spiritismo, alle scienze occulte, ai fenomeni paranormali, alla rivendicazione del loro statuto di realtà in quanto fenomeni positivi, perché attestati e registrati dall'esperienza sensoriale, convinzioni che Capuana affida ad una serie di scritti divulgativi,⁶ e che testimoniano di quell'interessante formazione di compromesso fra educazione positivista ed esigenze ultramondane registrabile in tanta parte dell'intellettualità occidentale a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.⁷ Simili tematiche trovano dunque ampia eco entro una produzione che sceglie di trattarle ora in modo rigorosamente fantastico, ora in modo marcatamente spiritico, riprendendo le convinzioni propugnatte in sede extra-letteraria e dando vita, in alcuni casi, a veri e propri racconti a tesi, com'è per gli apologhi della *Voluttà*. Sia

⁵ Mi riferisco ai racconti a tema soprannaturale editi in L. Capuana, *Istinti e peccati*, Catania, Minerva, 1914.

⁶ Idem, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884; idem, *Mondo occulto*, Napoli, Pierro, 1896; ma cfr. anche gli articoli giornalistici pubblicati dall'autore in particolare agli inizi del Novecento, raccolti in idem, *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma, 1995, pp. 213 ss.

⁷ Mi riferisco al fenomeno che va sotto il nome di 'spiritismo moderno'. Per una fitta documentazione al riguardo cfr. C. Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Milano, Feltrinelli, 1983; S. Cigliana, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Roma, La Fenice, 1996; idem, *Introduzione* a L. Capuana, *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana cit., nonché il ricco apparato di note che correde i testi capuaniani raccolti in questo volume.

in questi, la cui veridicità è smentita dalla cornice, sia in altre novelle, la cui veridicità è invece pienamente sancita dalle caratteristiche strutturali della narrazione, non è raro inoltre che il soggetto soprannaturale arrivi a riprendere puntualmente un episodio già riportato da Capuana nei propri testi divulgativi in qualità di fatto probante la realtà dei fenomeni paranormali.⁸

Gli apologhi della *Voluttà* non possono dunque considerarsi ripresa anacronistica di un genere: almeno all'interno del percorso creativo di Capuana, possiedono un valore autonomo anche a prescindere dal significato secondo che acquistano una volta inseriti nella raccolta del 1911. Posta questa premessa, e posto che alcuni fra gli apologhi si rivelano rielaborazione narrativa di un materiale trattato come vero e indubitabile all'interno delle opere di divulgazione scientifica; posto infine che, come dichiarato dall'autore a De Roberto, i ventuno racconti mirano a trasmettere un «concetto scientifico o satirico»,⁹ si delinea in tutta la sua evidenza la sfida esegetica che Capuana propone al suo lettore. Perché infatti racconti che appartengono a un genere vivo per Capuana, che in alcuni casi poggiano su veri e propri documenti umani, e che contengono un 'messaggio ideologico', vengono inquadrati da una cornice che li dichiara falsi, e che dichiara inattendibile il loro narratore?

È proprio il concetto di inattendibilità che bisogna considerare, per stabilire il grado d'adequazione della sua applicazione al narratore di se-

⁸ Limitandoci agli apologhi della *Voluttà*, la ripresa pressoché puntuale di un brano di *Mondo occulto* si può segnalare, ad esempio, per *L'invisibile*: le dinamiche della manifestazione del personaggio invisibile, e i principi teosofici su cui un simile potere sembrerebbe fondarsi, ricalcano un episodio riportato nel testo di divulgazione come 'fatto' realmente accaduto (L. Capuana, *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana cit., pp. 187-188). Anche nell'elaborazione della *Redenzione dei capolavori* gioca un ruolo fondamentale un'esperienza che Capuana sostiene di avere vissuto personalmente, e che riferisce in *Spiritismo?* (alle pp. 122 ss. dell'edizione sopra citata): si tratta del magnetico fascino esercitato sull'autore dal *Ritratto d'ignota* di Van Dick, il cui fantasma torna a visitarlo per più notti, a metà strada fra manifestazione reale e allucinazione artistica. L'eco di questo stesso episodio, poi, non può non riconoscersi nell'elaborazione di un altro apologo: quello contenuto in *Conclusione*. Ma si potrebbe anche citare il caso (esemplificativo del procedimento adottato per diversi racconti) di *Creazione*, che, senza rimandare a un fatto specifico contenuto nei testi divulgativi, rielabora la teoria teosofica degli 'elementali' di cui si parla in *Mondo occulto*. E si potrebbe citare ancora l'apologo a carattere fantascientifico *La conquista dell'aria*. Qui l'episodio narrato non ha chiaramente riscontro in episodi riportati nei testi extra-letterari di Capuana, ma l'ipotesi su cui è costruito rimanda sempre al contesto di studi parapsicologici cui s'interessa l'autore, e in particolare agli esperimenti di Cesare Lombroso in cui si accerta il fenomeno della trasposizione dei sensi su un campione di pazienti affette da isteria, e alla relativa ipotesi formulata per spiegarlo: la regressione momentanea dei soggetti in questione a una fase precedente dell'evoluzione dell'organismo, in cui le diverse facoltà sensorie si confondevano in uno stesso organo o in una stessa zona del corpo (cfr. L. Capuana, *Spiritismo* cit., pp. 131-133).

⁹ S. Zappulla Muscarà (a cura di), *Capuana* cit., p. 374.

condo grado della *Voluttà*. La cui centralità per l'interpretazione della raccolta non è comunque in discussione, e anzi ci viene suggerita dalle indicazioni di Capuana stesso. Nella su citata epistola del febbraio 1900, in riferimento agli apologhi, accenna infatti che verranno «post[i] in bocca a un vecchio dottore in medicina, del cui modo di narrazione si dà ragione nell'ultima novella intitolata appunto *Il Novelliere*». ¹⁰ Dovremo allora rivolgere attenzione particolare alla seconda parte della cornice, che nella realizzazione definitiva del progetto muta il titolo in *Conclusione*, e che presenta nella zona incipitaria il dialogo, cui sopra si accennava, in cui è Maggioli stesso a dichiarare inventate le proprie storie. Se si esaminano le affermazioni del vecchio dottore, emerge come queste non abbiano mero valore di una dichiarazione d'inattendibilità del narratore in quanto fonte non veridica dell'informazione narrativa. Tale concetto è affermato da Maggioli, ma in maniera complementare e subordinata rispetto a un altro concetto più ampiamente svolto, e che si rivela centrale nell'offrire la chiave esegetica della raccolta:

Io, sappiatelo, non ho mai riflettuto un istante intorno al soggetto delle mie storielle. Esso mi fiorisce nella mente così all'improvviso, che io sono il primo ad esserne stupito. Una parola, un accenno... e mi sento costretto a raccontare. Che cosa? Non lo so neppur io cominciando; ma, dopo il po' di esordio destinato ad attirare l'attenzione degli uditori, l'immaginazione, tutt'a un tratto mi si schiarisce; e veggio i miei personaggi, osservo i loro atti, odo la loro voce, quasi avvenga in me una semplice operazione di memoria, più che di altro.

Spesso, quel che mi dà la spinta è un concetto astratto, un principio morale, o anche una nozione scientifica. Per qual processo essi mi si trasmutano subito in persone vive, e con tale rapidità da farmi dimenticare il loro punto di origine? Non saprei dirlo, né mi son mai curato di saperlo. Ho creduto anzi, per un pezzo, che questo fenomeno avvenisse in tutti e fosse cosa ordinaria. Noi respiriamo, digeriamo, adopriamo i nostri sensi; pensiamo forse a cavarci la curiosità di saper in che modo ciò avvenga? Lasciamo che vi perdano il loro tempo gli scienziati; ci basta poter respirare, digerire, adoprare liberamente i nostri organi. Quella esplosione di storielle – proprio, esplosione! – mi sembrava dunque un fatto comune [...], ho dovuto poi convincermi che ero dotato d'una facoltà d'improvvisazione... in prosa, non tanto comune e ordinaria quanto prima credevo. [...] Non posso resistere, debbo raccontare per forza. ¹¹

Maggioli non si limita ad affermare che i fatti da lui narrati sono frutto d'invenzione, ma espone una vera e propria teoria della genesi del fenomeno artistico. Teoria che si rivela immediata eco delle dichiarazioni

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ L. Capuana, *La voluttà* cit., pp. 293-295.

contenute in almeno due serie di scritti extra-letterari di Capuana, e che anzi è collocabile al loro punto d'intersezione: gli scritti di critica letteraria da un lato, quelli relativi allo spiritismo e ai fenomeni paranormali dall'altro.

È all'interno di essi che andranno rintracciati i presupposti per l'interpretazione del rapporto fra i racconti e la cornice della *Voluttà di creare*.

2. Specificità dell'arte e forza psichica nella produzione capuaniana

Nel 1898, pubblicando sul *Marzocco* un articolo confluito l'anno successivo nella raccolta *Cronache letterarie*, Capuana dà una preziosa indicazione per la lettura della propria produzione critica precedente. Dichiarò, infatti: «Il mio credo letterario [,] invece di riassumerlo, potrei metterlo insieme citando una buona quantità di brani di miei articoli di critica dai quali risulterebbe che io ho avuto sempre, più o meno chiaramente, la stessa opinione».¹² Ripercorrendo gli scritti dell'autore, con specifica attenzione ai luoghi in cui mira a formulare una propria nozione di arte, la verità di questa affermazione emerge con piena evidenza.

È vero, infatti, che le riflessioni teoriche di Capuana sono strutturalmente asistematiche, limitandosi per lo più a momenti digressivi occasionati da concreti interventi di natura critico-letteraria. Altrettanto vero, poi, è ciò che ha lamentato tanta parte della letteratura critica al riguardo, ossia la confusione concettuale generata da un impiego non univoco, da parte dell'autore, del termine 'forma'. Ma è anche vero che la confusione fra le nozioni espresse si rivela, a un esame attento, solo apparente, e che è possibile riconoscere, alla base dei giudizi espressi dall'autore, un nucleo coerente e mai smentito di concetti su cui si fonda una precisa nozione di specificità dell'arte, di diretta derivazione desantisiana.

Dalla fondamentale lezione del De Sanctis, com'è noto, Capuana muta la nozione di autonomia dell'arte e la nozione complementare di arte come forma, intesa quale tutto organico «generat[o] dal contenuto, attivo nella mente dell'artista»,¹³ secondo la formulazione dello studioso posta dal mineolo in apertura alla sua prima serie di *Studi sulla letteratura contemporanea*. Non è il caso di accennare, in questa sede, all'influenza che complessivamente ebbero tali presupposti sulla ricezione da parte di

¹² Idem, *Domando la parola*, «Il Marzocco», 21 agosto 1898, poi in *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899, p. 250.

¹³ Idem, *Studi sulla letteratura contemporanea*. Prima serie, Milano, Brigola, 1880, p. V.

Capuana dell'ideologia sottesa al naturalismo francese.¹⁴ Mi limiterò invece ad osservare come, a partire da essi, l'autore elaborerà una propria concezione di specificità dell'arte riassumibile nell'assunto che, al di là della forma che storicamente assume, al di là del contenuto ideologico che intende trasmettere, al di là dello stesso 'documento umano' da cui può aver tratto spunto per la propria materia, ciò che rende un'opera d'arte tale è l'essersi costituita come «Forma (con l'effe maiuscolo)»,¹⁵ ossia come tutto organico e coerente, in cui personaggi e azioni diano l'impressione della Vita; e la possibilità di 'ricreare' la vita, la presenza nell'opera di questo vero e proprio «*spiraculum vitae*»,¹⁶ dipende esclusivamente da «due divine facoltà: la fantasia, l'immaginazione, che potrebbe anche darsi siano un'identica cosa».¹⁷

Se una simile visione è espressa per la prima volta in modo sistematico e diffuso solo nel 1885, nel saggio *Per l'arte*, essa è pienamente operante già nelle due raccolte critiche del 1880 e del 1882, a riprova della sua assoluta centralità nel pensiero dell'autore, anche al di là delle pretese partizioni tra una fase 'naturalista' e una fase 'idealista' della sua attività critica.¹⁸

¹⁴ Come nota Roberto Bigazzi, infatti, «Capuana sostiene l'autonomia [dell'arte] non con la stessa base etico-politica» propria al pensiero del De Sanctis, «ma con la fiducia demesiana nell'avvento del mondo dello spirito». Simili presupposti, al momento della ricezione dell'opera naturalista e zoliana in particolare, gli permetteranno di leggere «nell'autonomia desanctisiana [...] l'autorizzazione a sterilizzare un impegno troppo politico, mettendo invece in primo piano il felice e armonico giuoco dell'arte: qualsiasi soggetto va bene, perché l'intento è altrove», ossia nell'organica impressione di vita che l'opera d'arte deve produrre, senza intenzioni o finalità d'altra sorta. Insomma, «il critico» si servirebbe della nozione di autonomia per spostare «tacitamente [...] i termini della questione dal campo politico-sociale a quello artistico» (R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, ma cit. dall'ed. ampliata 1978, pp. 332-336).

¹⁵ L. Capuana, *Per l'arte*, in *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885, ma cit. da idem, *Saggi critici*, a cura di E. Scuderi, Catania, Giannotta, 1972, p. 147.

¹⁶ *Ibidem*, p. 139.

¹⁷ *Ibidem*, p. 145.

¹⁸ Su una simile partizione insiste Carlo Alberto Madrignani nello studio *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970 (cfr. soprattutto pp. 196 ss. e pp. 225 ss.). L'interpretazione del percorso critico di Capuana come iter segnato da un ritorno all'idealismo di matrice desanctisiana è ancora il punto di partenza del convegno tenutosi a Catania nel 1982 (i cui interventi sono raccolti in *Capuana verista*, Atti dell'Incontro di Studio Catania 29-30 ottobre 1982, Catania, Fondazione Verga, 1984), sebbene in questa sede si suggerisca di posticipare l'altezza cronologica della svolta critica dell'autore (cfr. in particolare M. Paladini Musitelli, *Capuana verista*, in *Capuana verista* cit., pp. 19-26). Un'impostazione diversa della questione è invece presente nello studio di Bigazzi del 1969 (cfr. n. 14), in cui, come si è visto, si sottolinea l'influenza della nozione di autonomia dell'arte sui testi critici capuaniani del 1880 e del 1882, i testi cioè in cui avviene l'incontro fra il mineolo e il naturalismo. Da questo punto di vista, una lettura analoga è data da Enrico Ghidetti, che nota come sin dall'inizio «Capuana fra tutti coloro che pre-

Nella prima serie di *Studii sulla letteratura contemporanea* già i saggi dedicati alla letteratura italiana fondano i propri giudizi critici su un simile nucleo concettuale. Per giustificare la mancata riuscita artistica del *Lucifero* di Mario Rapisardi, ad esempio, Capuana si ferma a puntualizzare che «un'opera d'arte ha questo di speciale: la sua natura la mette fuori d'ogni attinenza con ciò che può garbare o non garbare ad una certa filosofia [...]. La sola questione possibile riguarda la sua natura stessa. Se non si può e non si deve chieder conto al poeta della scelta del soggetto, si può e si deve esaminare se il suo concetto, svincolandosi dall'astratta indeterminatezza del puro pensiero, sia riuscito ad assumere una forma vitale».¹⁹ E ancora, nel commentare i racconti di Roberto Sacchetti editi nel 1879, Capuana apre un'altra parentesi di riflessione teorica, in cui ribadisce: «È innegabile: nell'arte quel che più ci attrae è sempre la vita. Quando il personaggio esce perfettamente vivo dalla fantasia dell'artista la soddisfazione è completa, e non si cerca altro. Non occorrono secondi fini, intenzioni di moralità, intenzioni scientifiche, intenzioni di nessuna sorta. Il personaggio viene giustificato dalla sua esistenza stessa, come nella natura; col pregio che nel mondo dell'arte è assai meno accidentale e quindi assai più importante, che non sia nella natura».²⁰ È alla fantasia creatrice che si deve addebitare la riuscita o meno dell'opera d'arte, perché è da essa soltanto che si genera l'opera d'arte in quanto tale: un mondo che abbia «il carattere organico della necessità»,²¹ personaggi che si impongano con l'evidenza della vita, e che solo in questo trovino la loro ragion d'essere, a prescindere da qualunque intenzione ideologica, o da qualunque elemento l'artista possa avere voluto veicolare attraverso il contenuto. Queste le convinzioni che, lungi dall'esserne incrinata, condizionano anzi la ricezione capuaniana del naturalismo. Guardando, ad esempio, alla sola recensione a *Une page d'amour* confluita nella stessa prima serie degli *Studii*, in cui Capuana fa i conti con la legge dell'eredità fisiologica alla base dei *Rougon-Macquart*, mentre concede che l'«infiltrarsi dell'elemento scientifico nell'opera d'arte è un vero *segno del tempo*», non manca però di osservare che «il difficile sta nel mantenere la

sero parte al dibattito sull'avanguardia naturalista appar[isse] il meno convinto del connubio arte-scienza», e come infatti «la lunga fedeltà alla lezione desancisiana» che riemerge nel saggio *Per l'arte non fosse «mai venuta meno»* (E. Ghidetti, «Zolismo», *naturalismo e verismo*, in *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Firenze, Sansoni, 2000, pp. 36 e 39).

¹⁹ L. Capuana, *Studii sulla letteratura contemporanea. Prima serie* cit., p. 148.

²⁰ *Ibidem*, pp. 189-190.

²¹ *Ibidem*, p. 156.

giustizia delle proporzioni fra gli elementi della scienza e quelli della fantasia, in guisa che la libera natura dell'arte non ne sia tarpata». ²² La ricaduta delle moderne scienze positive al livello del contenuto di un'opera d'arte rimane insomma altra cosa da quella che viene definita la sua 'natura', la sua specificità, e che è posta, sempre, in diretta dipendenza da una facoltà diversa da quella razionale: dalla facoltà della fantasia, o immaginazione. Ciò è tanto più vero, in quanto Capuana subito dopo aggiunge: «Bisogna confessarlo: l'arte, in questo connubio, ha perduto qualcosa della sua fresca e virginea spontaneità. [...] Non può presagirsene nulla che rassicuri per la sua esistenza nell'avvenire». ²³ La distinzione netta fra natura dell'arte ed elementi eteronomi rispetto ad essa, qui anticipata chiaramente, tornerà in forme sempre più estese nella riflessione critica di Capuana, sino a strutturare interamente la dissertazione polemica che introdurrà nel 1899 la raccolta *Cronache letterarie*.

Che anche la 'fase naturalista' dell'attività critica del mineolo sia condizionata da una mai mutata idea di specificità dell'arte, è poi confermato dalle recensioni all'opera di Verga, se si considera il valore teorico che assumono all'interno del sistema capuaniano. La riflessione sui *Malavoglia* e su *Vita dei campi*, come già notava Roberto Bigazzi, gli consente di pacificare definitivamente la questione dell'influenza delle scienze positive sui fenomeni d'ordine artistico: questa non potrà se non limitarsi al piano della forma, ossia della forma specifica assunta dal romanzo moderno, che coincide con la conquista dell'impersonalità. ²⁴ E in questo ca-

²² *Ibidem*, p. 67.

²³ *Ibidem*, pp. 67-68. Si noti poi come, poco oltre, ravvisando nella *Comédie humaine* l'origine dell'ingresso della concezione scientifica in letteratura, l'autore descriva il fenomeno in termini che confermano una chiara nozione di specificità dell'arte, distinta da qualunque contenutismo scientifico, coincidente sempre con l'impressione di vita generata dalla Forma. Capuana infatti nota come «l'immenso lavoro» di Balzac «dove[ss]e essere un saggio della futura *storia naturale dell'uomo*. Ma questo concetto [...] nei particolari dell'opera avvertivasi appena. [...] Unica cura dell'autore era stata il soffiare nel personaggio e nell'azione lo *spiraculum vitae*, il far *concurrence*, com'egli diceva, à l'état civil; il resto diventava un mezzo per raggiungere più facilmente quel supremo scopo dell'arte» (*ibidem*, p. 68).

²⁴ Capuana infatti, nella recensione ai *Malavoglia*, afferma che «senza dubbio l'elemento scientifico s'infiltra nel romanzo contemporaneo e lo trasforma più pesantemente [...] nei lavori del Flaubert, dei De Goncourt e dello Zola; ma la vera novità non istà in questo. Né sta nella pretesa di un *romanzo sperimentale*. [...] Un'opera d'arte non può assimilarsi un concetto scientifico che alla propria maniera, secondo la sua natura d'opera d'arte. [...] Il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza nel romanzo contemporaneo, ma *soltanto nella forma*, e tal'influenza si traduce nella *perfetta impersonalità* di quest'opera d'arte. Tutto il resto, per l'arte, è una cosa molto secondaria» (idem, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, Catania, Giannotta, 1882, p. 140). Se la realizzazione di una forma letteraria perfettamente aderente al proprio oggetto di rappresentazione era già stata rilevata nella recen-

so l'accezione del termine 'forma' indica una nozione affine ma non coincidente con quella di 'Forma', ossia di specificità dell'arte. La forma impersonale rappresenterebbe infatti per Capuana l'ultimo e più perfetto stadio d'evoluzione della forma romanzo, che a sua volta, com'è noto, è considerata dal critico quale forma per eccellenza in cui s'incarnerebbe lo spirito poetico in epoca moderna. Forte delle enunciazioni di Angelo Camillo De Meis, l'altro maestro cui guarda per operare la propria sistemazione critico-teorica, il Capuana infatti aderisce ad un preciso modello di successione ed evoluzione dei generi letterari, il cui sviluppo sarebbe regolato da una legge fatale, in tutto analoga a quella che presiede all'evoluzione dei fenomeni naturali.²⁵ Capuana spesso sovrappone la questione delle forme alla nozione di Forma, ma mai arriva a confonderle, in quanto animato dall'esigenza di richiamare l'attenzione sull'esistenza di una specificità costitutiva dell'opera d'arte che prescinde anche dalle realizzazioni letterarie storicamente determinate.²⁶

sione all'*Assomoir* nella prima serie degli *Studii*, solo negli articoli su Verga diventa chiave di volta per limitare l'influenza delle scienze sull'arte e per disegnare un preciso schema evolutivo del romanzo moderno, che è certo inteso a depotenziare il ruolo di rottura dell'opera zoliana, come nota Bigazzi (in *I colori* cit., soprattutto alle pp. 347 ss.), ma che è anche inevitabile frutto della nozione di autonomia dell'arte radicata nel pensiero di Capuana. Tale schema d'evoluzione del romanzo verrà riproposto d'ora in poi negli scritti critici dell'autore, come verrà ribadito il presupposto teorico su cui si fonda: l'influenza non del materialismo sui contenuti dell'opera d'arte moderna, ma del metodo d'osservazione positivo sul suo rinnovamento formale; cfr., ad es., idem, *La crisi del romanzo*, in *Gli «Ismi» contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898, in particolare alle pp. 67 e 69.

²⁵ A proposito delle teorie del De Meis di *Dopo la laurea* (testo fondamentale, com'è noto, per la formazione del Capuana critico), e della funzione mediatrice che queste assolvono fra le formulazioni di Hegel e quelle del Taine nel pensiero capuaniano, cfr.: C.A. Madrignani, *Capuana* cit., soprattutto alle pp. 64 ss.; R. Bigazzi, *I colori* cit.; A. Storti Abate, *Introduzione a Capuana*, Bari, Laterza, 1989; A.P. Cappello, *Invito alla lettura di Luigi Capuana*, Milano, Mursia, 1994.

²⁶ Si veda come le due nozioni vengano distinte in modo particolarmente chiaro, anche da un punto vista terminologico, in un passo del saggio *Per l'arte*. La Forma, l'organica impressione di vita in cui consiste l'arte, si manifesterà nella forma specifica che di quell'epoca storica è frutto: «se l'artista, colla potenza del suo genio, fissa una delle tante forme dell'arte, se produce un capolavoro immortale, di quelli che sguiscian fuori ad intervalli di secoli, non significa mica che la forma rimanga cristallizzata, imprigionata eternamente nell'opera sua. La Forma (col-l'effe maiuscolo) ha più genio, è più divina di tutti i divini genii del mondo presi insieme; cresce, si sviluppa, fiorisce; e quando è pronta per un nuovo frutto, cerca e trova il fortunato individuo che le occorre, [...] e gli lascia gettar nel bronzo, scolpir nel marmo, dipinger sulla tela, costringer nelle note musicali o nelle pagine d'un libro quel momento dell'alta sua vita ideale». Questa digressione serve a Capuana per tornare alla riflessione sul momento storico-letterario contemporaneo, sull'impersonalità e sulle opere realizzate secondo tale canone formale; e finalmente, dopo avere distinto già a livello concettuale tra Forma come specifico letterario e differenti forme in cui questa può storicamente realizzarsi, introduce una variante terminologica che conferma una chiara distinzione fra le due nozioni: a proposito dell'«arte impersonale» non parla più di forma ma di «formola» (L. Capuana, *Per l'arte*, in *Scritti critici* cit., pp. 146-147).

Se una simile nozione di autonomia dell'arte, come visto, fonda i giudizi critici di Capuana già fra anni Settanta ed Ottanta, a fine anni Novanta viene ribadita e anzi propugnata dall'autore con marcata verve polemica, entro un clima che vede proliferare nuove scuole, nuove correnti, nuove mode, tutti quegli 'ismi contemporanei' ai cui rappresentanti di spicco il mineolo rimprovererà sempre di fraintendere la vera natura dell'arte.²⁷ Ebbene il progetto della *Voluttà di creare* nasce non casualmente, entro il clima di rivendicazione teorico-letteraria segnalato. Ma va preso in considerazione anche un altro aspetto della riflessione di Capuana e il punto di maturazione cui era giunto sul finire dell'Ottocento, per intendere a pieno il retroterra concettuale presupposto dalla raccolta.

Questo è il periodo in cui le convinzioni capuaniane in merito allo spiritismo e ai fenomeni medianici si sono definitivamente confermate, al punto da venire dichiarate pubblicamente senza più reticenze: al 1896 data infatti l'edizione di *Mondo occulto*,²⁸ e pochi anni più tardi compaiono articoli, su varie testate, in cui le affermazioni dell'autore risultano ormai inequivocabili.²⁹ Non sarà un caso, allora, che proprio nel 1899, nella prefazione alla raccolta *Cronache letterarie*, emerga per la prima volta nella serie degli scritti critici ciò che l'autore aveva sostenuto, ma in altra sede, già nel 1884: il legame fra le facoltà fondative dell'arte e la sfera dei fenomeni parapsicologici. È su una simile ipotesi che si erano infatti snodate le argomentazioni di *Spiritismo?*, saggio in forma di lettera aperta a Salvatore Farina. Nonostante in esso si tocchino ampiamente questioni di ordine spiritico, in realtà l'esigenza centrale da cui muove l'autore è quel-

²⁷ Si pensi al saggio *Idealismo e cosmopolitismo*, in idem, *Gli «Ismi»* cit., pp. 9-59, in cui l'autore registra la propria polemica con l'Ojetti a proposito delle nuove poetiche segnalate nel titolo. Contro i rappresentanti di una letteratura che fonda il proprio rinnovamento sul piano dei contenuti, e che vorrebbe fare, dei concetti astratti, il centro dell'opera letteraria, Capuana replica, drammatizzando il contraddittorio: «Nessun nuovo ideale umano mi lascia indifferente. Ma qui si tratta d'arte, non di pensiero filosofico o scientifico. – Vorrebbe forse un'arte vuota di contenuto, forma soltanto? – Niente affatto. Tutto il contenuto possibile, a patto però che egli prenda forma vitale per via dell'immaginazione creatrice» (*ibidem*, p. 25). Ma per avere un'idea più ampia del clima polemico in cui Capuana si trova a dover difendere le proprie tesi, si vedano anche: *La crisi del romanzo*, in *Gli «Ismi»* cit., pp. 61-82, e *Prefazione. Nuovi ideali d'arte e di critica e Domando la parola*, in *Cronache* cit., rispettivamente alle pp. V-XXXII e 247-254.

²⁸ Nella *Prefazione* al testo si legge: «La materia del presente scritto [...] è stata da me ampliata in modo da poter servire di appendice a una mia precedente pubblicazione intitolata *Spiritismo?*. Il punto interrogativo di questo volume significava allora prudente riserbo. Da allora in poi però i fatti così detti spiritici, grazie alla savia spregiudicatezza di parecchi scienziati, hanno assunto tal valore scientifico da permettermi di uscire dal riserbo parsonmi necessario quando affrontavo, forse primo in Italia, lo scabroso soggetto. [...] Non si meravigli il lettore se oggi mi troverà più affermativo d'una volta» (idem, *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, cit., pp. 165-166).

²⁹ Cfr. n. 6.

la di «ragionare di un problema psicologico-letterario»,³⁰ che consiste nella possibilità di rintracciare, nell'organismo umano, «una strettissima analogia tra lo stato normale e l'anormale, tra il sonno e il sonnambulismo provocato, tra lo stato magnetico e lo spiritico, fra questi due e lo stato ordinario delle nostre facoltà intellettuali». ³¹ Per 'facoltà intellettuali', nel caso specifico, Capuana intende esattamente quelle che presiedono alla creazione artistica: fantasia e immaginazione. Convinto di avere provato la sussistenza di una simile analogia mediante i numerosi episodi adottati nel corso della trattazione, l'autore conclude:

Per quanto sia vero che la riflessione entri oggi nell'opera di arte in maggior quantità che non nel passato, c'è sempre un punto, nell'atto della produzione, in cui la facoltà artistica agisce con completa incoscienza.

Il mestiere, il tecnicismo giova, fino a un determinato grado, nell'elaborazione della forma; [...] ma l'atto, ma il vero punto della creazione si avvolge infine, come in ogni altro fenomeno vitale, nelle misteriose oscurità dell'incoscienza.

Le preparazioni, i processi possono variare all'infinito. Tra il Balzac, [...] lo Zola [...] e un certo salvatore Farina [...] c'è, chi non lo vede?, un'enormissima differenza di messa in opera e di processo. Ma nel punto culminante? Il Balzac, lo Zola e quel Salvatore Farina di nostra intima conoscenza riescono tutti e tre ad un identico risultato, riescono a quella che io chiamerò *l'allucinazione artistica*, alla incosciente incarnazione di un loro concetto [...].

L'artista [...] procede come i *soggetti* del sonnambulismo provocato, ed ha la sua particolare allucinazione; la quale differisce dalle sonnamboliche unicamente per gradi, minimi o massimi, d'intensità e non per la intima sua natura.

Per entrare, come sogliamo dire, nella pelle del nostro personaggio noi adoperiamo ora contrazioni muscolari e isolamenti di determinate sensazioni [...]; ora vere interruzioni o sospensioni della nostra personalità [...].

La perfetta oggettività della ben riuscita opera d'arte non ha altra origine; talché l'artista non fotografa neppure quand'egli stesso crede di soltanto fotografare. Interpretare, integrare, compire i dati più immediati della realtà con altri più complessi accumulati nel suo organismo dalle sensazioni inavvertite [...]; ecco le operazioni concorrenti alla produzione dell'opera d'arte [...].

Due o trecento personaggi della *Comédie humaine* hanno tale e tanta evidenza da farli confondere affatto con quelli della vita reale. L'*allucinazione* dell'artista si è lì così prodigiosamente condensata e solidificata nella forma, che l'impressione della lettura non solo eguaglia l'impressione diretta ma talvolta la vince [...].

L'allucinazione spiritica, nel produrre le *comunicazioni*, passa gradatamente, come l'artistica, dalla quasi coscienza alla incoscienza [...].

L'allucinazione artistica, per la intensità e per la durata, differisce notevolmente da quella delle sonnambule e dei *mediums*.

³⁰ L. Capuana, *Spiritismo?*, in *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, cit., p. 57.

³¹ *Ibidem*, p. 116.

Noi ignoriamo quali energie entrino più particolarmente in funzione, e in quanta misura, sia nell'una che nell'altra; ma questo non impedisce di riconoscere la identità nella differenza e la somiglianza nella diversità che corre fra le due specie di fenomeni in discorso.³²

È dunque ipotizzato e descritto un peculiare processo psicogenetico del fenomeno artistico. Di più: è qui enucleata e argomentata in maniera sistematica quella stessa dinamica psicogenetica dell'arte di cui tenterà di rendere ragione lo stupito e ignaro dottor Maggioli nella *Conclusione* alla *Voluttà di creare* vista sopra. Una simile ipotesi collega, per un verso, l'atto della creazione al principio generatore dei poteri medianici, denominato 'forza psichica' dal mondo della scienza non ufficiale di fine Ottocento,³³ e, per altro verso, riprende il discorso parallelamente svolto entro i saggi critici, assegnando quello che vuol essere, nelle intenzioni di Capuana, un fondamento psico-fisiologico alle facoltà su cui si fonda la specificità dell'arte.

Se a fine Ottocento la realtà positiva dei fenomeni paranormali è ormai per Capuana una radicata convinzione, e se di queste convinzioni fa parte l'identità stabilita fra forza psichica e fantasia creatrice, è chiaro come l'autore, forte di quest'ulteriore fondamento, sostenga con impeto polemico sempre maggiore il principio dell'autonomia dell'arte rispetto ad ogni altra manifestazione del pensiero. Non a caso, nella citata prefazione a *Cronache letterarie*, Capuana introduce il motivo dell'identità fra fantasia creatrice e forza psichica proprio al termine dell'ennesima polemica sulla natura dell'arte, ingaggiata contro le diverse posizioni presenti nel dibattito dell'epoca. Contro il tolstojsmo che vorrebbe rendere la creazione artistica funzione del messaggio morale, contro gli altri filoni critici che la vorrebbero invece rendere funzione di un'idea astratta o di un concetto ora scientifico, ora filosofico, ora politico, Capuana si dichiara scorato e stupito nel «vedere la confusione [...], lo scambio che suol farsi

³² *Ibidem*, pp. 119-121.

³³ Negli anni in cui scrive Capuana, l'esistenza di una 'forza psichica' è ipotesi ampiamente accettata dall'intellettualità occidentale, in quanto ritenuta necessaria a spiegare una serie di fenomeni paranormali che sembrerebbero ormai accertati da esperimenti rigorosi. Si noti che tale ipotesi proviene da quella parte del mondo scientifico che affianca alla propria attività accademica studi 'non ufficiali' attorno alle manifestazioni parapsicologiche: si vedano ad esempio le conclusioni di *Spiritismo?*, in cui l'accertamento di esistenza di una 'forza psichica' è attribuito al fisico e chimico inglese William Crookes (*ibidem*, p. 135), e si veda ancora la prefazione a *Mondo occulto*, in cui si accenna all'«evoluzione del Prof. Cesare Lombroso», che nel 1892 dichiara di ritenere fondata l'ipotesi della forza psichica, dopo aver condotto una serie di esperimenti sulla celebre medium Eusapia Paladino (*ibidem*, pp. 165-166, ma cfr. anche le pp. 195-199, in cui viene riportato da Capuana l'articolo che segna la 'conversione' del Lombroso).

di quel che costituisce la intima ed essenziale natura dell'Arte con altri elementi, indispensabili certamente, ma secondari, se non si vuol ridurla qualcosa d'irricoscibile, di mostruoso, di ambiguo». Perché «si dimentica con facilità che nell'Arte il pensiero opera, sì – e non potrebbe accadere altrimenti – ma soltanto con una delle sue forme, l'immaginazione. Che se egli dovesse operare da riflessione, vi verrebbe a fare cosa fuori luogo, perché Arte e concetto astratto sono incompatibili tra loro».³⁴ Dipendendo la natura dell'arte esclusivamente dall'immaginazione, soltanto un'evoluzione di questa specifica facoltà potrebbe trasformare l'arte nell'avvenire, e non, come chiedono i critici contro cui Capuana si scaglia, l'ingresso nell'opera di un grado maggiore d'ideologia, o di morale. È a questo punto della trattazione che si esplicita l'identità fra immaginazione e forza psichica: l'ipotesi supernormale che viene successivamente espressa postula, infatti, la possibilità dell'evoluzione dell'arte solo in dipendenza dall'evoluzione della forza psichica, sebbene, entro un simile contesto, venga proposta in forme mediate, attraverso l'*escamotage* dell'attribuzione a una terza persona. È infatti un anonimo studioso, presentato come conoscente dell'autore, ad affermare:

Questo nostro pensiero che finora si è manifestato servendosi della materia, marmo, tavolozza, suono, parola scritta, pare abbia tanta potenza creativa in se stesso, da poter fare a meno di questi mezzi che non riescono a renderlo con tutte le sue sfumature [...].

Noi sentiamo che tutte queste arti c'impacciano, ci tormentano per la loro impotenza a creare davvero la vita.

Ora, la forza *psichica*, di cui già parlasi con trepido stupore, dovrà produrre nel lontano avvenire un'Arte della quale non possiamo formarci neppure un'idea approssimativa, in corrispondenza delle nuove facoltà che avrà allora acquistato l'umano organismo.

Questa forza ormai la conosciamo come produttrice di moto. Sappiamo che è possibile spostare oggetti materiali con la semplice concentrazione della volontà. Sappiamo che un individuo, in certi casi di cui ignoriamo il come e la legge, può con essa oggettivare, materializzare il pensiero, dargli forma visibile e tangibile [...]. S'intravede però che quel che è ora accidentale potrà, anzi, dovrà essere normale, soggetto alla ragione, come sono divenute normali e soggette alla ragione tante altre forze della natura; l'elettricità, per esempio.

Immagina dunque [...] che cosa potrà essere l'opera d'arte quando il pensiero non incontrerà più ostacoli nel marmo, nella tela e nei colori, nei suoni e nella parola; quando l'opera d'arte si esplicherà, si formerà con la stessa rapidità e con la stessa nettezza dell'idea, cioè, quando il pensiero diventerà visibile, tangibile, quantunque

³⁴ Idem, *Prefazione. Nuovi ideali d'arte e di critica*, in *Cronache* cit., pp. VI-VII.

fuggevole, forse, e mutabilissimo, come la sua natura di pensiero comporta; quando insomma le creazioni dell'intelletto immaginativo vivranno, sia pure per qualche istante, realmente fuori di noi.³⁵

Ciò, per provare la contiguità in cui i due ordini di questioni (la rivendicazione della specificità dell'arte e il suo fondamento supernormale) vengono concretamente a trovarsi in uno scritto dello stesso periodo a cui risale l'ideazione della *Voluttà di creare*, dunque a riprova dell'importanza che tali questioni rivestono a quest'altezza cronologica nella riflessione capuaniana, dato per assodato il legame strutturale che sussiste fra di esse, sempre, nel pensiero dell'autore. È infatti questo il sistema di convinzioni in cui si risolve il credo letterario di Capuana, ed è il sistema di convinzioni cui fa riferimento la codificazione della *Voluttà*: solo alla luce di esso sarà possibile reperirne la chiave esegetica.

3. Il mio credo letterario

Il principio del potere creativo della forza psichica e della sua capacità di superare gli ostacoli della materia, enunciato nella prefazione a *Cronache letterarie*, viene ripreso a tema di ben due racconti della *Voluttà*. Il primo, *La redenzione dei capilavori*, pubblicato nel 1900 in rivista, riedito l'anno successivo nel *Benefattore*, viene collocato in una posizione chiave della sistemazione definitiva del 1911: occupa il punto centrale della raccolta. Il secondo è posto in una posizione altrettanto importante: si tratta dell'ultimo racconto di secondo grado del dottor Maggioli, e fa seguito, in *Conclusione*, alle dichiarazioni del personaggio viste sopra.

Non sarà un caso se i racconti che occupano le posizioni strutturalmente strategiche del macrotesto abbiano a tema centrale quello della creazione artistica. Né sarà un caso che Capuana stabilisca di mutar titolo alla raccolta rispetto ai progetti originari: non più un *Decameroncino* bipartito, ma un testo intitolato *La voluttà di creare*. Tale sintagma richiama da vicino il concetto, già espresso dall'autore in altra sede, della voluttà implicata da ogni atto di creazione che sia 'spontaneo', ossia da ogni atto di creazione che proceda dalla facoltà immaginativa. A confermare il valore cardine di un simile motivo entro la raccolta sta l'unica variante davvero significativa introdotta fra la versione originale e quella definitiva della cornice: si tratta di un'inserzione testuale che tematizza esatta-

³⁵ *Ibidem*, pp. XXX-XXXII.

mente il concetto espresso nel titolo. In *Al Lettore*, infatti, al narratore di primo grado viene attribuita una considerazione assente dal testo del 1901: «Gli [a Maggioli] invidio quella rara voluttà di creare che egli doveva sentire nel momento in cui gli sgorgavano dal cervello tante inattese fantasie e quasi prendevano corpo per lui al pari che per gli altri, così intensa ne era l'impressione anche quando il caso raccontato rasentava l'impossibile». ³⁶ Questo complesso di varianti e di scelte strutturali è dettato da uno scopo preciso: è inteso a focalizzare l'attenzione del destinatario su quello che si rivela essere, alla luce della seconda parte della cornice, il vero tema strutturante il livello metanarrativo della *Voluttà*.

Perché le affermazioni che aprono la *Conclusione* richiamano in maniera evidente il concetto della creazione artistica come processo allucinatorio indotto dalla facoltà dell'immaginazione. È alla luce dei discorsi teorici sottintesi da tale nozione che si dovrà cercare la chiave esegetica della raccolta.

Il punto essenziale delle dichiarazioni di Maggioli, infatti, non consisterà tanto nell'ammettere, nell'explicit, l'inautenticità dei propri racconti o la propria presunta inattendibilità d'istanza narrativa. Consisterà piuttosto nello svelare che la viva impressione di realtà generata dalle novelle negli uditori dipende in modo esclusivo dalla facoltà immaginativa. Una simile affermazione richiama direttamente tutto un complesso asse concettuale del pensiero capuaniano, come si è tentato di ricostruire. Di questo asse concettuale, però, si rivela pertinente per l'interpretazione della *Voluttà* non tanto il versante psico-genetico, che collega l'immaginazione alla forza psichica, quanto il versante più propriamente teorico-letterario, che rivendica al prodotto dell'immaginazione, ossia alla Forma organica, lo statuto di elemento definitorio rispetto alla natura dell'arte, dunque lo statuto di elemento su cui la creazione artistica fonda la propria autonomia. È allora la nozione di specificità dell'arte propugnata dal Capuana critico ad assumere centralità assoluta per intendere la sconfessione di veridicità del narratore della *Voluttà*.

Nella *Conclusione* il lettore scopre infatti che i racconti di Maggioli non dipendono né dai 'documenti umani' su cui avevano dichiarato di fondarsi, perché questi documenti non esistono, né dal 'concetto astratto' da cui vorrebbero trarre spunto, perché il concetto si 'trasmuta' presto «in persone vive», ³⁷ e la narrazione procede per virtù propria. Non si può non cogliere, in filigrana, l'eco dei tanti passi critici in cui Capuana aveva in-

³⁶ Idem, *La voluttà* cit., p. VIII.

³⁷ *Ibidem*, p. 293.

teso dimostrare l'indipendenza dell'arte, dell'organica impressione di vita ricreata dall'arte, da elementi quali il messaggio ideologico o il documento umano, che possono partecipare alla creazione artistica, ma che non ne costituiscono mai la reale natura.

Il rapporto fra cornice e racconti codifica dunque un livello di significato che è, sì, metanarrativo (una creazione che rivela i presupposti della creazione), ma che non è inteso a smascherare il carattere finzionale dei meccanismi di narrazione; che, piuttosto, è inteso a dimostrare la verità di affermazioni teoriche da tempo ribadite dall'autore, e a dimostrarla sul terreno stesso dell'arte. È infatti il meccanismo di costruzione dello stesso testo letterario a mettere il destinatario nella posizione di dover riconoscere sino a che grado l'opera d'arte possa esistere autonomamente rispetto al concorso di elementi estranei alla sua vera natura.³⁸

Insomma, il rapporto fra racconti e cornice equivarrebbe a una dichiarazione e, di più, a una dimostrazione del credo letterario di Capuana. A una dimostrazione, beninteso, volutamente provocatoria, nella misura in cui, innanzitutto, l'autonomia dell'arte viene dimostrata arrivando al punto di eliminare ogni fondamento di realtà dalle storie narrate. Ma la provocazione più radicale, agli occhi del lettore dell'intera produzione capuaniana, risiede nel fatto che l'autore sia stato disposto a dimostrare il proprio credo a prezzo di sconfessare, entro i confini della creazione artistica, lo statuto di realtà di quegli stessi 'fatti' soprannaturali che altrove aveva dichiarato supportati da inoppugnabili documenti, base di quelli che, a fine Ottocento, sono ormai per lui saldi convincimenti ideologici.³⁹

La raccolta del 1911, che si rivela dunque dichiarazione provocatoria, nella sua ludicità di fondo, del credo estetico capuaniano, sarebbe interpretabile, a quest'altezza cronologica, come sorta di risposta narrativa al clima di accesa polemica intorno alla natura dell'arte che il proliferare degli 'ismi', al tramonto dell'Ottocento, aveva esacerbato.

³⁸ Si può richiamare, alla luce dell'interpretazione proposta per questa raccolta del 1911, la citazione desanctisiana riportata da Capuana in apertura agli *Studi sulla letteratura contemporanea* già nel 1880: «Se il contenuto, bello, importante, è rimasto inoperoso o fiacco o guasto nella mente dell'artista, se non ha avuto sufficiente virtù generativa e si rivela debole o falso o viziato nella forma, a che vale cantarmi le sue lodi? In questo caso il contenuto può essere importante in sé stesso: ma come letteratura o come arte non ha valore. E per contrario il contenuto può essere immorale o assurdo o falso o frivolo: ma se in certi tempi e in certe circostanze ha operato potentemente nel cervello dell'artista ed è diventato una forma, quel contenuto è immortale» (idem, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie* cit., pp. V-VI).

³⁹ Anche se andrà notato, in margine, come maliziosamente l'autore predisponga la raccolta in modo che nella *Conclusione* la veridicità dei racconti soprannaturali venga negata proprio affermando la realtà di un altro concetto soprannaturale: la realtà dell'allucinazione artistica che, frutto d'immaginazione, coincide propriamente con una facoltà paranormale.

Stefania Nociti

Il 'fantastico' in Pirandello Dalle novelle surreali, *Di sera, un geranio*

Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l'ho più questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori [...].¹

Su queste considerazioni del protagonista Vitangelo Moscarda, si chiude il romanzo *Uno, nessuno e centomila*, e con la sua pubblicazione, nel 1926, si conclude anche l'attività di Pirandello romanziere. Esso costituisce il punto d'arrivo di un percorso che si libera progressivamente dei residui naturalisti e veristi, per istituire un nuovo modo di interpretare e rappresentare la realtà, attraverso il filtro umoristico. E contiene contemporaneamente l'inserzione di spunti che anticipano le soluzioni artistiche dell'ultimo Pirandello, dei miti teatrali e delle novelle surreali.

Nel romanzo la crisi di identità si spinge fino alla disgregazione totale del personaggio, alla negazione di se stesso, del suo stato, della sua immagine:

Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome d'oggi, domani [...].²

Già attraverso la strana vicenda di Mattia Pascal, Pirandello aveva messo in evidenza come l'intera esistenza possa entrare in crisi a partire proprio dall'etichetta che ci contraddistingue, il nome:

Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa, che mi chiamavo Mattia Pascal [...]. Non pareva molto, per dir la verità, neanche a me. Ma ignoravo allora che cosa volesse dire il non saper neppure questo [...].³

¹ L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1969, p. 1416, da cui d'ora in poi citerò con l'abbreviazione TR.

² *Ibidem*.

³ Idem, *Il fu Mattia Pascal*, in TR, p. 265.

Nel *Fu Mattia Pascal* il protagonista, privato del nome con cui la moglie lo ha identificato nel cadavere sfigurato di uno sconosciuto, è costretto ad inventarsi un altro nome e un'altra vita; un'esistenza apparente che lo esclude da ogni diritto sociale. Inscenando un suicidio, si libera di Adriano Meis, suo alter ego, e cerca di recuperare la propria identità. Recupera il nome, ma non può rimpossessarsi della sua vita, che si è interrotta lo stesso giorno in cui è stato dichiarato morto; nel frattempo, qualcun altro l'ha sostituito nel suo ruolo di marito, e nessuno si ricorda più di lui.

Nel caso di Moscarda, è l'immagine che assume un ruolo determinante. Di fronte allo specchio, la moglie Dida gli fa notare un piccolo difetto al naso di cui non si era mai accorto. Non è la scoperta in sé che sconvolge la sua esistenza, quanto la duplice riflessione sulla molteplicità delle immagini con cui gli altri ci rappresentano a seconda delle loro opinioni, e sull'impossibilità di consistere realmente in una qualsiasi di esse.

Entrambi i protagonisti sono travolti dal «flusso continuo»⁴ dell'esistenza, e pervengono alla consapevolezza finale che ogni tentativo di fissare questo flusso in una forma sarebbe vano. Nel primo caso prevale l'elemento disgregativo. Mattia Pascal, rinunciando per sempre alla sua identità, si rassegna a restare fuori dal flusso della vita, e si accontenta di veder vivere gli altri e di recarsi di tanto in tanto a visitare la propria tomba. In *Uno, nessuno e centomila*, la rinuncia alla propria identità non implica necessariamente una rottura con la realtà circostante. Per il protagonista si traduce in un'apertura positiva⁵ verso l'Essere nella sua totalità, attraverso un coinvolgimento di tipo panteistico che gli permette di regredire continuamente dietro la natura e gli oggetti:

Quest'albero, respiro trémulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo [...].⁶

In questo modo, il protagonista riesce a scongiurare il doppio rischio della morte e della follia, a cui va incontro la coscienza quando si inoltra negli «abissi del mistero».⁷ E infatti nel saggio su *l'Umorismo*, del 1908, Pirandello aveva affermato che:

⁴ Idem, *L'Umorismo*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1993, p. 153, da cui d'ora in poi citerò con l'abbreviazione *SPSV*.

⁵ R. Luperini, in *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 152, ha giustamente osservato che lo «stesso Pirandello in questo periodo, appare particolarmente sensibile all'esigenza di un messaggio positivo [...] che modifichi la sua immagine agli occhi dei lettori e degli spettatori e attenui gli elementi disgregativi e amaramente umoristici della sua arte».

⁶ L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila* cit., p. 1416.

⁷ Idem, *L'Umorismo* cit., p. 153.

A questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire [...].⁸

Nel tentativo di definire questo «qualcos'altro», Pirandello parte dalla concezione di fondo che gli eventi non siano preordinati ad un fine, ma accadano in modo del tutto casuale, onde diventa impossibile risalire ad una causa prima del reale. E poi c'è l'equivoco generato dal contrasto realtà-apparenza, che l'autore risolve applicando la formula umoristica, basata sull'elemento della *riflessione* che consente di oltrepassare l'*avvertimento del contrario* (cioè l'apparenza), per cogliere il *sentimento del contrario* (cioè la realtà che si cela dietro l'apparenza). D'altra parte, si rende perfettamente conto che i principi enunciati nella sua poetica non sono applicabili in tutti i casi e che talvolta davanti a noi si prospetta «una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione», che «ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa».⁹

Negli anni di crisi del Positivismo, si impone con forza il problema del confine con l'irrazionale, con il misterioso. Fenomeni come 'spiritismo' e 'teosofia' dall'America dilagano rapidamente in tutta Europa, anche in Italia, e passano al vaglio della scienza, che ne fa argomento di accurate indagini tese a stabilirne il valore e l'attendibilità.

L'interesse per queste teorie investe anche la letteratura. Alla ricerca veristica, un autore come Luigi Capuana affianca, infatti, un interesse per l'occultismo che si concretizza in un saggio del 1884, dal titolo *Spiritismo?*,¹⁰ in cui «si raccoglievano ricerche, testimonianze e giudizi su una varia gamma di fenomeni psichici e metapsichici, dal sonnambulismo alla magnetizzazione all'ipnosi, e su altre straordinarie manifestazioni, di interesse anche estetico e letterario, quali la scrittura automatica e l'allucinazione artistica».¹¹

Lo stesso Pirandello, nel 1905, scrive un articolo intitolato *Un fantasma*, nel quale affronta questi problemi, pur mantenendo una certa cautela. Anche nel *Fu Mattia Pascal*, la scena della seduta spiritica in casa Pa-

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 152.

¹⁰ L. Capuana, *Spiritismo?*, Catania, N. Giannotta, 1884, poi *Spiritismo?*, con introduzione di M. Tropea, Caltanissetta, Lussografica, 1994.

¹¹ A. Illiano, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, prefazione di G. Corsinovi, Firenze, Vallecchi, 1982, p. 9.

leari, rappresenta solo il pretesto per mettere in luce umoristicamente la personalità e i veri intenti dei personaggi che vi prendono parte. Ma l'autore è indubbiamente coinvolto e affascinato da queste dottrine. Com'è noto, la sua 'teoria del personaggio' è fortemente influenzata dalla lettura del *Piano Astrale* di Charles Webster Leadbeater. Le sue riserve culturali lo inducono, tuttavia, a sopprimere dalla redazione definitiva del *Fu Mattia Pascal* un passo del capitolo quinto, presente nella prima edizione a puntate, dove si attingeva esplicitamente al saggio in questione.¹²

L'ignoto è altresì simboleggiato, secondo Pirandello, dal dubbio gnoseologico sulla corrispondenza tra realtà e rappresentazione degli oggetti, che pervade la sua opera fin dagli inizi e «l'inconfondibile epicentro (anche in senso cronologico) di questo sostanziale filone dell'opera si colloca nella mistica apparizione della signora Ponza – materializzantesi con procedura pseudo-spirituca anche per l'inconsapevole evocazione che ne hanno fatto tutti gli altri personaggi – col volto nascosto da un *fitto velo nero, impenetrabile*, simbolo dell'inaccessibilità umana ai significati primordiali che germinano nelle zone più oscure della psiche».¹³

Il riferimento è al dramma in tre atti *Così è (se vi pare)*, rappresentato per la prima volta nel 1917 e tratto dalla novella *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*.¹⁴ In esso si confrontano le differenti verità dei protagonisti sull'identità della donna misteriosa che, per la signora Frola, è sua figlia che il genero le impedisce di vedere, mentre per il signor Ponza, è la sua seconda moglie, visto che la prima, la vera figlia della signora Frola, è morta ormai da quattro anni. Su queste diverse versioni della verità, si genera l'opinione degli altri personaggi, secondo i quali, il comportamento dei due contendenti è ai limiti della follia. Il rischio indicato da Pirandello nel passo sopra citato dell'*Umorismo* è lo stesso in cui incorre chi cerca un riscontro oggettivo della verità. Si rende allora indispensabile l'intervento chiarificatore della signora Ponza e, nella risposta enigmatica con cui liquida tutti gli interrogativi che si sono generati circa la sua identità, si concentra l'essenza del relativismo gnoseologico di Pirandello:

¹² Cfr. L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Milano, Mondadori, 1993, p. 291: «ho letto testè in un libro che i pensieri e i desideri nostri s'incorporano in un'essenza plastica, nel mondo invisibile che ne circonda, e tosto vi si modellano in forme di esseri viventi, la cui apparenza corrisponde all'intima loro natura. E questi esseri, non appena formati, non sono più sotto il dominio di chi gli ha generati, ma godono d'una lor propria vita la cui durata dipende dall'intensità del pensiero o del desiderio generatore».

¹³ A. Illiano, *Metapsichica* cit., pp. 54-55.

¹⁴ Dalla raccolta *Una giornata*, libro XV, di L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo e con *Premessa* di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1985, da cui d'ora in poi citerò con l'abbreviazione NA.

Per me, io sono colei che mi si crede [...].¹⁵

I temi fin qui citati (contrasto realtà-apparenze, sdoppiamento umoristico della realtà, problema gnoseologico, occultismo, morte), attraversano tutta la carriera artistica di Pirandello, anche l'ultima fase, in cui si assiste, tuttavia, ad un generale cambiamento di prospettiva. Nel periodo compreso tra il 1926 e il 1936, perseverando sugli stessi temi, lo spostamento della ricerca pirandelliana, avviato dalla conversione panteistica di Moscarda, sfocerà in soluzioni artistiche molto diverse da quelle precedenti. Viene meno l'istanza provocatoria contenuta nella rappresentazione umoristica della realtà, tesa ad evidenziare i contrasti, la molteplicità di prospettive, e l'assenza di oggettività che determina il caos dell'esistenza, individuale e collettiva, nella società moderna. Lo straniamento dalla società e il distacco nei confronti della natura si tramutano nell'esigenza di un riavvicinamento al Tutto che, attraverso un'esperienza di tipo surreale, consenta all'uomo di sfuggire alla triste realtà quotidiana.

Secondo l'analisi di Luperini, le cause di questa inversione sono principalmente due. La prima, di natura storica, si spiega con le limitazioni imposte agli intellettuali negli anni del fascismo; la seconda, di natura artistica, ha a che fare con l'influenza che il surrealismo francese aveva esercitato sui gruppi intellettuali delle maggiori città italiane.¹⁶ Il surrealismo, per la mancanza di elementi polemici e provocatori, la vaghezza dei contenuti e del linguaggio e il rimando ai significati universali che si celava dietro il simbolo, rappresentava probabilmente la risposta più idonea a quella realtà storica.

Tra il 1928 e il 1930 nascono i 'miti teatrali' di Pirandello: *Nuova colonia*, *Lazzaro* e *I giganti della montagna*. La nuova direzione assunta dalla sua ricerca impone all'autore un tipo di rappresentazione priva di riferimenti alla realtà concreta. Allo sfondo costituito dalla società borghese, filtrato attraverso l'ottica deformante dell'umorismo, si sostituisce, nei primi due miti, l'immersione in atmosfere sovranaturali, luoghi ameni dove, nelle utopie dei protagonisti (fondare una nuova comunità, in *Nuova colonia*, vivere a diretto contatto con la natura in *Lazzaro*), si proietta ancora una volta l'insofferenza dell'autore verso la società contemporanea. *I giganti della montagna* è stato riconosciuto una sorta di testamento spirituale a cui Pirandello avrebbe affidato le proprie riflessioni sull'arte

¹⁵ L. Pirandello, *Così è (se vi pare)*, in *Maschere nude*, con *Introduzione* di N. Borsellino, *Pre-fazione* e note di P. Puppa, Milano, Garzanti, 2001, p. 75.

¹⁶ Cfr. R. Luperini, *Pirandello* cit., p. 152.

teatrale e, in generale, sulla necessità che essa ha, nella società moderna, di appoggiarsi ai ‘giganti’, cioè ai poteri dell’economia e della politica.

Nel titolo dato a questo intervento ho utilizzato il termine ‘fantastico’, in riferimento a quel particolare filone del pensiero pirandelliano che, nella vasta casistica di situazioni paradossali e inverosimili che si susseguono per tutta l’opera, si sofferma sull’indagine dei fenomeni cosiddetti ‘sovrannaturali’. Un percorso che culmina, com’è noto, nelle novelle surreali, contenute nelle raccolte *Berecche e la guerra* e *Una giornata*, che occupano rispettivamente il quattordicesimo e il quindicesimo libro delle *Novelle per un anno*.

L’applicazione del termine ‘fantastico’ a questo filone dell’opera pirandelliana può trovare una giustificazione esplicita nell’appendice all’edizione del 1921 del *Fu Mattia Pascal*, intitolata, appunto, *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*,¹⁷ ma solo un’operazione ‘a posteriori’, forse un po’ arrischiata, può consentirci di inquadrare questo filone nell’ambito della ‘letteratura fantastica’. Questo genere letterario, a cui la tradizione italiana ha sempre guardato con sospetto, è stato codificato a partire da un saggio del 1970 intitolato *La letteratura fantastica*,¹⁸ in cui Tzvetan Todorov, attraverso l’analisi di alcuni romanzi e racconti, ne ha ordinato in maniera sistematica le caratteristiche.

In questa prospettiva, le indicazioni di Todorov possono rappresentare la base per una lettura in chiave fantastica della novella *Di sera, un geranio*, pubblicata per la prima volta nel 1934 sul «Corriere della Sera», e poi entrata nella raccolta *Berecche e la guerra*.

Parlare di ‘racconto fantastico’ mi sembra improprio. In primo luogo perché Pirandello ignorava, per ovvie ragioni, l’accezione di fantastico come è intesa oggi; e in secondo luogo, pensando alla definizione di racconto, perché egli desiderava, come ha giustamente osservato Giovanni Macchia, «data l’importanza che sempre annetté al suo bisogno di raccontare, [...] dare a questa forma espressiva, costituita di narrazioni ora brevi ora lunghe e affaticate una nobile definizione: non racconto, non fiaba o favola, ma appunto novella».¹⁹ Tuttavia è evidente che numerosi elementi tematici e linguistici presenti nella novella siano riferibili alla sfera del fantastico.

¹⁷ Qui Pirandello, per difendersi dall’accusa di inverosimiglianza mossa dalla critica al suo romanzo, si serve di due fatti di cronaca per dimostrare che le «assurdità della vita non hanno bisogno di parer verosimili perché sono vere. All’opposto di quelle dell’arte che, per parer vere, hanno bisogno di parer verosimili. E allora, verosimili, non sono più assurdità» (in *TR*, p. 474).

¹⁸ L’edizione che tengo presente è T. Todorov, *La letteratura fantastica*, traduzione di E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1991.

¹⁹ G. Macchia, *Premessa*, in *NA*, p. XVI.

Nel saggio sopra citato, Todorov definisce il fantastico come una dimensione intermedia tra la realtà e l'immaginazione, e afferma che «il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio i quali debbono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della realtà quale essa esiste per l'opinione comune. Alla fine della storia, il lettore, se non il personaggio, [...] opta per l'una o l'altra soluzione e quindi, in tal modo, evade dal fantastico».²⁰

L'esitazione prodotta dal fantastico troverà allora una spiegazione razionale, anche se 'strana', dell'accaduto, oppure una spiegazione del tutto irrazionale, quindi 'meravigliosa'. Nel primo caso ci troveremo di fronte al 'fantastico strano', nel secondo al 'fantastico meraviglioso'. L'analisi della novella dimostra che è possibile inquadrarla, sempre secondo un'applicazione 'a posteriori', in quest'ultimo sottogenere, e guardare il testo da vicino ci aiuterà a comprendere il perché di questa affermazione.

In un altro punto del suo saggio, Todorov sostiene che

La prima persona 'narrante' è quella che permette più facilmente l'identificazione del lettore con il personaggio, giacché com'è noto, il pronome 'io' appartiene a tutti [...]. Così si penetra nell'universo del fantastico nel modo più diretto possibile [...].²¹

E poco prima, a proposito del 'narratore non rappresentato'

se l'avvenimento soprannaturale ci fosse riferito da un narratore di questo tipo, ci troveremo subito nel meraviglioso [...] Non a caso i racconti meravigliosi usano di rado la prima persona [...].²²

In *Di sera, un geranio* il narratore non è infatti rappresentato, e la sua presenza non si rende percettibile nemmeno attraverso l'esposizione di un punto di vista, coerentemente con le scelte dell'ultimo Pirandello. La novella è narrata attraverso un monologo in terza persona, interrotto da poche battute in forma diretta, riportate dal narratore stesso. Si tratta del breve dialogo, delle «ultima parole della vita»,²³ fra un moribondo e il suo medico che, negandogli qualsiasi possibilità di guarigione, lo induce ad abbandonare anche l'ultima speranza, rappresentata metaforicamente dalla «lampada rosea, sospesa in mezzo alla camera» che «è rimasta accesa invano».²⁴

²⁰ T. Todorov, *La letteratura fantastica* cit., p. 45.

²¹ *Ibidem*, p. 87.

²² *Ibidem*.

²³ L. Pirandello, *Di sera, un geranio*, in *NA*, p. 677.

²⁴ *Ibidem*.

Quando la novella fu scritta, la ‘disgregazione del personaggio’ nelle opere pirandelliane aveva raggiunto il suo apice ormai da tempo. La definitiva rinuncia a consistere in un’immagine era stata sancita dal colpo al petto inferito a Moscarda che, tuttavia, non lo aveva ucciso materialmente. Il protagonista di *Uno, nessuno e centomila* continua, infatti, a narrare in prima persona fino alla fine del romanzo. L’anonimo protagonista di *Di sera, un geranio* potrebbe perciò essere idealmente identificato come il continuatore di Moscarda che alla fine si è liberato anche materialmente di quel corpo, visto che

Veramente non vide mai la ragione che gli altri dovessero riconoscere quell’immagine come la cosa più sua [...].²⁵

Privo ormai di ogni forma di corporeità, e di conseguenza privo anche della ‘voce’ per poter raccontare le sensazioni che prova, il protagonista deve necessariamente affidarsi ad un narratore esterno.

Il tema trattato nella novella è quello ossessivo della morte. C’è in Pirandello, come ha ancora osservato Macchia, una costante «presenza dell’aldilà, che ci dà come un brivido d’apparizione e di morte, altamente poetico, perché quelle apparenze sono legate agli oggetti più consueti e quotidiani o all’effetto particolare della luce sugli elementi di un paesaggio, su un frutto, su un fiore».²⁶

Il sonno, come stato di sospensione della realtà è associato direttamente alla morte. Il protagonista muore difatti nel sonno senza avvertire minimamente il passaggio:

S’è liberato nel sonno, non sa come [...].²⁷

Manca qualsiasi tentativo di fornire una spiegazione logica di ciò che accade. Il confine della razionalità appare oltrepassato fin dall’inizio dove, di fronte al mistero della morte, protagonista e lettore si trovano immessi ‘in medias res’ e provano un profondo senso di incredulità, di sospensione: questa è la caratteristica principale che avvicina la novella al genere fantastico. In particolare, la propensione verso il ‘fantastico meraviglioso’ trova conferma, a mio avviso, anche nel finale della novella:

– Oh guarda giù nel giardino, quel geranio rosso. Come s’accende! Perché?

Di sera, qualche volta, nei giardini s’accende così, improvvisamente qualche fiore

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Meditazioni di G. Macchia, riprese da A. Illiano, *Metapsichica* cit., p. 56.

²⁷ L. Pirandello, *Di sera, un geranio* cit., p. 676.

e nessuno sa spiegarsene la ragione [...].²⁸

Dove il fenomeno del geranio che si accende, giustificabile logicamente con «l'effetto particolare della luce [...] su un fiore», viene qui ricondotto ad una causa soprannaturale, ovvero il desiderio di un'anima di consistere momentaneamente in qualcosa:

Una cosa, consistere ancora in una cosa, che sia pur quasi niente, una pietra. O anche un fiore che duri poco: ecco questo geranio... [...].²⁹

Dopo la morte, ogni percezione legata ai sensi, soprattutto alla vista e all'udito, diventa un ricordo e il distacco dal corpo produce un immediato effetto di innalzamento dell'anima. Questo movimento è sottolineato simbolicamente da un'inversione di prospettiva che procede dal basso verso l'alto. Dal soffitto indicato con l'espressione «di qua», l'anima guarda verso il pavimento indicato con «giù» e vede i vari oggetti della stanza che permangono anche senza di lui.

Nel settimo capitolo del saggio *La letteratura fantastica*, esaminando i cosiddetti 'temi dell'io', Todorov individua come principio comune «la rimessa in discussione tra spirito e materia» che chiama in causa anche il fenomeno delle 'metamorfosi', che «costituiscono [...] una trasgressione della separazione tra materia e spirito nel modo in cui viene generalmente concepita».³⁰

Già verso la metà della narrazione si produce, nel protagonista di *Di sera, un geranio*, un anelito opposto a quello iniziale. L'illusione della liberazione che doveva avvenire dopo la morte si trasforma in una delusione. Nel passaggio dalla vita alla morte, l'assenza totale di materia e di forma fa sì che l'identificazione con il Tutto, il panteismo, che da vivo gli consentiva di sfuggire alla trappola del corpo, si trasformi adesso nel timore contrario di una metamorfosi che lo farà svanire proprio in quel Tutto.

Confrontiamo i due momenti: prima il narratore afferma, che

Lui non era quel suo corpo; c'era anzi così poco; *era nella vita lui*, nelle cose che pensava che gli s'agitavano dentro, *in tutto ciò che vedeva fuori* senza più vedere se stesso. Case strade cielo. Tutto il mondo [...].³¹

E poi:

²⁸ *Ibidem*, p. 679.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ T. Todorov, *La letteratura fantastica* cit., p. 124.

³¹ L. Pirandello, *Di sera, un geranio* cit., p. 677, corsivi miei.

Già, ma ora, senza più il corpo, è questa pena ora, è questo sgomento del suo disgregarsi e diffondersi in ogni cosa, a cui, per tenersi, torna a aderire ma, aderendovi, *la paura* [...], del suo svanire nella cosa che resta là per sé, senza più lui [...].³²

Dal punto di vista espressivo, la sensazione indefinita che provoca il distacco dalla materia, e lo stato di sospensione che ne deriva, è reso perfettamente da Pirandello, grazie ad una doppia metafora. Prima quella dell'ombra di un corpo che galleggia sulla superficie dell'acqua e poi di un qualcosa che è ancora più vano di un'ombra («non può dire [...] in che cosa ora sia veramente, non sa; è come sospeso a galla nell'aria della sua camera chiusa»³³), nonché dalle modalizzazioni presenti all'interno dello stesso periodo, «non sa come», «forse», «come quando».³⁴

La narrazione si svolge interamente al tempo presente, sottolineato dalla frequente ripetizione (ben otto volte) dell'avverbio «ora». Anche questo è un dato che può essere ricondotto alle indicazioni di Todorov, secondo cui «quanto al fantastico vero e proprio, l'esitazione che lo caratterizza non può evidentemente che situarsi al presente».³⁵

Significativo ai fini dell'effetto di sospensione che il fantastico deve creare per essere considerato tale, mi sembra, infine, il fatto che fino a metà della narrazione non compaia il termine 'morte', ma la situazione del protagonista si lasci intendere solo attraverso perifrasi («non è più nel suo corpo», «un corpo che giace inerte», «uno che non è più»),³⁶ per poi essere esplicitata in un'affermazione lapidaria: «e questo è morire».³⁷

³² *Ibidem*, corsivo mio.

³³ *Ibidem*, p. 676.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ T. Todorov, *La letteratura fantastica* cit., p. 46.

³⁶ L. Pirandello, *Di sera, un geranio* cit., p. 676.

³⁷ *Ibidem*, p. 677.

Giona Tuccini

Il realismo immaginativo di Ignacio de Loyola nella *Storia di Cristo* di Papini

Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura.

(J. de la Cruz, *Canciones entre el alma y el esposo*, XI)

1. L'ebrezza del sangue

Con *Storia di Cristo* saranno in molti a credere che, dietro la mano e il pensiero del fiorentino, ci sia una testa fina che, da molto ormai, sa adoperare, con maestria, tutti i mezzi dell'arte. Piero Gobetti ha apprezzato subito l'animato disegno e lo stile del libro: «Ogni capitolo è costruito come un canto, scorre preciso come una dimostrazione».¹ Il suo impianto è cosa grande, perché è quello di un'opera edificata ancor prima che edificante:

Un libro col suo disegno e la sua architettura, una vera casa coll'atrio e cogli architravi, coi suoi spartimenti e le sue volte – e anche con qualche apertura sui cieli e sulle campagne.²

In Papini, similmente a quanto succede al Loyola degli *Exercicios spirituales*, i ricordi sono fabbricati per motivi 'architettonici': l'architettura, richiamata a servizio del mondo immaginato, è quella del raccontare che riempie la vita di uno scrittore. Una strategia: viene fissato un

¹ P. Gobetti, *Scritti storici, letterari e filosofici*, in *Opere complete*, II, a cura di P. Spriano, con due note di F. Venturi e V. Strada, Torino, Einaudi, 1969, p. 522.

² G. Papini, *L'autore a chi legge*, in *Storia di Cristo*, Firenze, Vallecchi, 1921, p. XXII.

paesaggio, un personaggio e, come dal niente, raffiora una forma. Nel suo guardare attraverso la scrittura cambia la nebulosa in pugno, tramuta il pensiero – che evoca lontananze indefinite – in simboli di elevato impatto visivo, così da eternarlo. La struttura del testo deve preservare una certa continuità figurativa interna alla narratività dei fatti e questo è possibile soltanto attraverso la scienza dell’immaginazione creatrice, il cui compito è quello di trasmutare tutto in immagine-simbolo, stabilendone una corrispondenza tra il lato occulto e quello patente. Nella partita dell’immaginazione il simbolo è un elemento importante. Il lavoro esegetico applicato allo studio della mistica, svolto da Papini, ossequia operosamente il valore del simbolo quale strumento di conoscenza divina non discorsiva. Il linguaggio altamente simbolico, impiegato per la scrittura di alcuni capitoli centrali di *Storia di Cristo*, ce lo insegna; *Santi e poeti* (1948) è un saggio colmo di simboli. Nella Grecia antica, simbolo era un oggetto ricomposto dopo essere stato scomposto in due parti. *Sýmbolon* (σύμβολον) deriva dal verbo *symbálllein* (συμβάλλω) e significa connettere, mettere insieme, ridurre a unità di significato. Le parti scomposte del simbolo dovevano essere ricongiunte perché riacquistassero il loro significato e funzionassero da segno di riconoscimento. Il fuoco e il sangue di Caterina da Siena – emblematicamente descritta dal fiorentino nel soggetto cinematografico del '36 (*Santa Caterina da Siena: la vergine del fuoco e del sangue*, Roma, Tiberia Films) nonché in *Santi e poeti* – eppoi ancora il sudore e il sangue, che spillano come acqua di fonte dal Crocifisso di *Storia di Cristo*, sono immagini visibili, terrestri, che rimandano alla realtà non sensibile (quella divina) che, pur essendo l’oggetto simboleggiato, non è simboleggiante:

I due temi fondamentali dello spirito cateriniano sono il fuoco e il sangue. Il fuoco significa per lei l’ardore della carità che la consuma, cioè quell’amore tremendo e indomabile che prova per Gesù e, solo per amore di Gesù, verso gli uomini. Il sangue è strettamente unito al fuoco perché il sangue è vita e calore ed è rimasto per i cristiani il simbolo del sublime amore per il genere umano che ha condotto Gesù sulla croce. Essa detesta i tepidi e gli anemici, coloro che non sono infiammati dall’amore e non sono pronti a versare o a bere il sangue. C’è in lei qualcosa dello spirito guerriero e feroce de’ suoi tempi, ma sublimato e inalzato a un piano di spiritualità perfetta dove l’incendio si traduce in atti di carità e lo spargimento del sangue significa sacrificio a pro’ dei fratelli.³

Al punto 18 del soggetto cinematografico *Santa Caterina da Siena: la vergine del fuoco e del sangue*, si legge:

³ Idem, *Santi e poeti*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1948, p. 61.

Caterina di nuovo a Siena. Il condannato a morte Niccolò Toldo: Caterina l'assiste fino sul palco del patibolo ove egli venne decapitato. Ebrezza del sangue.

E qui la memoria vola ancora alle pagine sulla mistica fontebrandina di *Santi e poeti*, quando Papini, riferendo quello stesso episodio, scrive della grande potenza di seduzione che Caterina ebbe sul condannato nel fargli accettare la morte sul patibolo, nonostante la sua giovinezza, la sua vitalità e la consapevolezza di non aver commesso un delitto tale da meritare quella fine orrenda. Quando si parla di Caterina da Siena, c'è chi la rammenterebbe volentieri per la vergine quieta e pacifica che si racconta negli oratori (i fiori, i canti, ecc...). Eppure, come abbiamo appena visto, la Caterina che interessa maggiormente Papini è quella virile, dura, combattiva, forse quella più facilmente assimilabile ad un'idea celebrativa, grandiosa, conforme al cerimoniale di destra.

Ma torniamo al sangue: diremo che, come simbolo di sacrificio, è già presente in *Storia di Cristo*, in modo particolare nei capitoli XCV (*Sudore e sangue*), CXIV (*Quattro chiodi*), CXVI (*Il buio*) e CXIX (*Acqua e sangue*). Il simbolo è un elemento centrale che coopera al processo immaginativo. Nella lettera agli Ebrei 11,3 Paolo scrisse che il mondo è un sistema di cose invisibili visibilmente manifestate. Da qui Origene che, nel *Commento al Cantico dei Cantici*, 3,2,9, ci spiegò come il mondo visibile ci fa conoscere il mondo invisibile e che nella terra, nel basso, ci sono le immagini di realtà celesti. Da ciò che è basso, terreno, si può salire a ciò che sta in alto e da ciò che vediamo in terra si può conoscere quello che sta nei cieli. Papini adopera i simboli del sangue, del fuoco e del sudore per ribadire tutto questo e per dire quello che era stato detto precedentemente da Massimo il Confessore; ossia che la pienezza dello spirito si rivela nella pienezza dei sensi e che il mondo spirituale è contemplabile e reso distinguibile alle percezioni dell'uomo tramite le immagini simboliche:

Dio ha seminato in ogni specie parte della sua pienezza, sia parole spirituali di sapienza sia modi di condotta degni, affinché non soltanto l'Artefice delle creature sia rappresentato da creature che non parlano a chiara voce, ma anche l'uomo apprenda, dalle norme e dalle abitudini naturali degli esseri visibili, a trovare facilmente la via che conduce fino a Lui.⁴

Della portata del simbolo nell'arte ha scritto Pavel Aleksandrovic Florenskij che, descrivendo il processo di fabbricazione di immagini simbo-

⁴ Massimo il Confessore, *A Talassio*, 51.

liche, dimostrò come l'esperienza artistica generi anche l'immagine sacra, non solo come raffigurazione di noumeni misteriosi e sopracelesti, ma anche come causa di conoscenza.⁵ L'icona e il simbolo costituiscono il mezzo attraverso cui passare al *mundus imaginalis* per arrivare al divino. Sono, nella loro fisicità, la materializzazione dell'immagine creatrice stessa, l'avveramento dell'esperienza mistica che non è intelligibile e conseguibile per altri canali al di fuori di questi.

La tipificazione delle realtà immateriali nelle realtà visibili, è creatrice nel senso che riqualifica le cose spirituali in immagini tangibili e le rende palpabili ai sensi.⁶ Immaginare significa, per Papini come per Ignacio, agire consapevolmente dentro se stessi attraverso le rappresentazioni, ma vuol dire anche chiedere al Divino di rendersi visibile:

Sia pure un breve ritorno, una venuta improvvisa, subito seguita da un'improvvisa scomparsa, una apparizione sola, un arrivare e un ripartire, una parola sola nel giungere, una parola sola nello sparire, un segno solo, un avviso unico, un balenamento nel cielo, un lume nella notte, un aprirsi del cielo, una risplendenza nella notte – un'ora sola della tua eternità, una parola sola per tutto il tuo silenzio. Abbiamo bisogno di te, di te solo, e di nessun altro.⁷

2. Spiritualizzazione dei corpi e corporizzazione degli spiriti

La natura interiore dell'immaginare è già tutta postulata nell'origine latina dell'etimo 'immagine', ovvero nell'unione dell'aggettivo *imus* (profondo, basso) con la forma verbale *agere* (agire, guidare). Non basta dunque affermare che l'immaginazione creatrice dell'autore di *Storia di Cristo*, ispirato a Loyola, è una edificazione di immagini resa possibile attraverso una predefinizione della mente, bisogna invece aggiungere che si tratta di un'attività interiore cosciente, stabilita e volta al consolidamento della fede. Se l'immaginazione (*imaginatio*) ha un implicito significato attivo (*agere*), la fantasia (*φαντασία*) ne ha uno passivo, come ha osservato Alexandre Koyré nel suo valido studio del 1971 sulla mistica.⁸ Il vero mistico, del tipo di Ignacio, è prevalentemente attivo nel

⁵ Cfr. P.A. Florenskij, *Le porte regali: saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Milano, Adelphi, 1977, p. 34.

⁶ Cfr. H. Corbin, *L'immagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Paris, Flammarion, 1976, p. 187.

⁷ G. Papini, *Preghiera a Cristo*, in *Storia di Cristo* cit., pp. 619-620.

⁸ Il termine 'fantasia' (dal greco *φαντασία*) deriva – probabilmente attraverso un intermediario *φαντός*, apparente – dalla forma passiva del verbo *φαίβομαι*: in tale forma – *φαίνομαι* – questo

senso che, attraverso l'immaginazione e l'esercizio spirituale, non subisce le visioni ma le fabbrica: immaginando agisce, costruisce una visione mediata. Mediata nel senso di veicolata da un metodo preciso della mente. Il falso mistico (il fantastico) è l'esatto contrario, ovvero principalmente passivo: è suscettibile di eccitazione visionaria, è bersaglio di allucinazioni indiscipline dovute alla penuria di procedure mentali mediate, è vittima di una visione del tutto inattesa e spontanea sul cui procedimento di apparizione non ha alcuna padronanza. Il fantastico può essere tale per ingenuità. La sua visione è dovuta piuttosto a un disordine psichico, allo smarrimento dell'intelletto; non è propriamente suggerita dal divino e dalla mente, ma riaffiora dagli oscuri sedimenti della sua personalità. La visione del fantastico (o del falso mistico) è di tipo impulsivo; è occasionata da suggestioni personali e non è riferita alla consapevolezza e ad un severo modello soprasensibile. Nella seconda metà del Cinquecento, a suffragio di questa distinzione (mistico/fantastico), scese in campo Juan de la Cruz che arricchì la spartizione con l'ulteriore attribuzione all'*imaginatio* della qualità attiva o passiva:

Es, pues, de saber que los sentidos de que aquí particularmente hablamos son dos sentidos corporales [interiores] que se llaman imaginativa y fantasía, los cuales ordenadamente se sirven el uno al otro, porque el uno discurre imaginando, y otro forma la imaginación o lo imaginado fantaseando. [...] De aquí, pues, es que todo lo que aquestos sentidos pueden recibir y fabricar se llaman imaginaciones y fantasías, que son formas que con imagen y figura de cuerpo se representan a estos sentidos. Las cuales pueden ser en dos maneras: unas sobrenaturales, que sin obra destes sentidos se pueden representar y representan a ellos pasivamente. Otras son naturales, que son las que por su habilidad activamente puede fabricar en sí por su operación, debajo de formas, figuras y imágenes.⁹

verbo ha infatti il significato di 'appaio', 'sembro' (l'esatto contrario della forma attiva φαίνο – da φως, luce – che ha invece il significato di mostrare, portare alla luce), da cui φαντασία: apparenza esteriore. Cfr. A. Koyré, *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 96. Quasi a ideale commento di queste parole, riportiamo ora un brano di Pietro Citati sull'esperienza mistica di Teresa d'Ávila: «In questo sgorgare incessante e profumato di acque, udiamo le prime parole. Alcune echeggiano chiare nella nostra mente, pronunciando verità e consolazioni, e possono venir trascritte sui fogli di carta: altre appartengono a una lingua intraducibile, voce senza parole, lingua senza suono, e forse sono la rivelazione suprema del Signore. Quale sia la loro forma, il fedele riconosce sempre le parole divine. Mentre quelle escogitate dall'immaginazione hanno un "rumore sordo e fantastico", mezzo sognanti, imprecise o inesatte – le voci lasciate cadere da Dio nel bacino delle nostre acque sono sovranamente chiare, robustamente sintetiche, memorabili, e noi non possiamo fare a meno di ascoltarle, non possiamo sfuggir loro – perché è l'Ineluttabile che ci parla» (P. Citati, *Ritratti di donne*, Milano, Rizzoli, 1993, p. 222).

⁹ Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, libro II, cap. 12, par. 3, in *Vida y Obras de San de Juan la Cruz*, revisada y aumentada con notas por M. del Niño Jesus, edición crítica, notas y

Tuttavia – come scriverà più avanti Juan de la Cruz dopo aver implicitamente ripensato ‘angelica’ l’immaginazione mistica attiva e ‘diabolica’ quella fantastica passiva – il frangiflutto tra le due è facilmente subissabile:

Este sentido de la imaginación y fantasía es donde ordinariamente acude el demonio con sus ardides, ahora naturales, ahora sobrenaturales; porque éste es la puerta y entrada para el alma [...]; y por eso siempre Dios y también el demonio acuden aquí con sus joyas de imágenes y formas sobrenaturales para ofrecerlas al entendimiento, puesto que Dios no sólo se aprovecha deste medio para instruir al alma, pues mora sustancialmente en ella y puede por sí y por otros medios.¹⁰

Nei capitoli XI, XII e XVI del secondo libro della *Subida del Monte Carmelo* vengono descritti i gradi sia della visione estatica autentica (quella mistica), che di quella falsa (fantastica). Quando il santo di Fontiveros mette a punto un’ulteriore ripartizione tra le visioni esteriori (da fruire attraverso la vista) e le visioni interiori (da percepire con l’intelletto) precisa come a entrambe possa capitare di essere procurate o subite, autentiche o fittizie, angeliche o diaboliche.

Poco fa dicevamo che il metodo è il principale elemento disgiuntivo tra immaginazione attiva e immaginazione passiva. Se passiamo in rassegna le opere e le personalità maggiori della mistica cristiana, ci rendiamo conto che il perno-motore del metodo contemplativo è l’interpretazione (attraverso cui il simbolo indispensabile all’*imaginatio* viene ermeneuticamente spiegato) nonché l’applicazione pratica di precise operazioni mentali. Il metodo è l’insieme di norme, di precetti della mente ed esercizi spirituali di cui si serve il mistico per fabbricare e rendere operative quelle immagini attivanti il processo trasmutatorio della realtà immateria-

apéndices por L. Ruano, Madrid, Editorial Católica, 1974, pp. 504-505. Così traducibile in italiano: «Si deve dunque notare che i due sensi, di cui parlo in modo particolare in questo luogo, sono quelli corporei [interni], che si chiamano immaginativa e fantasia; l’uno in generale serve all’altro poiché il primo discorre immaginando e il secondo forma l’immaginazione o ciò che è immaginato lavorando con la fantasia. [...] Per tale motivo, a tutto ciò che questi sensi possono ricevere ed elaborare si dà il nome di immaginazione e fantasia, forme cioè che si rappresentano loro sotto immagine e figura corporea. Queste possono essere di due specie: alcune, soprannaturali, che si possono rappresentare ai sensi, si comportano in modo passivo, senza che essi vi cooperino [fantasticherie del falso mistico]. Altre invece sono naturali e sono quelle che i sensi interni possono formare con la propria opera, agendo attivamente, in forza della propria capacità, sotto l’aspetto di forme, di figure e d’immagini [immaginazioni del vero mistico]».

¹⁰ *Ibidem*, libro II, cap. 16, par. 4, pp. 514-515. Così in italiano: «Verso l’immaginazione e la fantasia ordinariamente si dirige il demonio con i suoi inganni, naturali e soprannaturali, perché esse sono la porta d’ingresso dell’anima [...]; per questo Dio e anche il demonio si affrettano verso di loro, per offrire all’intelletto le pietre preziose delle loro immagini e forme soprannaturali, quantunque Nostro Signore per ammaestrare l’anima non usi soltanto questo mezzo ma, dimorando sostanzialmente in lei, può far ciò da sé o servendosi di altri mezzi».

le (sopraceleste) in realtà visibile (sensibile). Nella maggioranza dei casi, il metodo veniva tramandato oralmente dal maestro spirituale all'allievo: chi lo conosceva e chi lo aveva adottato lo trasmetteva a chi, previa una rigida e lunga preparazione all'ascesi, si era reso meritevole d'impararlo e di sperimentarlo a sua volta. Attestazioni variamente complete dei metodi contemplativi si possono reperire in alcuni testi scritti, ma si tratta, per lo più, di percorsi dedalei, di scritture simbolico-visionarie tanto oscure e cavillose – nel loro arzigogolo espressivo – da rasentare il labirinto. I metodi dell'orazione mentale vengono distribuiti in ambiente benedettino grazie al *De modo orandi et meditandi* di Ludovico Barbo e specialmente all'*Ejercitatorio de la vida espiritual* dell'abate García Jiménez de Cisneros.¹¹ Proprio Jiménez de Cisneros (nel 1504 fu 'Abat comendatari del monestir de Santa Maria de Ripoll') aveva introdotto il suo metodo tradizionale d'insegnamento dell'orazione mentale nell'abbazia spagnola di Montserrat, dove, a quel tempo, uno dei più validi esercitanti fu il giovane Ignacio.¹² Grazie al Loyola, dopo la mareggiata della Riforma luterana, il mondo moderno si troverà integralmente in consegna le tecniche intoccate dell'orazione mentale. Il suo metodo di 'composizione' figurale è da ricongiungere, secondo le disposizioni di Michel Beaujour, alla tradizione quattrocentesca della *Scala meditationis*, al *Zardino de oration* e alla topografia dei luoghi santi,¹³ l'esortazione alla concentrazione in una «composizione visiva del luogo» deriva invece dalla mnemotecnica medioevale e dalle figure della predicazione, come hanno osservato Giovanni Pozzi e Carlo Ossola.¹⁴ Negli *Exercicios spirituales* del 1548, l'esercizio immaginale di fondo è svolto, sobriamente, in pochi punti pratici e includibili (preámbulo/s – puncto/s – colloquio/s):

(#102) El primer preámbulo es traer la historia de la cosa que tengo de contemplar [...]; (#103) El 2º, composición viendo el lugar: aquí será ver [...]; (#106) El primer puncto es ver las personas, las unas y las otras [...]; (#107) El 2º: oír lo que hablan las personas [...] es a saber, cómo hablan unos con otros [...] y refletir después para sacar provecho de sus palabras. (#108) El 3º: después mirar lo que hacen las personas [...]; y después reflectir para sacar algún provecho de cada cosa destas. (#109) En fin, hase

¹¹ Entrambe le edizioni sono stampate in edizione moderna e raccolte in un volume pubblicato, a Napoli, dalla ex regia Typographia, nel 1858.

¹² Cfr. A.C. Codina, *Sant Ignasi a Montserrat*, in *Archivum Historicum Societatis Jesu*, 7, 138, pp. 104-117 e 257-267.

¹³ Cfr. M. Beaujour, *Les «Exercices spirituels» de Saint Ignace de Loyola*, in *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, pp. 53-60.

¹⁴ Cfr. G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, e C. Ossola, *La «Topica poetica» di G. A. Gilio da Fabriano*, in *AA.VV., Retorica e poetica*, Padova, Liviana, 1979, pp. 261-283.

de hacer un coloquio, pensando lo que debo hablar a las tres Personas divinas o al Verbo eterno encarnado o a la Madre y Señora nuestra pidiendo según que en sí sintiere, para más seguir e imitar al Señor nuestro, ansí nuevamente encarnado.¹⁵

In questo brano si possono individuare tre momenti chiave del percorso meditativo di Ignacio, tre fasi operative estensibili a tutti i metodi maggiori. La prima fase – quella dell’orazione cosiddetta discorsiva – è di tipo razionale e consiste nella selezione di un passo del *Vangelo* i cui aspetti devono essere analizzati interiormente con il rigore della ragione. La seconda fase – quella dell’orazione affettiva – richiede un’intensità cospicua di concentrazione e consiste nella partecipazione attiva degli affetti alla materia precedentemente meditata con raziocinio: in questo momento dell’esercizio si patisce e si esulta insieme al testo contemplato, ci si colma della sua identità, ci si immedesima fino al punto di esprimere apertamente persino degli stimoli fisici reali, delle reazioni corporali legate al profondo quali il riso, il pianto, il tremare di paura, il rasserenamento. In questo modo la fase meditativa viene superata e seguita da quella immaginale, il momento sostanziale dell’orazione mentale. Questa terza fase consiste nel figurarsi con i sensi – attraverso la mente e i sommovimenti del cuore – i luoghi, le persone, gli odori, le parole, i suoni, i gesti e le azioni riferiti nel brano evangelico trattato. Una volta espletato anche questo esercizio ed ottenuta la perfetta concentrazione intellettuale e affettiva, si passa ad immaginare di vivere in prima persona la scena fabbricata e animata con la mente e le percezioni. Quest’ultimo momento determina la fine dell’orazione mentale vera e propria, perché l’operatore ha davvero vissuto e partecipato attivamente all’esperienza evangelica. D’ora in poi, solo per volontà e giudizio celeste, gli potrebbe essere concesso, secondo lo stato affettivo ottenuto di genuina e piena espurgazione interiore, che lo spirito divino si trasmuti nella materia immaginata. Ciò segnerebbe

¹⁵ Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, in *Obras completas*, transcripción, introducciones y notas de I. Iparraguirre, con la autobiografía de San Ignacio editada y anotada por C. de Dalmases, Madrid, Editorial Católica, 1952, pp. 180-182. Così in italiano: «Il primo preludio consiste nel rievocare la storia del soggetto da contemplare [...]. Il secondo ha per oggetto la composizione di luogo, che sarà una visione immaginale. [...]. Il primo punto consiste nell’osservare tutte le persone coinvolte. [...]. Il primo punto è vedere le persone, le une e le altre; [...]. Il secondo punto consiste nell’udire ciò che dicono le persone [...] ossia come parlano le une con le altre [...] e riflettere quindi per trarre profitto dalle loro parole. Il terzo punto consisterà nel guardare quel che fanno le persone [...]; quindi riflettere per trarre qualche profitto da ognuna di queste cose. Infine bisognerà fare un colloquio, pensando a cosa dovrò dire alle tre Persone divine o al Verbo eterno incarnato o alla Madre e Signora nostra, domandando anche, secondo la spinta interiore che proverò, tutto quanto può aiutarmi a realizzare una più precisa imitazione del Signore nostro, come se si fosse incarnato in questo momento».

l'avviamento ai gradi superiori, meramente contemplativi, dell'orazione mentale passiva; non più attiva perché l'esercitante smette di generare in autonomia atti volitivi ed affettivi, divenendo pienamente agito dalla potenza dello Spirito, dall'energia deliberatamente emanata per donazione divina. La dislocazione della sensibilità (il non esserci alle cose usuali) è l'ultimo stato immaginale ed è propriamente noto come *Ekstasis*.¹⁶

La scrittura di Ignacio, come del Papini, è dunque una scrittura dell'azione. Gli *Exercicios* non sono destinati ad essere letti, ma ad essere fatti; sono un «regolamento spirituale da seguire e praticare [...], un manuale d'istruzione che serve al direttore come pro-memoria e all'esercitante come guida quotidiana».¹⁷

Abbiamo appena visto che, attraverso le tecniche di contemplazione, l'esercitante accede al *Mundus imaginalis*, la zona intermedia tra corpo e spirito, così nominata da Henry Corbin, dove, attraverso il processo immaginativo, si attua la spiritualizzazione dei corpi e la corporificazione degli spiriti.¹⁸ In questo spazio del pensiero, differito tra cielo e terra, l'aspetto terreno (umano) e quello ultraceleste (sovrumano) del divino si congiungono. Questo è il luogo cristianamente destinato al mistero dell'Incarnazione, ma anche alla messa in forma di una trasmutazione binaria: quella di Dio che si fa uomo affinché l'uomo si faccia Dio o, per meglio dirla con le parole roventi di Angela da Foligno, «Il mio Dio si è fatto carne per farmi Dio». La funzione intermedia del piano immaginale, affinché Io e Dio, il corpo e lo Spirito siano in aperto dialogo, è stata precisamente centrata da Plotino nell'*Enneadi* quando scrisse che «Il pensiero è superiore all'immaginazione e l'immaginazione è intermedia fra l'impronta della natura e il pensiero».¹⁹ Nella seconda metà del XVI secolo si chiuse la stagione della più importante diffusione dei metodi di orazione mentale, con la pubblicazione di due opere fondamentali: il *Libro de la oración y meditación* del frate domenicano Luis de Granada e il *Tra-*

¹⁶ Estasi di colui che è 'fuori di sé' nel duplice senso di passaggio al di là di tutto ciò che si è aggiunto al nostro sé sovraessenziale nell'uno e, anche, nell'accezione di passaggio al di là del razionale. A questa *ekstasis* si contrappone la *stasis*, immobile sosta in se stessi; ci si aspetterebbe anche *enstasi* se la parola, nel greco classico, non avesse un altro significato, di opposizione, di resistenza. Ma nulla ci impedisce di trasferire il termine, come hanno fatto Mircea Eliade e altri, nella nostra lingua moderna: *enstasi*.

¹⁷ G. Papini, *Prefazione*, in Sant'Ignazio di Loyola, *Esercizi spirituali*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1928, p. XXI.

¹⁸ Cfr. H. Corbin, *Face de Dieu, face de l'Homme*, Paris, Flammarion, 1983, pp. 9-40.

¹⁹ Plotino, *Enneadi*, IV, 4, 13.

tado de la oración y meditación del francescano Pedro de Alcántara che fu il direttore spirituale di Teresa d'Ávila.²⁰

3. Parole da vedere

L'impianto di *Storia di Cristo* è una strenna di Papini al realismo immaginativo di Ignacio de Loyola. In uno dei suoi saggi sul figurato e il rimosso nella «prosa del mondo», Carlo Ossola l'ha giudicato «il più acuto esegeta degli *Esercizi spirituali*»,²¹ riferendosi all'edizione fiorentina degli *Exercicios* curata dal nostro scrittore nel 1923. La prima immagine scolpita nella premessa è quella di un Novecento disattento o avverso al «più assolutamente cattolico dei santi» che, per ignoranza dei contemporanei o per una certa ostilità nei confronti della Compagnia di Gesù, non è più popolare. L'obbedienza, quale valore distante dalla contemporaneità, è la ragione di tale impopolarità ed è da intendersi come il contrario della volontà propria, come l'opposto della «sestessenza d'ogni delitto di lesa divinità». Ignacio trovò nella disciplina, nella sottomissione alla Chiesa il contravveleno alla Riforma di Lutero, secondo cui «la Grazia divina è tutto e la volontà umana nulla». Una simile posizione era già stata presa dal giovane Papini, nelle *Testimonianze e polemiche religiose*, quando scriveva:

Fare in pace il porco in terra senza perdere affatto la speranza di fare il beato in cielo: questo, in parole finalmente chiare, il segreto di Martin Lutero. Se nell'ultimo c'è una bestia che recalcitra e un angelo che trasogna, il Luteranesimo li continua tutt'e due: il brutto pigro e carnale in questa vita, lo spirito desideroso in quell'altra. Basta lasciar fare a Gesù. Finché siamo nel mondo presente a peccare è Lui che si carica d'ogni nostra colpa; dopo morti, fatti candidi dal suo sangue, ci accoglierà nel suo Regno. Teologia luterana: peccato franco e paradiso gratis.²²

Al libero esame della Riforma, Loyola oppose il valore della gerarchia. Per qualificare questo, Papini ricorre alle stesse parole del mistico «debemos siempre tener, para en todo acertar, que lo blanco que yo veo, creer que es negro, si la Iglesia hierárchica así lo determina» e così le commenta: «Se ad ognuno, fedele o frate che sia, fosse permesso di tro-

²⁰ Luigi di Granata, *Trattato dell'oratione e della meditatione*, Giolito de' Ferrari, Venezia 1561; San Pietro D'Alcantara (1556), traduzione francese di C. de l'Herm, Saint Amand, Editions des Béatitudes, 1994.

²¹ C. Ossola, *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, il Mulino, 1988, p. 141.

²² G. Papini, *Notomia dei protestanti*, in *Testimonianze e polemiche religiose*, Milano, Mondadori, 1960, p. 200.

vare bianco quel che la Chiesa definisce come nero, addio disciplina, addio ordine, addio unità – cioè addio Chiesa». ²³ La *determinación* è un altro concetto ripreso dall'autore di *Storia di Cristo* e riassunto nella «sapienza massima» ignaziana «Bisogna valersi dei mezzi umani come se non ci fossero i divini; e dei divini come se non ci fossero gli umani». Come ha ben chiarito Gaetano Chiappini, in uno dei suoi saggi sul Loyola, «non si tratta tanto, o soltanto, di un impulso programmatico di decisione o di semplice 'determinazione', o moto di passaggio all'azione: ma di un autentico processo interno di riflessione e anche di constatazione, un profondo risguardo e considerazione da parte del soggetto di tutta la propria vita nella sua necessità di impostarsi in piena conformità e accordo delle proprie potenze e dell'esistere non solo *hic et nunc*. [...] Di fatto, Sant'Ignazio identifica spesso il suo pronto e totale impegno di fondo sulla spinta all'azione [...] con il completo e definitivo e massiccio collocarsi di tutto quanto se stesso nella 'determinazione'». ²⁴ La determinazione, la *claridad* (il vederci chiaro), la volontà sono qualità che, a detta dell'autore della *Storia*, Ignacio ha ereditato dalla sua lunga permanenza nelle corti e negli eserciti: nasce soldato, vive da soldato e come soldato muore. La sua natura è quella del cavaliere, la sua concezione del mondo resterà medioevale e guerriera ²⁵ anche quando, dopo essere stato cortigiano e pellegrino scalzo, diventerà il capo-fondatore della Compagnia di Gesù:

In gioventù Ignacio leggeva Amadigi di Gaula o El Caballero Cifar; dopo mediterà sulla Vita Christi e la Legenda Aurea e invece di proporsi come modelli il Cid Campeador o Esplandiano si sforzerà di gareggiare con San Francesco e San Domenico. All'imitazione dei guerrieri succederà in lui l'imitazione dei Santi ma gli uni e gli altri non son forse eroi, cioè uomini capaci di cose grandi, di vittorie difficili, e superiori alla plebe dei mediocri? Dalla lettura dei romanzi di Cavalleria Don Chisciotte usci cavaliere errante fuor di senno e di stagione; Sant'Ignazio, invece ne usci più savio, cioè preparato a divenire cavaliere errante della Madonna e di Gesù, campione del Re dei Re. ²⁶

Queste letture contribuiscono, nell'immaginazione del mistico, a rinsaldare il pensiero più importante della sua campagna: l'uomo nobile è

²³ G. Papini, *Prefazione* cit., p. XII.

²⁴ G. Chiappini, *Esperienze di mistica spagnola. S. Teresa d'Ávila, S. Giovanni della Croce, S. Ignazio di Loyola*, Firenze, Alinea, 1999, pp. 234-240.

²⁵ «La sua *forma mentis* è rimasta sempre cavalleresca e militare. La sua concezione del mondo è feudale e guerriera. Dio è l'Imperatore e tutto deve convergere alla sua gloria; il generalissimo in terra è il Papa che dev'essere ubbidito fino alla morte; i capitani dell'armata sono i superiori degli Ordini; i soldati tutti i fedeli» (G. Papini, *Prefazione* cit., p. XVI).

²⁶ *Ibidem*, p. XVII.

fatto per servire. A ribadirlo è Andrés Melquiades nella sua *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y America*:

La mística de Ignacio sigue veredas originales. No se expresa en formulación nupcial. Insiste en la nonada humana como actitud humilde y amorosa de servicio, cumplido a perfección con gozo, por costoso que sea. El servicio es una constante en él: Todo para mayor gloria, reverencia, servicio y alabanza de su divina Majestad. El «a mayor gloria de Dios» ignaciano constituye una de las cimas de la reforma, acaso más trascendente desde el punto de vista existencial que el «solo Dios» luterano y el «a solo Dios gloria» de Calvino. Ignacio, lo mismo que Juan de Dios y tantos otros, horizontalizó el amor a Dios sin abandonar la verticalidad.²⁷

Negli *Exercicios* appare, di tanto in tanto, la figura di un Re che chiama i suoi gentiluomini alla conquista e alla riscossa. Invece di raccontare la cronaca di uno spirito alato (quello del mistico) che ascende al cielo, il manuale del Loyola invita le anime a compiere un'esperienza severa, disciplinata, 'cavalleresca'. Si propone di reclutare nuovi apostoli, «di saggiare gli spiriti in modo da forzarli a optare lucidamente tra il servizio del mondo e il servizio d'Iddio».²⁸ Ebbene, questo è anche uno dei traguardi di *Storia di Cristo*: il recupero degli stolti alla causa di Cristo, l'esortazione alla sottomissione e all'umiltà, la trasmissione delle leggi cattoliche presso i «rinnegatori e i colpevoli», la celebrazione della Chiesa docente.²⁹ Il testo del '21, oggetto della nostra analisi, mutua dagli *Exercicios spirituales* il carattere esperienziale-razionale: in entrambi si parla di luce dell'intelletto, del gusto di Dio, di intelligenza spirituale, di conoscenza, sentimento e incendi d'amore.³⁰ Ma si parla soprattutto di vista o,

²⁷ «La mística di Ignazio avanza per percorsi originali. Non si esprime attraverso la formula nuziale. Insiste sul nonnulla umano come attitudine al servizio, umile e amorosa, portato a perfezione con gioia, per quanto sia faticoso. In lui il servizio è una costante: tutto per una gloria maggiore, per riverenza, servizio ed elogio di sua Maestà Divina. La formula ignaziana "a maggior gloria di Dio" rappresenta uno dei picchi della riforma, fatto più trascendente dal punto di vista esistenziale del "solo Dio" luterano e della "sola gloria di Dio" di Calvino. Ignazio, così come Juan de Dios e molti altri, rese orizzontale l'amore per Dio senza esimersi dalla verticalità» (A. Melquiades, *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y America*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, p. 311) La traduzione è nostra.

²⁸ G. Papini, *Prefazione* cit., p. XXII.

²⁹ «Questo libro vorrebbe edificare dell'anime cristiane, perchè questa sembra allo scrittore, in questo tempo, in questo paese, una necessità che non ammette dilazioni» (idem, *L'autore a chi legge* cit., pag. XXII).

³⁰ «Ignazio sperimenta la redenzione che gli porta un frutto ben preciso, cioè un cuore infiammato per Cristo. Un cuore insaziabile nel desiderio di servire nel suo bramare il magis per Dio. Ignazio, uomo di grandi progetti, di grandi imprese, ammette che la cosa più grande in assoluto è partecipare alla vita del Cristo pasquale. In questo momento così caldo, potremmo dire persino 'entusiasta' dell'adesione di Ignazio a Cristo, non c'è niente comunque di sentimentale confuso o addirittura patologico. Non vediamo i segni di una sorta di masochismo, né di vittimi-

per dirla con Ignacio e con Juan, di *presencia*. Papini è stato abile a capire che per rendere spendibile e attuale l'esperienza di Dio nel mondo contemporaneo «tattile e spirante», occorre il coinvolgimento dei sensi. Da qui il ricorso al realismo figurativo del gesuita secondo cui una conoscenza puramente razionale nel senso convenzionale – cioè senza gusto interiore, senza sentire – non acquista carattere autenticamente religioso. Una conoscenza che non impegni la persona nelle proprie percezioni, non può essere propriamente definita una 'conoscenza religiosa', cioè una conoscenza il cui oggetto sia la piena partecipazione al Divino:

L'originalità potente del libro del Loyola non consiste nell'aver ridotto a metodo regolare l'autoeducazione spirituale bensì, secondo a me pare, nel principio fecondissimo della Presenza. Sant'Ignazio non fa appello soltanto al cuore o all'intelletto ma a tutti quanti i sensi. La sua scoperta consiste nel suggerire al fedele l'evocazione totale e viva dei misteri che devono ispirarlo e inalzarlo. Egli ricorre per questa operazione ardita e necessaria alla cosiddetta 'composizione di luogo' e ai 'colloqui'. Chi medita sulla Passione di Cristo non deve contentarsi, perché veramente gli giovi, a leggere le parole del Vangelo e a trarne le conseguenze morali o mistiche: deve *vederla*, evocarla dinanzi agli occhi e all'udito in tutte le sue forme esteriori e reali. Il cristiano deve creare dinanzi a sé, colle potenze dell'immaginativa, l'aspetto del paese, delle strade, delle case, delle persone; risuscitare i colori della vita; ascoltare le parole e i gemiti: in una parola veder Cristo dinanzi a sé come se fosse vivo dinanzi a noi, *oggi*, nel suo cammino di martirio e di gloria. E dev'esser così preso da questa viva presenza che deve *parlare* con Gesù e colla Vergine, come se fossero lì nel buio della sua stanza o come s'egli fosse il testimonio contemporaneo della vita loro; e chiedere a loro ciò che gli abbisogna e confidarsi con loro ed ascoltare le risposte che gli fanno. Alla *presenza immaginaria*, ma quasi reale, prodotta dai poteri convergenti dell'anima innamorata, Sant'Ignazio dette maggior importanza di tutti i suoi antecessori, non escluso lo pseudo Bonaventura delle *Meditazioni*.³¹

smo, neanche le tracce di eroismo salvifico, del sentirsi, in maniera confusa, identificati con Cristo. Vediamo un uomo infiammato da Dio, bramante di unirsi a Lui, che non propone grandi opere ma si offre in una oblazione totale nella quale però l'ultima parola spetta al Signore. Vediamo perciò un uomo estremamente umile, perché solo un sentimento di totale umiltà osa chiedere al Signore di essergli simile nell'ora della passione, il sentimento di un uomo redento e umile, ben conscio della sua fragilità e di quale superbia potrebbe portarlo a desiderare di essere simile a Cristo. All'intelletto infiammato d'amore, nobilitato da questo sentimento religioso, sono evidenti diverse e spesso opposte realtà. Tanto per capirci meglio, ne indichiamo alcune: l'uomo nullità è allo stesso tempo un uomo di grande zelo; l'uomo che non sa proporre niente, chiede di essere addirittura simile a Cristo e partecipare con lui alla redenzione del mondo; l'uomo completamente passivo, del tutto oggetto dell'azione salvifica di Dio è unitamente l'uomo che si lascia coinvolgere in questa azione divina nel mondo» (M.I. Rupnik, *Il "sentimento religioso" nel discernimento secondo S. Ignazio di Loyola*, in *L'intelligenza spirituale del sentimento*, Roma, Lipa, 1994, pp. 225-254).

³¹ G. Papini, *Prefazione* cit., pp. XXII-XXIII.

4. Presenza e figura

Se ci addentriamo in *Storia di Cristo*, per vagliarne la struttura, si capisce subito che nell'edificazione del testo, quale mezzo per illustrare e per salire al Divino, la creatività di Papini non ha riposto gli strumenti utili alla scalata. Già nel proemio l'autore aveva avvertito di voler scrivere «un libro vivo, che renda più vivo Cristo [...] con amorosa vivezza, agli occhi dei vivi. Che lo faccia sentir presente d'un'eterna presenza. Che lo raffiguri in tutta la sua vivente e presente grandezza». ³² Questo libro del '21 è, pertanto, una proposta d'immagini; la *Preghiera* conclusiva la richiama della loro materializzazione. È un complesso, strettamente imparentato alla *composición* visiva di Ignacio, fatto appositamente per l'irruzione del divino, per l'*Iconomystica*, secondo il concetto secentesco registrato da Mario Praz. ³³ Il vedere, nelle sue forme sostantivali e verbali, è qui, come è stato in Loyola, un'autentica leva semantica e un'occasione fattuale. Il testo è composto per *tableaux*. Fin dal primo momento i capitoli corrispondono ad una specie di *pièce* lirico-drammatica, come se fossero una serie di «pitture materiali e peribili», dove la figura di Gesù spicca dal principio alla fine. La descrizione particolareggiata di ogni singolo evento, luogo o personaggio, concorre a renderli il più possibile fruibili all'immaginazione. La materia narrata nel dettaglio, posta in capitoli precisi, deve chiamare in aiuto l'immaginativa di chi legge in modo da determinare, invece di una lettura asettica del *Vangelo* o di un suo rivoltamento teorico, la visione piena ed efficace della vita di Cristo nelle sue manifestazioni terrestri. Il vederlo definisce il vertice dell'opera (in *Storia di Cristo* questo vertice è la *Preghiera* finale) dove il richiamo alla drammaticità del vaglio, messo in atto e in forma dal Loyola sui cinque sensi, è quantomai folgorante. Le occorrenze del visibile – le voci *meditación visible* (#47), *mirar*, *advertir*, *contemplan* (#115), *ver*, *imaginar*, *considerar*, *vista imaginativa* (#112) talvolta condensate in un'unica soluzione quale *ver con la vista de la imaginación* (#66) – sono fitte e considerevoli (su queste sembra poggiare l'intera struttura degli *Exercicios*) e cooperano, nella *Preghiera a Cristo*, alla formulazione della richiesta a Dio di farsi visibilmente presente. Ciò basta a confermarci la centralità, nella

³² Idem, *L'autore a chi legge* cit., p. XVI, il corsivo è nostro.

³³ Cfr. J. Masen, *Ars nova argutiarum*, Köln, 1649, *Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, etc.*, Köln, 1650, e specialmente L. Richome, *Tableaux sacrés des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*, Paris, 1601, riproposti e illustrati da M. Praz, *Studi sul concettismo*, Firenze, Sansoni, 1946, pp. 222-235.

Storia, dello spazio visivo degli *Exercicios*; prova che il realismo figurativo di Ignacio, a cui Papini si è perspicacemente ispirato, supera l'aspetto puramente contemplativo per attribuirsi il valore di una concezione artistica alimentata di assoluta concretezza: «vedere Cristo dinanzi a sé come se fosse vivo». Ma per far sì che questo avvenga, l'immaginazione deve essere soccorsa dalla volontà:

Per scoprirti nella pietra e nel legno è necessaria la volontà di cercarti, la capacità di vederti. E oggi i più degli uomini non vogliono, non sanno trovarti. Se non fai sentire la tua mano sopra il loro capo e la tua voce ne' loro cuori seguiranno a cercare solamente se stessi, senza trovarsi, perché nessuno si possiede se non ti possiede.³⁴

Il ruolo determinante dei sensi, in modo speciale quello della vista, viene ripristinato nella *Preghiera a Cristo*, perché soltanto gli occhi dispongono l'uomo moderno, prevalentemente visivo e schiavo della sensorialità, ad entrare in diretto contatto con Dio. Non è la sapienza ad accostarlo al mistero celeste, ma la sua impressionabilità, la possibilità di sentirlo con le percezioni. Papini arriva a questa convinzione elaborando e attivando, nella sue pagine, il tema della seconda annotazione (in apertura degli *Esercizi*), quella in cui Ignacio scrive appunto che non è la conoscenza a saziare l'anima, ma il sapore delle cose.³⁵ Abbiamo avuto modo di affermare che l'intento della *Storia* è quello insidioso di rendere vivo Dio nell'occhio del lettore affinché, attingendolo ai sensi, riesca ad amarlo. Ebbene, la parola da immaginare è il canale di questa seduzione e di questo proposito d'amore.

³⁴ G. Papini, *Preghiera a Cristo* cit., p. 627.

³⁵ «[...] porque no el mucho saber harta y satisface al ánima, mas el sentir y gustar de las cosas internamente» (Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, in *Obras completas* cit., p. 154).

Elena Fumi

Indovina chi viene a cena: San Giorgio (in casa Brocchi)

I. Un'opera chiusa

Se Gadda è tradizionalmente pensato come l'autore per eccellenza di opere aperte, incapaci di chiudersi e di concludersi, costruite più in base a un procedimento combinatorio, con ritorni ossessivi su temi e tratti testuali 'riciclati' di opera in opera, che in base ad una logica interna,¹ alcuni suoi racconti presentano per contro il modello perfetto di opera chiusa, in cui i materiali, pur eterogenei e all'insegna del *pastiche*, vengono poi ricuciti e ripresi in modo da convergere verso un unico, coerente *explicit*.

Anche *San Giorgio in casa Brocchi*, naturalmente, conosce una vicenda compositiva per cui le varie parti si sono accumulate attraverso un procedimento per aggiunte successive; tuttavia, nelle sue linee fondamentali (le varianti successive sono «quasi trascurabili», nota Contini),² il racconto viene strutturandosi sull'onda di una ispirazione quasi unitaria fra l'agosto del 1930 e il giugno 1931.³

È Gadda il primo ad essere consapevole della felicità compositiva del

¹ «Gadda protegge la sua smagliatura [e] si premunisce dalla chiusura anche nel secondo [...] dei suoi romanzi» (G. Contini, *Introduzione ad "Accoppiamenti giudiziari"*, ora in *Postremi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 33-40). R. Rodondi parla di «fisionomia in senso lato frammentaria» e, citando Roscioni, di Gadda come autore «di un'unica opera, rispetto alla quale i singoli libri, saggi o racconti, sono semplici capitoli o parziali redazioni, o addirittura raccolte di materiali» (*Nota ai testi*, in C.E. Gadda, *Opere. Romanzi e racconti II*, a cura di D. Isella, Milano, Garzanti, 1989; il passo di G.C. Roscioni citato è tratto da *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1969, p. 50).

² *Introduzione cit.*, p. 38.

³ Il quaderno in cui è contenuto il primo abbozzo è avviato il 27 luglio 1930, e il «testo-matrice» si trova alle pp. 57-111, come attesta G. Pinotti (*Per la storia di «San Giorgio in casa Brocchi»*, «Strumenti critici» IX [2], 1994, pp. 248-249).

suo racconto, come indica «la dedica al mecenate cui era offerto l'insieme delle *Novelle*, l'amico indimenticabile Raffaele Mattioli»,⁴ ma anche il fatto «che proprio *San Giorgio* venga continuamente offerto per le prime eventuali traduzioni, in tedesco o in francese».⁵

Delle tre sezioni in cui il racconto è suddiviso, la prima disegna lo scenario che pone le premesse per l'accadimento verso il quale tutta la costruzione narrativa tende, pur nel suo apparente accumulo di elementi irrelati e/o divergenti, fin dal magistrale attacco costruito sull'anafora della congiunzione coordinante che introduce la serie di soggettive alla fine della quali solamente giunge la proposizione principale con la 'coda' di musiliana memoria:

Che Jole, la cameriera del conte, uscisse ogni sera per far fare la passeggiatina a Fuffi: e che Fuffi, di tanto in tanto, dopo aver meticolosamente inseguito a guinzaglio teso e col muso contro terra non si sa che odore, levasse tutt'a un tratto, contro il più nobile degli Ippocastani, la quarta zampetta, come a dire: «Questo qui, proprio, mi merita la spesa!»; che, intanto, frotte di bersaglieri ritardatari trasvolassero in corsa con piume nel vento di primavera e dicessero a Jole dei madrigali a tutto vapore, già sui vaganti sogni della notte cadendo la brutale saracinesca della ritirata: che i tram vuoti galoppassero verso le tettoie suburbane o semivuoti verso le formicolanti stazioni [...]; e che Jole [...] che tuttocìò accadesse, era, si potrebbe quasi arrischiare, nell'ordine quasi naturale delle cose, o almeno delle cose del 1928 p. C. n. (p. 645).⁶

Vengono subito dopo introdotti, in successione, tutti i personaggi principali: dal «giovinotto» («di quelli proprio che non hanno altro da fare che fare lo stupido alle ragazze»: p. 645), alla contessa e al conte Agamènnone («quel giovinotto: era un lontano, oh! mica tanto lontano poi!, parente del conte e quindi anche, per riverbero, della contessa, che era cognata del conte, perché era vedova di quell'altro conte, 'che era morto', ma era fratello di questo qui, 'che era vivo'»: p. 646), a Gigi («anche per riguardo al mio Gigi, che è la nostra speranza...»: p. 648) e alla Jole («Quella ragazza, credilo, ci darà dei dispiaceri...»: p. 648), fino a Penella («un pittore romano; il quale, sebbene avesse dipinto anche lui la sua buona dose di sconcezze, tuttavia... poer diàol!... era un tipo abbastanza allegro... e... 'in fondo', abbastanza simpatico...»: p. 660), mentre troviamo solo un accenno a Frugoni (p. 652); vengono presentati anche gli altri

⁴ G. Contini, *Introduzione* cit., p. 39.

⁵ R. Rodondi, *Nota* cit., p. 1280.

⁶ Tutte le citazioni sono tratte da C.E. Gadda, *San Giorgio in casa Brocchi*, in *Accoppiamenti giudiziari*, in *Opere. Romanzi e racconti II* cit., pp. 645-697.

elementi che conosceranno sviluppo nel prosieguo: il «libro» («“E il libro, almeno, quando sarà pronto, quello? Quando ce lo darai?” gli [al conte Agamènone] domandò allora la contessa [...]. “Sai che lo aspetto impazientemente... per Gigi... per la sua salute... per la sua formazione morale...”»: p. 650); S. Giorgio e il compleanno («Guarda che me l’hai promesso per San Giorgio! per il ‘compleanno’ del nostro Gigi...»: p. 653); la tovaglia d’altare («Per l’altare di San Giorgio la contessa aveva in pronto una favolosa tovaglia, con un favoloso pizzo: il più dolce ricamo che fosse mai uscito dalle sue ‘mani di fata’»: p. 654); la beneficenza⁷ e il mecenatismo («Gli ex-traviati venivano messi in condizione di ritentare il colpo con un po’ più di brio [...]. Ma, a furia di voler fare del bene ai poveri, si finisce per farlo anche a una specialissima categoria di poveri, o, come si dice in riva del Lambro e del Sèveso, di strapelati: si finisce cioè per proteggere le Arti e le Lettere»: pp. 656-657); l’arte e la triennale («Così, dopo il ‘pugno nello stomaco’ de’ Futuristi, vennero il San Giorgio e la Triennale Milanese:⁸ dove, contro gli ultimi ruderi d’un ritardatario Ottocento, caparbio e duro da morire, si levava, con grido possente di vita, un caleidoscopico Novecento»: p. 658).

Il tempo della storia⁹ è, in questa sezione, di circa un anno (primavera 1928-aprile 1929) e la narrazione è condotta all’insegna della plurivocità.

Il secondo tratto si concentra sul 23 aprile e ospita al suo interno la famosa digressione su Cicerone,¹⁰ segnalata almeno in parte da stacchi tipografici. In realtà il primo stacco segnala solo una breve ellissi ed uno spostamento di scenario – dal salotto allo studiolo –, e sarà a partire dalla conversazione fra Frugoni e la contessa, che si svolge mentre i tre (Gigi, la contessa e Frugoni) si avviano verso «la gran sala dorata» per il pranzo, che prenderà il via la digressione vera e propria, chiusa poi con il secondo stacco. Si assiste qui a una forte dilatazione del tempo del racconto rispetto a quello della storia, legato al fatto che l’inserito ciceroniano sembra originarsi da una catena di pensieri della contessa (cui si mescola, però, la voce del narratore, come vedremo);¹¹ curioso è anche che lo svol-

⁷ Argomento anche di varie sezioni del *De officiis* ciceroniano.

⁸ In realtà l’esposizione, nata a Monza nel 1923 con carattere biennale, divenne triennale nel 1930 e si trasferì a Milano nel 1933.

⁹ Si fa qui, naturalmente, riferimento alla terminologia di G. Genette in *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976.

¹⁰ Per la quale cfr. la ricca analisi di E. Narducci, *La gallina Cicerone. Carlo Emilio Gadda e gli scrittori antichi*, Firenze, Olschki, 2003.

¹¹ Le pp. 669-677, e forse fino a 681, si svolgono mentre i tre percorrono lo spazio dallo «studiolo» alla «gran sala».

gimento della vicenda sembri in qualche modo contraddire il programma esposto dalla contessa al figlio per le celebrazioni del suo genetliaco («Per sabato sera inviteremo a pranzo gli amici...: domenica sera, invece, ci raccoglieremo noi»: p. 654), in quanto Frugoni si trattiene certamente per il pasto serale, dato che tutto si svolge dopo il té.¹²

La III sezione è esplicitamente dedicata a Gigi, il cui punto di vista è qui predominante, se non addirittura esclusivo (fa eccezione qualche istante in cui lo sguardo è della Jole), e prepara la sua iniziazione sessuale che poi resterà – forse non a caso – fuori dal racconto. La cesura che si colloca circa a 2/3 della sezione consente di ulteriormente isolare l'incontro cui tutta la costruzione testuale è finalizzata, e di nuovo ci presenta un esempio di tempo del racconto 'dilatato' (cui ben si adattano le parole di Genette a proposito della descrizione in Proust, che «nel suo caso, è tutto tranne una pausa del racconto»¹³) dai pensieri e dai movimenti contraddittorî di Gigi.

Si può dunque notare, nel procedere della vicenda, un movimento narrativo che comporta la dilatazione del tempo del racconto, cui si accompagna il restringimento progressivo dei punti di vista dal primo tratto al terzo.

Benché le tre sezioni abbiano ognuna una propria identità caratteristica, e forse addirittura una propria autonomia, vi sono almeno due strategie compositive attraverso le quali Gadda garantisce la coesione e la tenuta complessiva del racconto nel suo insieme, per cui, aldilà delle infinite spinte centrifughe che permangono in questo come in tutti gli altri suoi scritti, si potrebbe arrivare a parlare, in questo caso, di vera e propria opera chiusa. a. A livello di struttura complessiva del testo, le tre parti in cui il suo sintagma è suddiviso vengono a configurare uno schema a cerchi concentrici: se il racconto è l'involucro esterno ai cui estremi sta la Jole, il cui abbraccio abbraccia il testo (cfr., rispettivamente, l'«amplesso» della p. 646¹⁴ e l'abbraccio descritto a p. 697), rappresentando la vita contro le falsificazioni della parola che vuole negarla, subito all'interno di questo cerchio sta un altro testo, il «'trattato'» dello zio Agamènnone, «l'«Educazione

¹² Un dettaglio che forse potrebbe essere sfuggito a Gadda, nonostante le varie revisioni cui sottopone il racconto negli anni, o una sottile ironia sui limiti posti al desiderio umano (e della contessa) di addomesticare le «stelle copernicane» attraverso «il dabben lunario» (p. 664).

¹³ *Figure III* cit., p. 155.

¹⁴ Per il quale cfr. l'acuta osservazione di A. Pecoraro sulla «rivelazione inconsapevole, da parte del conte Brocchi, dei segreti impegni amorosi della domestica per effetto della sospensione sintattica» (*Gadda*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 55).

razionale della gioventú secondo i concetti etici moderni» (p. 691);¹⁵ all'interno ancora stanno i libri di educazione sessuale dal «bruttissimo titolo» (p. 653) e, in contraltare, le letture di Gigi dallo *Hamlet* «pettinato» da Giulio Carcano (pp. 691-692), al cui interno («Gigi levò dallo Shakespeare un pezzo di giornale, febbrilmente [...]: lo dispiegò, rilesse»: p. 687) c'è il giornale con la notizia dell'arresto di Gian Carlo; infine, al centro, il *De officiis* di Cicerone. È vero che in realtà al centro c'è l'uomo Cicerone, cui è dedicata la lunga digressione delle pp. 670-677, ma questa parte comunque dai suoi testi («L'autore 'adatto' per eccellenza»: p. 670) e su essi si chiude («Così nacque la 'grande Etica della Latinità'»: p. 677). Più precisamente potremmo forse dire che si alternano persone e testi, e che quasi tutti i rapporti fra le persone sono mediati da testi o, al più, da oggetti (tovaglia, opere pittoriche...); perfino quello fra Gigi e Jole, l'unico che realizza (mette in scena) un contatto diretto, sarà mediato dall'Etica dello zio Agamènnone, il cui inutile sforzo di 'coprire' la realtà viene ridicolizzato proprio da questo paradosso¹⁶ per non parlare poi degli infiniti riferimenti intertestuali a autori e opere letterarie, sia espliciti che impliciti, che caratterizzano, come sempre, la scrittura gaddiana, in cui sembra evocato un ruolo del libro come oggetto sostitutivo del rapporto, che lo 'copre', così come vedremo fanno le parole... Da questo punto di vista pittura e scultura paiono costituire delle forme artistiche che, non servendosi della parola, sono deputate a svelare¹⁷ ciò che invece la parola letteraria nasconde, anche quando si propone lo scopo di ridicolizzare «tutti que' panni, pannicelli e lenzuoli che svolazzano con tanta intelligenza presso i classici della nostra pittura» (p. 658): così il racconto medesimo del quale stiamo parlando, che sembra quasi esperire tutte le possibilità di una «parola [che,] convocata sotto penna [,] non è vergine mai».¹⁸

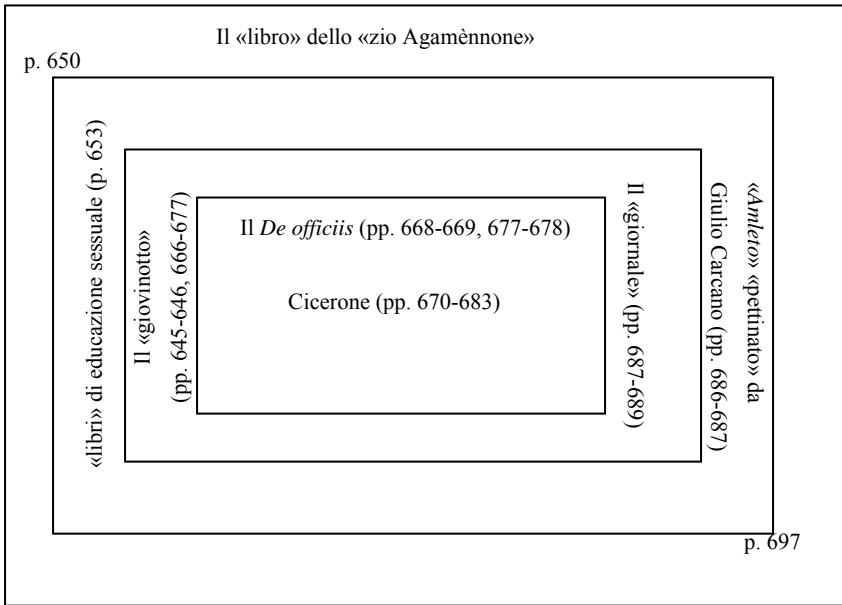
¹⁵ Si tratta del «libro» (p. 650), che sarà Jole a consegnare alla fine, esempio, insieme al *De officiis* di Cicerone, di quella «trattatistica dei doveri» rievocata a p. 697.

¹⁶ Vi è qui in realtà un sospetto di connivenza fra zio Agamènnone e Gigi, il primo dei quali, più o meno consapevolmente, si trova ad avere un ruolo di mezzano nell'incontro fra il ragazzo e la Jole, a partire dalla sua errata valutazione della di lei pericolosità nella conversazione con la contessa, fino a mandargli lui stesso la Jole col libro. Ma di questo, più tardi.

¹⁷ Mi domando se questa diversità non abbia in qualche misura a che fare con la «différence de statut entre ceux deux types d'art», segnalata da G. Genette a partire dal fatto che «imiter directement, c'est-à-dire copier un tableau ou une sculpture [...] c'est un exercice dont la difficulté et la valeur technique sont évidents. Imiter directement, c'est-à-dire copier (recopier) un poème [...] c'est une tâche purement mécanique, à la portée de quiconque sait écrire» (*Palimpsestes*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, pp. 109-110).

¹⁸ C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958, p. 19.

«amplesso» (p. 646) *San Giorgio in casa Brocchi*



abbraccio (p. 697)

b. Il racconto nel suo dipanarsi procede con una sorta di ‘doppio movimento’. Da una parte si trovano brani, come il delizioso *incipit* già citato, che sembra procedere per accumulo più o meno casuale, o meglio inseguire le suggestioni dell’*hic et nunc* dell’istante rappresentato (è quella specie di «istanza ultra-mimetica» di cui parla Bertoni),¹⁹ le cui schegge, però, vengono poi disseminate e si ritrovano sparse in diversi e imprevedibili punti del racconto, delineando così una specie di movimento *centrifugo*; nello stesso modo funzionano anche passi come quello sulle «tre signorine dell’Ottocento» (a p. 650) che a prima lettura sembrano dei puri *divertissements* ‘divergenti’, ma che si svelano in seguito come serbatoi di immagini che verranno riprese quali ritornelli e/o ossessioni nei tratti II e III.

Per converso, lungo tutto lo svolgersi della narrazione, si possono individuare numerosi punti di ‘coagulo’ a posteriori, in cui tutti i fili testuali vengono ripresi, giustapposti, riassunti, in un modo che ne sveli la parentela segreta, dietro l’apparente accumulo irrelato di spaccati eterogenei, cosicché si viene a delineare una specie di struttura ‘a fisarmonica’ fra le parti in cui

¹⁹ F. Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l’invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, p. 46 e *passim*.

Gadda insegue e sviluppa un singolo spunto narrativo o tema e quelle, appunto, in cui il narratore ‘tira le fila’, istituendo così un movimento *centripeto*.

La prima di queste ‘sintesi’ si trova alla fine della I parte, in cui i vari elementi vengono ripresi proprio in ordine di apparizione:

Si racconsolò [la contessa] pensando che casa Brocchi aveva sempre fermissimamente opposto tanto di porte sprangate al ‘dilagare della depravazione’.²⁰ Se non fossero stati (tornò a stizzirsi per la quindicesima²¹ volta anche con loro) se non fossero stati quei medici!²² E quegli studenti del Politecnico!²³ E quella svergognata!²⁴ E quel giovinastro!²⁵ E quel Novecento!²⁶ E quel pittore!²⁷ che fosse poi di Roma, di Napoli o di Palermo!²⁸

Le parve che da ogni ettaro della terra perversa le occasioni e gli incontri convergessero,²⁹ strisciando, in un callido attacco³⁰ dell’animo e delle virtù antiche dei Brocchi.³¹ (pp. 663-664).

Alla fine del II tratto³² spetta all’opera «*L’Uomo e l’Angelo*», che è valsa a Volcazio Penella il «Secondo premio alla Triennale Milanese», offrire l’occasione di una sintesi, seppure in qualche misura ‘spostata’ su un altro piano:

Ma il guaio era che, nonostante l’educazione³³ ricevuta in un ambiente così distinto com’è, si può ben pensare, il collegio-convitto³⁴ degli angeli, [l’Angelo aveva]

²⁰ Cfr. il «mondo scompaginato da tanta demenza! da tanto delirio! da così insano furore!» (p. 651) e «i tempi, i calamitosi tempi» (p. 651), fino al «malo andazzo dei tempi» (p. 663).

²¹ Una riflessione a parte meriterebbero i numeri, sempre un po’ sorprendenti, in varie parti del racconto, all’incrocio fra l’ironico e il cabalistico... Per lo più numeri iperbolici: l’eccesso numerico è un modo di far saltare il rapporto fra parole e cose, sebbene all’insegna del divertimento, ma anche in qualche modo segno della distanza fra le une e le altre...

²² Il riferimento è alle pp. 651-653.

²³ Cfr. p. 648.

²⁴ Cfr. le pp. 645-648 e ss., in cui fra l’altro la contessa si rivela ben più pre-vedente del cognato...

²⁵ Cfr. il «‘giovinotto’» delle pp. 645-646, che a p. 663 è diventato, appunto, «giovinastro».

²⁶ Cfr. le pagine sulla «Triennale Milanese» (pp. 657-659).

²⁷ Cfr. l’incontro fra Gigi e il pittore a casa dello zio (pp. 661-662).

²⁸ Cfr. la discussione fra la contessa e lo zio Agamènone a proposito dell’opportunità dell’incontro di cui sopra (pp. 662-663).

²⁹ Così come convergono gli episodi raccontati, che in un primo momento erano potuti sembrare irrelati, come se il narratore procedesse per associazioni libere...

³⁰ Cfr. i «tanti aspetti del Male, che negli Incontri nuovi e nella nuove Occasioni pareva assoldare nuovi divoti famigli a ogni ora, a ogni angolo» (p. 652), che si riferisce a sua volta alle reazioni dei «giovanotti» di fronte al modo di camminare per strada dell’«andalusa libidinosa» (p. 648).

³¹ Cfr. i numerosi riferimenti alle «famiglie perbene» e all’importanza di avere «un nome» (pp. 647, 648, 651, 667, 670).

³² Nel corso del quale è ancora la contessa (quasi narratrice di secondo grado, ‘per procura’) a riannodare i fili della narrazione durante il té (cfr. pp. 666-667).

³³ Cfr. le preoccupazioni della contessa sull’educazione del suo Gigi (pp. 651 ss.).

³⁴ Cfr. i «padri del Collegio San Carlo» (p. 652) in cui studia Gigi.

dimenticato il pigiama all'albergo, e siccome non c'erano lì per lì lenzuola in promptu un po' intelligenti,³⁵ come accade nell'esilarante Ottocento, lo si riscontrava provvisto, benché angelo, di così umani titoli, che le signorine del Lyceum³⁶ erano costrette a... divagare: e noi uomini non si poteva a meno di riflettere che già, certo [...], le necessità di propagazione³⁷ delle specie angelica... E poi, insomma [...] ceda l'Ottocento al Novecento!³⁸ «Non vorrete mica alle volte, vorarii minga di volt...»³⁹ tuonava un tarchiato commendatore mecenatoide⁴⁰ [...] «che un Penella vi faccia un angelo con le ali di pollo, come ce n'è sulla tomba dei conti Brocchi⁴¹ al Monumentale...» [...]. Il battagliero industriale sentiva oramai il Novecento angelico di pelle in pelle, come un ritorno di primavera⁴² (p. 683).

Dal momento in cui Gigi si trova solo (e nella terza parte, che sembrerebbe avere una sua maggiore autonomia e unità anche tematica), questi momenti di 'coagulo' si intensificano, e, anche se le ultime riprese, dopo l'arrivo della Jole, si presenteranno nella forma dell'estremo argine fram-messo al dilagare dei sensi,⁴³ nella prima fase (antecedente l'arrivo della fanciulla), seguendo il corso dei pensieri del ragazzo, ripercorrono le varie occasioni, esperienze, riflessioni che hanno trovato spazio nel corso del racconto e dunque le fanno convergere, come aveva previsto la contessa, verso il loro 'fatale' esito.⁴⁴

E quello che avevano tutti, tutti! ogni più modesto figlio dell'umanità, ogni più povera serva,⁴⁵ e, fra il canneto tenero e 'l braco, tutte le ranocchie dello Spallanzani⁴⁶... lui, col pretesto che i suoi antenati erano dei Brocchi⁴⁷ e che lo zio aveva sem-

³⁵ Cfr. «la deplorabile mancanza di tutti que' panni, pannicelli e lenzuoli, che svolazzano con tanta intelligenza presso i classici della nostra pittura» (p. 658).

³⁶ I cui «occhi esterrefatti» si erano spalancati dinnanzi alle opere della «Triennale» a p. 659.

³⁷ Cfr. «il bacillo del marciume... che si propaga... con una rapidità fulminea!» (p. 678).

³⁸ L'opposizione fra Ottocento e Novecento è al centro della spassosa descrizione della Triennale. Cfr. Margherita Sarfatti e il movimento del *Novecento italiano*, con le sue mostre tenutesi fra il 1923 e il 1934.

³⁹ Anche il conte, nella sua funzione di ignorante mecenate, scivola verso l'uso del dialetto (p. 660).

⁴⁰ Sul tema del mecenatismo, cfr. le pp. 656-657 ss.; sull'ignoranza dei mecenati nel campo artistico, cfr. tutto il passo sulla Triennale, e in particolare i «commendatori, [...] droghieri e [...] curatori di fallimento in foja novecentistica» (p. 660).

⁴¹ Il nome «Brocchi» è oggetto di numerose riprese, più o meno esplicite, nel corso della novella, come avremo modo di vedere.

⁴² Il tema della primavera è presente più volte nel testo, associato proprio al 'risveglio' erotico di Gigi in occasione della stagione in cui si colloca il suo compleanno (cfr. pp. 645, 646, 654, 668, 672, 683, 686, 691-692).

⁴³ Cfr. pp. 693 e 695.

⁴⁴ Oltre al passo citato, cfr. le pp. 689 e 692.

⁴⁵ Cfr. pp. 689-690.

⁴⁶ Cfr. p. 688 e, indirettamente, le pp. 687 e 678.

⁴⁷ Ancora il tema del «nome» della famiglia.

pre letto la Perseveranza⁴⁸..., lui forse doveva allontanarsi così, verso la marcia di Mendelssohn,⁴⁹ con qualche brava ragazza,⁵⁰ di quelle che piacevan tanto a sua madre...⁵¹ [...].

La humana societas gli sembrò tutta una grossa e grassa bestia, la quale mugliasse epifonemi frugonici⁵² ai pupi, con tono solenne d'autorità, nel momento, proprio, che maggio⁵³ metteva cinque gambe ai somari.⁵⁴ Una bestia infinitamente più scema delle Luigia, perché la Luigia, alla sua fame, gli recava risotto e bistecche,⁵⁵ e gli uomini invece, per quell'altra disperazione, gli servivano un piatto di Cicerone rigutinizzato.⁵⁶

E, sópravi, l'uovo fritto dello zio.

E, come contorno, la definizione del bene e del male⁵⁷ (p. 690).

Si crea una testura fittissima. Non c'è quasi immagine o sintagma significativo che non venga poi ripreso nei contesti più impensati, perfino i campi semantici chiamati in causa da similitudini e metafore (per esempio i «commestibili» nelle similitudini del professore, presenti in senso proprio nella dieta dello zio Agamènnone).

Fra i fili narrativi all'insegna del *divertissement* si può citare quello che ripropone l'immagine dei «peli barbatelli», a partire dalle «tre signorine dell'Ottocento» con cui Gigi trascorre le vacanze in montagna nell'estate del 1928:

alpiniste, pianiste e acquarelliste; che parlavano perfettamente l'inglese, con il mento illegiadrito, qua e là, d'alcuni deliziosi peli barbatelli, una specie di pubertà da persone ammodo. La contessa le trovava simpaticissime, così sane, vigorose, piene di spirito! (p. 650);

ed egli, nel buio puntuato di lumini, sarebbe proceduto lentamente, in frak, un po' pallido, con al braccio una delle tre signorie di Gressoney? Quel qualche pelo barbatello si sarebbe però potuto, la sera prima, farlo sparire (p. 689);

⁴⁸ Cfr. p. 649.

⁴⁹ Cfr. p. 689.

⁵⁰ Oltre a quelle di Gressoney, ci sono quelle dei 'té benefici' della contessa, cui però il figlio non è ammesso (p. 656)...

⁵¹ Cfr. p. 689, ma soprattutto p. 650: «La contessa le trovava simpaticissime, così sane, vigorose, piene di spirito! e senza tante smorfie; come deve essere veramente la donna».

⁵² Cfr. p. 669: «Il professore [Frugoni], trascinato dalla foga de' suoi epifonemi e dall'ammirazione per la propria voce, aveva camminato assai nella vita».

⁵³ Cfr. il tema della primavera, già citato alla nota 42.

⁵⁴ Allusione sconcia, come molte altre, per le quali cfr. il prosieguo del presente saggio.

⁵⁵ Cfr. la bistecca come 'trasgressione' nella dieta dello zio (p. 649).

⁵⁶ Cfr. i riferimenti a Cicerone, in particolare alla traduzione di Rigutini e alle scelte lessicali dello stesso (p. 680), ma anche alla traduzione «pettinata» di Shakespeare da parte di Giulio Carcano (pp. 691 e 692).

⁵⁷ Cfr. la discussione sulle pere marce, ma anche i discorsi della contessa sul «male» che assedia la famiglia, cui si è già fatto riferimento.

Alcuni innocenti peli barbatelli illeggiadrivano le mascelle della Virtù (p. 691).

Cui si può forse aggiungere un riferimento a un'immagine un po' androgina della bellezza maschile:

Lo specchio, pieno di malinconiche ombre, gli rimandò la luce del suo viso: era, gli parve, il viso d'un bel ragazzo: se non fosse stata quella pelurie... (p. 695).

Anche il telefono, presente in modo apparentemente casuale a più riprese nel corso del racconto («la voce acuta e un po' nasale [della contessa] strillava dentro il microfono per tutti i corridoi della casa»: p. 653; «talché un rincalzo di broccoli [...] fu la prima ingiunzione di Martuada estratta angosciosamente dal telefono»: p. 658), fino alla spassosa telefonata con la zia Maddalena (p. 685) e alle ragazze che «bersagliavano [Gian Carlo] di telefonate, di biglietti color viola, color majonese» (p. 688). Cosicché il telefono, da strumento di 'salute' (nella prima telefonata è la contessa che raccomanda al conte di non dimenticarsi del «libro») diventa invece strumento di 'corruzione': «mentre la Jole, ridente, lo guardava camminare disperato, come se cercasse invano l'indicatore de' telefoni» (p. 695).

Meno evidente è il *fil rouge* che riguarda l'abate Spallanzani, sostenitore dell'abiogenesi, cui sembra polemicamente alludere, seppure in modo piuttosto confuso, l'intervento di «batteriologia» di Frugoni, che si dimostra così «perfettamente à la page» (p. 668) anche nelle questioni scientifiche: «... la pera marcia, che fa diventar marce tutte le altre! [...] Non c'è niente che diventi marcio da sé!» (p. 678). La residenza della «signorina Dolores Ceccheroni, dimorante col padre e con cinque fratelli in via Lazzaro Spallanzani numero 22» (p. 687) diventa allora meno casuale, e la serie trova la sua degna conclusione:

Quanto all'abate Spallanzani, gli pareva, se ben ricordava, che fosse lui, proprio lui!... quel bel porco che aveva scoperto che la voluttà delle rane dura una quindicina di minuti (primi)...

Così almeno gli aveva assicurato Gian Carlo, sfogliando il libro di storia naturale (p. 688).

Ripreso ancora una volta, due pagine dopo, dal passo citato poco sopra («tutte le ranocchie dello Spallanzani»: p. 690).⁵⁸

⁵⁸ Il rilievo di questo *fil rouge* è confermato dal titolo originario *La pera marcia*, come apprendiamo da G. Pinotti, *Per la storia* cit., p. 252.

II. In scaena sine subligaculum prodeat nemo

Al centro della novella si trova dunque un testo di cui il libro dello zio Agamènnone vorrebbe essere una «transposition»,⁵⁹ di cui il racconto a sua volta si presenta come «satira»,⁶⁰ in quanto ne rovescia il senso proprio prendendolo alla lettera.

Emanuele Narducci ha giustamente attirato l'attenzione sull'importanza del «racconto nel racconto» nella novella e ci ha mostrato «i materiali di cui Gadda si è avvalso per costruire la sua satira del *de officiis*». ⁶¹ In realtà il *De officiis* di Cicerone non serve solo a mettere alla berlina «il suo testamento esemplare, pieno di civile moderazione»: p. 672), il suo ruolo di «re dei benpensanti», «discettatore dell'onesto e dell'utile» (p. 674) e «l'etica, [...] il credo sublime dei dominatori del mondo!» (p. 669), ma ad evocare una questione che dal centro irradierà di sé tutta la novella. Naturalmente a un primo livello il riferimento a questo testo si giustifica con i temi da essa trattati, e in particolare con la questione dell'etica, o della pseudo-etica, presente fin dal primitivo titolo *Trattato di morale*,⁶² ma non è un caso che tale questione venga presentata fin dall'inizio come strettamente legata allo stile:

«Il mio libro [dice lo zio Agamènnone] è un'Etica e una Stilistica... perché, nei prodotti-tipo, la virtù deve avere anche uno stile!» (p. 652).

Anche l'educazione di Gigi si manifesta nei suoi modi:

Gigi, a certe battute, fu lí lí per arrossire: ma, grazie alla selezione e al pedigree, sapeva tirar le orecchie, quand'era il caso, anche alla 'casta porpora'. E il romano finì per piacergli, sebbene l'educazione ricevuta ne' fausti penentrali dei Brocchi gli permettesse di dissimulare perfettamente simpatie ed antipatie in uno 'stile' di perfetta signorilità (p. 662).⁶³

A me pare, però, che la funzione del trattato ciceroniano, così come ci è presentato nel *San Giorgio*, vada oltre la *mise en abyme*, e suggerisca

⁵⁹ Secondo la terminologia di G. Genette, in *Palimpsestes* cit.

⁶⁰ Sull'uso gaddiano della satira, cfr. C. Savettieri, *Le forme dell'esperienza. Alcune note su un libro virtuale di Gadda*, in AA.VV., *Gadda. Meditazioni e racconto*, a cura di C. Savettieri, C. Benedetti, L. Lugnani, Pisa, ETS, 2004, pp. 88-89.

⁶¹ Cfr. E. Narducci, *La gallina* cit., p. 6.

⁶² Cfr. G. Pinotti, *Per la storia* cit., p. 249.

⁶³ Il parallelismo forma-contenuto si esprime anche nella similitudine e nella metafora riguardanti la dieta dello zio: «la deroga al regime broccolesco tanto caldeggiata dal dottore, dall'avveduto Martuada, simile in ciò al buon maestro che, nell'atto del dettare il compito, raccomanda l'interpunzione allo scolare [...]. Ogni dietetica deve rispettare le proprie cesure: e le cesure della dietetica dei broccoli si chiamano bisticche alla Bismarck» (p. 665).

un problema sotteso a tutta la costruzione testuale, quello che rende possibile la «satira dell'ossessione conservatrice e moralistica di una famiglia signorile milanese»: ⁶⁴ il rapporto fra parole e cose, fra nomi e oggetti nominati. Il *De officiis*, dunque, nascosto e al tempo stesso esibito attraverso la sua collocazione al centro della novella, ci offre la chiave di lettura per tutto il testo: l'indagine, *sub specie narrationis*, degli strumenti, soprattutto linguistici, attraverso i quali tale ossessione si esprime (e alla sconfitta della quale si accompagna un trascolorare della lingua), cosicché si potrebbe dire che il territorio esplorato è quello che si trova fra parole e cose, e plurilinguismo, plurivocità, dialogismo, «nomi parlanti» ⁶⁵ e intertestualità, caratteristici anche qui, come sempre, della scrittura gaddiana, assumerebbero la funzione di creare quasi un catalogo delle diverse azioni che sono messe in scena nel territorio del «*nominare*», cioè dell'attribuire parole a cose, o del «chiamare» (che può anche consistere nell'evo-care una cosa per mezzo del suo nome): dal nascondere, al trasformare, allo svelare, al creare, con tutte le sfumature intermedie e la possibile sovrapposizione e/o interferenza di diverse 'azioni' linguistiche. Da questo punto di vista, il «libello fieramente anticiceroniano» che costituisce il centro del San Giorgio è solo apparentemente un «centro eccentrico». ⁶⁶

Non è un caso che l'unico passo del *De officiis* cui la novella dedichi un rilevante spazio testuale è dedicato a questo tema, e suona così, nella traduzione di Giuseppe Rigutini: ⁶⁷

«La verecondia poi dell'uomo imitò questo così diligente artificio della natura, poiché quelle parti che ella celò, tutti coloro che non han perduto il senno le tolgono all'altrui sguardo e cercano di soddisfare il più occultamente che possono ad alcuni bisogni: né chiamano mai col loro proprio nome quelle parti che servono ad essi, né le loro funzioni [...]. Per contrario [...] la copula coniugale, che è cosa in sé onesta, la diciamo disonesta nel vocabolo proprio [...]. I comici poi, per antica disciplina del te-

⁶⁴ C.E. Gadda, *A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi*, Milano, Garzanti, 1984, p. 92.

⁶⁵ E. Narducci, *La gallina* cit., p. 5, n. 8.

⁶⁶ Così lo definisce Contini (*Introduzione* cit., p. 39).

⁶⁷ Dunque debitamente «rigutinizzato» (p. 680). Gadda dedica varie osservazioni al problema della traduzione, che sarebbe a sua volta una 'copertura' degli aspetti più materialmente inquitanti del testo (cfr. anche Giulio Carcano che «aveva discretamente pettinato» «l'Amleto, principe di Danimarca»: p. 691), ma Narducci fa giustamente notare come si tratti in realtà di traduzione piuttosto fedele: «Per la verità il Rigutini, nonostante il suo perbenismo, e forse per scrupolo di chiarezza didascalica, riesce ad essere fin troppo esplicito. Per *subligaculum* poteva anche andare (invece che «mutandin») «fascia di decenza» (Calonghi; il già ricordato De Silva traduce «la convenevole fasciatura») [...]. Quanto alla «copula coniugale», il testo del *de officiis* (*liberis dare operam*) è assai più perifrastico»: *La gallina* cit., pp. 21-22, n. 56). Noi possiamo notare, a ulteriore conforto di questa tesi, come le «mutandine» di Rigutini vengano 'coperte' dal *subligaculum*, sia nei pensieri di Gigi che nel linguaggio del narratore.

atro, rispettano così la verecondia che nessuno viene in scena senza le mutandine (*ut in scaena sine subligàculum prodeat nemo*), per timore che, se certe parti della persona per qualche caso si mostrino al guardo degli spettatori...» (p. 684).

Ad un primo sguardo sembrerebbe che oggetto dell'ironia gaddiana sia qui una certa ingenuità 'naturalistica' nella concezione della lingua di Cicerone che in questo passo emerge (nell'illusione che le cose abbiano un nome «proprio» che ne esprime in qualche misura la sostanza, e nella visione della lingua e delle abitudini sociali come imitatrici della natura e non convenzionali), ma già risulta evidente un *gap*, uno scarto fra parole e cose; le parole possono essere, in sé, indipendentemente da ciò cui fanno riferimento, «oneste» o «disoneste», come se avessero vita propria e una dimensione significativa in sé, potenzialmente (come nel caso citato) in opposizione al loro significato. In questo caso il loro significare allude addirittura a una sorta di grado secondo del linguaggio, quello in cui non ci si riferisce ad oggetti, ma a valori.⁶⁸

La contessa tenta di usare le parole come concreti *subligàcula* a nascondere la materia e declina così il *paradigma della reticenza*, cui pare ispirarsi tutta la sua azione educativa. Ecco dunque che svelano la loro funzione gli eufemismi disseminati nella prima parte del racconto, un'operazione di 'sostituzione' dei nomi, che permetterebbe, appunto, l'occultamento degli aspetti più materiali e corporei dell'esperienza umana: dall'«amplesso» di p. 646 alle «doloranti circonlocuzioni» e allo «scioppo delle perifrasi» di p. 647, al «certi... certe... certi aspetti, certi concetti, insomma!» (p. 652), al «Dire e non dire! Tastare senza toccare» (p. 652).

Tutta l'educazione di Gigi si fonda proprio sull'occultamento del corpo operato tramite il linguaggio:

⁶⁸ Gli altri passi del *De officiis* esplicitamente citati sono tre, uno solo dei quali, l'unico, fra l'altro, di cui non si cita la fonte, non si riferisce a problemi di linguaggio: «Tanta in eo peccandi libidini fuit, ut hoc ipsum eum delectare, peccare, etiamsi causa non esset», riferito a Cesare, colui «qui omnia jura divina et humana pervertit» (p. 673). Gli altri due sono: a) «circa il cathécon téleion e il cathécon méson, cioè, circa l'officio perfetto e l'officio medio (è il tradurre di un cruschevole)» (p. 673), che da una parte richiama i problemi della traduzione (per i quali cfr. la n. 67) e dall'altra il rapporto fra fini e mezzi che verrà ripreso anche a p. 690, con tutt'altro referente («la finalità naturale» aveva predisposto i suoi "mezzi": e quei mezzi, sotto la povertà celeste della roba, si vedeva che erano degni del fine»), e potrebbe a sua volta rimandare alla questione del rapporto fra parole e cose; b) (in nota a p. 673) «Cetarii, lanii, coqui, fartores, piscatores», citato a sua volta da Terenzio, *Eunuchus*, a proposito del quale Gadda afferma altrove: «Cicerone che si riteneva e forse era una persona seria, sconsigliava ai giovani "scelti" di frequentare pescivendoli, macellai, pizzicagnoli [...] perché facili ai motti equivoci d'una parlata non media, non corretta, non unitaria, non monotematica, che in più tardi secoli avremmo chiamato boccaccesca» (*Scritti dispersi*, ora in *Opere. Saggi Giornali Favole I*, Milano, Garzanti, 1991, p. 1191, citato da E. Narducci, *La gallina* cit., p. 57).

sicché la febbre, che aveva nel sangue, egli poteva chiamarla oramai con il nome onesto di ‘impazienza’ (di vedere la partita della Ambrosiana).⁶⁹ Era un modo di nominar le cose perfettamente coerente con l’educazione ricevuta (p. 693).

Per questo legge un Cicerone «rigutinizzato» e uno Shakespeare «pettinato»:

certe voci... certi modi di dire... che né Pietro Fanfani né Giuseppe Rigutini hanno mai registrato nei loro lessici così scrupolosamente mondi da ogni scoria prava del dire, così santamente purgati au préalable da ogni ‘peccato d’immaginazione’, così ‘adatti’⁷⁰ al focolare domestico (p. 680).

Perfino Jole si adegua a questo modello: «(non volle dire né dei broccoli [di cui ella peraltro è tanto esperta!...] né dell’olio di ricino)» (p. 693). In verità, tutta la plurivocità del tratto I, dietro la «fissazione realistica»,⁷¹ serve a coprire di parole plurime ciò che sta accadendo.

D’altra parte da sotto le «mutandine» la materia emerge, talvolta nella materia stessa di cui sono fatte le parole («Ed erano cento altre bibbie [...] i di cui titoli, con le loro X sessuali, destavano orripilanti repugnanze nella soavità ferma e un po’ sonnambulesca della contessa»: p. 653), altre volte nel lessico intrinsecamente ambiguo (ancora l’«amplesso» di p. 646) o nella pieghe della morfologia («per il suo... giovanotto [...] ci sarebbe voluta oramai... (quel femminile atterri la contessa)... qualche... lettura... a-datta, ma non troppo»: p. 652).⁷²

Il problema è che spesso la parola che vuole coprire rivela, soprattutto quando entra in gioco la retorica, con il suo duplice effetto di velare e svelare al tempo stesso. Così, come la Jole è «troppo... troppo... appariscente» (p. 647), gli eufemismi usati dalla contessa, dai «giovannotti del Politecnico» e anche dallo zio Agamènone per riferirsi alle sue ‘curve’, svelano invece di coprire:

La contessa ricordava esasperata le occhiate avido e ardenti del panettiere galoppar dietro le proterve emimorfie della Jole [...] così ‘impettita’ (p. 647);

‘oscillazioni sincrone’, ‘vibrazioni smorzate’, ‘respingenti’ (p. 648).

Oltre alla fragilità (del destino della ragazza) il conte vedeva, forse senza volerlo, quei respingenti e quei controrespingenti, turgido e atroce fiore della vita fra i suoi

⁶⁹ Eufemismo nell’eufemismo, questa volta della voce narrante, a sfondo ironico, però.

⁷⁰ Anche questo uso continuo delle virgolette riprende il lessico eufemistico ‘coprente’ della contessa.

⁷¹ F. Bertoni, *La verità sospetta* cit., p. 42.

⁷² Anche questo già notato da A. Pecoraro, *Gadda* cit., pp. 55-56.

vecchi mobili [...]. Nel cassetto della credenza, quello in alto a sinistra, c'era il cavatappi di riserva: in quello a destra, invece, alcune sagomature scollate della credenza medesima (p. 649).

Stessa funzione di *rivelazione involontaria*⁷³ hanno i paragoni materiali, che chiamano in causa la dimensione animale, sia nei riferimenti diretti (dalla «pulce» alla «rana») che in ciò che rimanda all'animalità dell'uomo (per esempio tutta la sfera alimentare, che però è tratto caratteristico dello zio Agamènone, e sembra dunque alludere ad una distanza profonda con la cognata), in particolare quelli di Frugoni, che non a caso tanto disturbano la contessa:

Ma i medici le avevano messo una spina nel cuore (il buon gusto della contessa aborrisce dalla pulce nell'orecchio) (p. 651)

«[...] il 'De Officiis' è piovuto proprio come il cacio sui maccheroni... » [...] La contessa aborrisce mentalmente da quei commestibili assunti a termine di confronto (p. 669)

«È proprio così! La pera marcia... » (la gentildonna contrasse le labbra, in un gelo improvviso: quei commestibili! anche le frutta adesso!) (p. 678).

La medesima duplicità è evocata anche nel modo di presentare la questione del *nome*. Il «nome» invocato dalla contessa è tappo, barriera fra interno ed esterno, porta sprangata contro il «diligere della depravazione» (p. 663): «i più bei nomi della città» (p. 658); «un giovane di distintissima famiglia»; «come potevano testimoniare non soltanto il cognome, ma anche il nome e il prenome» (p. 666); «mi par proprio superfluo di farti presente [dice la contessa al cognato] che siamo una famiglia... che abbiamo un nome...» (p. 648); «perpetuare nel mondo [...] il nome e le virtù [...] dei Brocchi medesimi» (p. 651); «un signore nel vero senso della parola [pensava il conte di se medesimo]» (p. 652).⁷⁴

Ma quando si passa dal nome comune «nome» ai nomi propri, questi ultimi evocano, a partire dalla loro forma dell'espressione, un'altra verità:

Quanto al nome, perbacco! Volcazio!?!... Nella presentazione gli era parso che fosse Ignazio e non Volcazio. Però dove diavolo aveva sentito un nome simile? Al collegio, dai padri? Mai più! E allora? Forse per via, da qualche soldato romano che chiamava un commilitone con quel nome di antico romano. Doveva essere il nome

⁷³ Ho già usato questa espressione a proposito di Gadda, seppure in un altro contesto (cfr. E. Fumi, *In digressione veritas*, «Paragone-letteratura» XLVIII [11-12], 1997, p. 108).

⁷⁴ Salvo poi sbugiardare la funzione nobilitante del nome con la presenza di un angelo con le ali di pollo sulla tomba di famiglia (p. 683).

d'un tribuno della plebe, o d'un arùspice, o d'un pontefice: o anzi no... d'un qualche cosa di etrusco, d'un àgure, d'un lucumone (p. 681).

Entrano in gioco i processi associativi a livello fonico ed etimologico (si pensi al cognome «Penella») e tutta la ricchezza dei rimandi metaforici; per il cognome «Brocchi», ad esempio, si può attivare almeno un doppio rimando: da un parte un «brocco» è un «cavallo di poco pregio»,⁷⁵ e dall'altra parte è evidente il legame con la «dieta a base di broccoli» dello zio Agamènnone («Nicht nur die broccoli, das bevorzugte Gemüse des zio Agamènnone in der Erzählung, sondern auch die brocchi, die kraftlosen Klepper, werden in Name der Familie evoziert und dienen der Satire auf die Mailänder Bourgeoisie»);⁷⁶ contribuisce a rafforzare quest'idea di spessore semantico dei nomi anche il fatto che alcuni degli inserti più significativi dell'edizione 1953 riguardino proprio tale dieta.⁷⁷ Se poi al cognome si aggiunge il nome, «Agamènnone», nome dell'ἄναξ ἀνδρῶν, il sintagma diviene particolarmente comico, rafforzato dai richiami omerici dell'«Ascoltami, Agamènnone» (ripetuto due volte a p. 648), settenario sdrucchiolo dal ritmo giambico che evoca il κλῦθί μιν di tanti versi dell'*Iliade*.

È chiaro che qui entra in gioco non solo il soggetto che nomina, cioè il narratore; in questo caso dobbiamo proprio dire che si tratta piuttosto del creatore, dell'artista della parola, del professionista dello strumento-principe di questi giochi la cui ambiguità di velamento/svelamento è inscritta nell'uso della lingua e in particolare nella sua funzione poetica⁷⁸ attraverso l'uso di tutto l'armamentario retorico: in buona sostanza l'autore, in quanto il narratore ci racconta una storia di personaggi che entrano in scena già dotati del proprio nome.

Il narratore per parte sua gioca, nel corso di tutta la novella, sulla propria consapevolezza della complessità dell'interrelazione fra parole e cose; le parole possono occultare, ma anche svelare, e perfino *trasformare* le cose: il nome «promenade des Anglais» attribuito alla passeggiata di

⁷⁵ C.E. Gadda, *Mercato di frutta e verdura*, in *Saggi giornali favole I* cit., p. 39.

⁷⁶ M. Kleinhaus, *Carlo Emilio Gaddas Kampf zwischen San Giorgio und San Luigi Gonzaga. Versuch einer Symbolanalyse*, «Italienischen Studien» (16), 1995, pp. 109-138.

⁷⁷ Cfr. F. Strocchi, *Varianti del Gadda solariano*, «Filologia e critica» VIII (3), 1983. Cfr. anche C. Savetieri: «già il cognome della famiglia [...] è uno di quei casi di onomastica fortemente significante»: *Le forme* cit., p. 90; anche Pecoraro parla di «risonanze semantiche del cognome» (*Gadda* cit., p. 54).

⁷⁸ Si fa naturalmente qui riferimento alla terminologia coniata da R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

Pozzuoli, e di «saison», per la «débandade generale: partenza anticipata per i bagni» (p. 672) dopo l'omicidio di Cesare e l'atteggiamento poco rassicurante di Antonio, non hanno solo un effetto di «assimilazione giocosa dell'antica alla moderna località di villeggiatura»,⁷⁹ ma l'anacronismo e, se possiamo dir così, l'«anatropismo», proietta sui «gaudiosi mattini di Pozzuoli» il riverbero del riconoscimento di status sociale che certi luoghi di villeggiatura emanano per coloro che tanto tengono al proprio «nome» (ed è il loro nome, a sua volta, che lo consente – cfr. «Courmayeur [...] Cortina d'Ampezzo [fino a] Gressoney» al banchetto dello zio Agamènnone in onore di Penella: p. 661).

All'altro estremo, prendere alla lettera può voler dire *travisare*:

«...Educare,» traesse, «significa elevare le giovani menti nell'esercizio della virtù, pur concedendo al corpo le ore necessarie per il riposo e per i ginnici esercizi... [...] ...Tant'è vero che anche nell'antica Roma [...] ... valeva l'adagio, o proverbio che dir si voglia, *mens sana in corpore sano*» (pp. 694-695).

Ancora, le parole possono sostituirsi alle cose («la opportunità e la rarità, insieme, della citazione⁸⁰ l'avevan distratta»: p. 652) e spesso si collocano in un ambiguo statuto intermedio, soprattutto attraverso l'alto tasso di figuratività letteraria e l'«uso spastico» della lingua prediletti da Gadda. Prendiamo a titolo di esempio un brano in cui queste varie funzioni del linguaggio si intersecano, sovrappongono, attivando movimenti contraddittori:

Lui, onesta⁸¹ vedova⁸² del moralismo fondiario e dell'oligarchia repubblicana, seguita a sculettare⁸³ ancora ne' gaudiosi mattini di Pozzuoli,⁸⁴ per quanto è tutta lunga la promenade des Anglais:⁸⁵ inseguito dalla finta⁸⁶ ammirazione di Irzio, di Pansa, di Balbo, e di tutti i grandi uomini della repubblica, che, nelle darsene delle loro ville, nell'anticipata saison⁸⁷ del 710, non sanno più che pesci pigliare⁸⁸ (p. 673).

⁷⁹ E. Narducci, *La gallina* cit., p. 15, n. 39.

⁸⁰ «Maxima debetur puero reverentia...»: si tratta di Giovenale, *Satire*, XIV, 47, non citata da Narducci, *La gallina* cit.

⁸¹ Linguaggio «onesto».

⁸² Metafora in cui si inserisce il giudizio del narratore e cui si aggiunge la ridicolizzazione del personaggio attraverso la sua femminilizzazione.

⁸³ Parola «disonesta» che difficilmente può essere espressione dei pensieri della contessa.

⁸⁴ Linguaggio lirico del narratore in funzione contrastiva.

⁸⁵ «Anatropismo», che nella falsità denotativa svela una verità attraverso l'allusione (Pozzuoli era per l'aristocrazia romana ciò che Nizza è 'oggi' per i benpensanti milanesi).

⁸⁶ Giudizio del narratore.

⁸⁷ Cfr. anche l'estate in montagna della famiglia di Gigi.

⁸⁸ Linguaggio popolare; sarebbe una delle metafore che piacciono poco alle orecchie delicate

È in questa chiave che acquistano un particolare significato il plurilinguismo, la plurivocità, il dialogismo, l'intertestualità e i «nomi parlanti» che costituiscono caratteristiche permanenti della scrittura gaddiana. Da Roscioni⁸⁹ in poi, essi vengono visti come specchio della complessità del mondo, delle sue relazioni infinite, ma sicuramente essi esprimono anche la deformazione operata *sulle cose dal* linguaggio. In questo caso, da una parte è indubbio che il pluristilismo sia un modo per far esprimere ai singoli personaggi aspetti della loro personalità (e così anche i nomi), dunque di usare la lingua in un senso che non vela ma svela; così è soprattutto nel I tratto, in cui si alternano e si intrecciano, con le loro specifiche voci, i punti di vista dei «portinai», dei «giovanotti del Politecnico», dei «garzoni», della contessa, di Gigi, dei medici, dello zio Agamènnone. D'altra parte è proprio il proliferare delle voci a creare un effetto di polverizzazione della realtà evocata, frapponendo fra essa e le parole usate per descriverla un pulviscolo che ne rende difficile la visibilità. È ciò che avviene in modo più evidente nel II tratto, e in particolare nella digressione su Cicerone.

È pur vero che qui la plurivocità è molto ridotta, e sembra anzi, come si è visto, che siano i pensieri della contessa a produrre l'affresco sugli ultimi anni della vita dell'Arpinate,⁹⁰ ma all'interno si inseriscono elementi che non possono essere attribuiti alla voce della contessa (cfr. nn. da 81 a 88), per cui si crea un «intreccio talora inestricabile del punto di vista del personaggio in azione con quello del narratore»⁹¹ e quest'ultimo finisce a sua volta a contribuire a quella operazione di 'velamento' del mondo che vorrebbe essere oggetto della sua satira. Egli mostra in tal modo, è vero, la propria consapevolezza che il gioco linguistico può svelare i segreti celati in una realtà complessa, ma ad un altro livello dimostra l'incapacità di andare fino in fondo a nominare quella materialità il cui occultamento è oggetto della sua «satira» (satira di quel modo di esprimersi, ma impossibilità a esprimersi diversamente...).

Il moralismo di cui Gadda vuol fare satira si serve insomma in prima istanza di un linguaggio che tende ad occultare la carne, ma anche il narratore non è immune da questa tendenza. È vero che a tratti usa un lin-

della contessa perché contengono elementi di 'materialità'.

⁸⁹ G.C. Roscioni, *La disarmonia* cit.

⁹⁰ «La personalità dell'Arpinate è rievocata attraverso il dialogo tra il professore e la contessa, e soprattutto attraverso la 'voce' dei pensieri di quest'ultima, nel cui 'punto di vista' il narratore pare immedesimarsi» (E. Narducci, *La gallina* cit., pp. 26-27).

⁹¹ *Ibidem*, p. 27, n. 71.

guaggio che svela, ma sempre ambigualmente, mediato dai doppi sensi e dalle figure retoriche oltre che dalla stessa intertestualità (plurivocità, dialogismo...), con un po' di disprezzo per chi usa parole 'referenziali', trasparenti rispetto alle cose cui rimandano (lo stesso manifestato dalla contessa).

Il racconto accompagna lo svelamento progressivo della realtà delle cose con una diminuzione del tasso di plurivocità (e di quella parte di pluristilismo che ne è l'espressione): nel III tratto, quando allo sguardo di Gigi fa da controcanto solo la voce del narratore e, nelle ultime pagine, quella della Jole, la carne reclama finalmente le sue ragioni e, dopo tante metafore, similitudini e metonimie per alludervi, i seni della Jole vengono infine chiamati «col loro proprio nome» (ribaltando le indicazioni di Cicerone nel brano citato del *De officiis*: p. 684):

due seni così franchi nello spazio, che sembravano un cippermerli vivente a tutte le Etiche dell'Uman Genere (p. 693);

Nella fragranza, il suo seno pareva fremere di immobilità (p. 695);

I seni della Jole opposero come una violenta promessa al torace quadro di Gigi (pp. 696-697);

I seni di lei si offrivano alla stretta virile come cose meravigliosamente reali, nel mondo dei buoni consigli (p. 697).

E, in chiusura di racconto: «la verità, finalmente!, parlò con le parole della verità» (p. 696). Ma il narratore non accompagna questa evoluzione: non solo perché alla fine, di fronte alla scena cui tutta la narrazione tenderebbe, declina anch'egli il paradigma della reticenza sicché le parole si ritirano per lasciare il posto alle azioni con un effetto che potremmo definire di dissolvenza, ma perché non chiama mai le cose con il loro nome (i seni potrebbero essere, più che un sintomo rivelatore, un'eccezione, e nemmeno troppo impegnativa). Anche per *subligàculum* il narratore sente il bisogno di reintrodurre l'originale, quasi a 'velare' il troppo esplicito «mutandine» del Rigutini: la parola del narratore, come quella della contessa, è a sua volta *subligàculum*, parola per coprire. In particolare per riferirsi alla dimensione corporea e sessuale predilige le allusioni:⁹² «sprazzi inqualificabili» (p. 663); «serpente» (p. 655); «Membro» (pp. 658, 659,

⁹² Anche C. Savettieri, *Le forme* cit., pp. 90-91, individua «numerosi» «doppi sensi a sfondo sessuale», in particolare le «allusioni falliche», da «Com'è lungo! Com'è grosso!» al «bianco lapillo» (p. 685) e «come conte, come Brocchi, come Membro» (p. 669).

661, 662); «i virgulti rossi della concupiscenza» (p. 690); «cavaturaccioli» (p. 691); «il fondo, come fondo» (pp. 647 e 649) e «'in fondo'» (p. 660);⁹³ «zoccoli» e «broccoli» (p. 685); «frugandosi con le mani dentro le tasche quel meglio che ci teneva» (p. 658); «dimenticare quel fallo» (p. 647); effetti del «Missisipi» del «pupo bello» sulla «camicetta» della «servetta» (pp. 689-690); l'«Impercettibile» (p. 687); gli «zampilli» di Fuffi (p. 645); i «bisogni» di Gigi e di «Momo, il gatto metafisico» (pp. 690-691).

Così, come «dopo felici vampate di satira antifilistea [Gadda] conclude con un implicito elogio degli amori ancillari»,⁹⁴ anche il gioco di svelare attraverso «nomi parlanti» e allusioni sessuali («Dire e non dire! Tastare senza toccare!»: p. 652) è meno trasgressivo di quanto appaia a prima vista, poiché rivela un narratore vittima dello stesso atteggiamento che è bersaglio della sua ironia.

Sembra che solo l'arte, pittorica o scultorea che sia, consenta una rappresentazione senza veli, senza mediazioni (almeno quando non la si copra con «lenzuola [...] un po' intelligenti»: p. 683); hanno la funzione di mostrare questa possibilità i passi sulle mostre 'novecentiste', per descrivere le quali, non a caso, si parla esplicitamente del corpo (cfr. le «mamme di capra della créola» e le «madornali natiche d'una meretrice boema»: p. 659), pur giungendo, poi, ad un effetto parossistico: «sopra un icosaedro di cristallo a luminescenze verdastre una femmina ancor più membruta della cecoslovacca esibiva l'orgia immota delle sue poppe e un ventre vulvaceo a quadruplica piega, magnificato da un vello a grande effetto, color carota»⁹⁵ (p. 659). La lingua *non può fare a meno* di deformare, diversamente dalla rappresentazione pittorica e/o scultorea, ma a questo punto vale la pena interrogarsi sulla direzione indicata, nell'evoluzione del racconto, da tale deformazione.

⁹³ Evidente la parentela con il 'fondoschiene' (cfr. il «'fondello'» che ci sarebbe voluto per i pantaloni di Frugoni: p. 677).

⁹⁴ G.C. Roscioni, *La disarmonia* cit., p. 118, ma già Contini, seppur senza giudizio limitativo, in *Introduzione* cit., p. 39.

⁹⁵ I colori sembrano, a più riprese nel testo, capaci di esprimere i bisogni della carne: lo «smeraldo de' prati» (p. 668); la «consistenza come di majonese» (p. 682); «le ragazze [...] lo [Gian Carlo] bersagliavano di telefonate, di biglietti color viola, color majonese» (p. 688); «i virgulti rossi della concupiscenza» (p. 690); «bianco lapillo» (p. 665); «[Jole] arrossi davvero» (p. 694); «[Gigi] arrossi [...] arrossendo ancor di più» (p. 696).

III. Gadda, Frugoni, Cicerone e... zio Agamènnone

Il titolo contiene *in nuce* l'intera vicenda.

San Giorgio entra in casa Brocchi non invitato (sia con la nascita di Gigi, sia con il parroco di Brugnasco). Entra a cavallo e salva la principessa dal drago. Chi è la principessa? Nella visione della contessa, che vuol fermare Gigi alle soglie della maturità, in una dimensione di adolescenza efebica, questi va salvato dal dilagare del «Male», ma forse può essere la contessa stessa, il cui terrore del sesso per il suo Gigi potrebbe adombrare il desiderio di tenerlo legato a sé, ai propri occhi, fonte di divieti,⁹⁶ non concedendo né a sé né a lui l'incontro con gli occhi del drago («Cosa sia, non lo so..., ma ha certi occhi... da sognarseli di notte...»: p. 655).⁹⁷ Eppure, se è vero che la novella presenta varie spie testuali di un certo *penchant* del conte Agamènnone verso la Jole e di un atteggiamento che potremmo almeno definire ambiguo verso i «diritti» del «Novecento»,⁹⁸ san Giorgio, consegnandola nelle mani del «ragazzo magnifico», potrebbe averla salvata da un altro «Membro»...

San Giorgio è uno dei santi più discussi e meno accreditati dell'intera tradizione agiografica martirologica, il cui incredibile successo popolare sembra essere alla base dell'accettazione da parte della chiesa (delle chiese – il santo è celebrato anche nei riti siro e bizantino) del suo culto, più fondato su elementi leggendari e addirittura su simboli di tradizione pagana (Horus in particolare, poi mescolato a vicende dei poemi cavallereschi) che su effettive vicende storicamente attestate. Addirittura «ultimamente la Santa Congregazione dei Riti ha ridotto di grado (e non soppressa come erroneamente fu scritto) tale festa per mancanza di notizie biografiche sicure da inserire nella liturgia».⁹⁹

⁹⁶ «Ma tutte le volte che lo guardavano loro [«le ragazze»], lo guardava anche la mamma, severa: e quegli occhi materni, che valicavano le spalliere delle seggiole, poi le spalle armoniose delle benefattrici, e, implacabili, lo raggiungevano ne' più remoti 'a parte' degli arzigogolati salotti, quegli occhi, allora, gli divenivano insopportabili» (p. 689); «Ritornò in anticamera, senza il coraggio di guardar la Jole, come quando gli occhi della mamma, fermi e grigi, gli erano addosso» (p. 695).

⁹⁷ Cfr. «die 'Augen' als Substitut für die Genitalien» come mostra, citando *Eros e Priapo*, M. Kleinhans, *Carlo Emilio Gaddas* cit., p. 125.

⁹⁸ «Ciononostante, come conte, come Brocchi, come Membro, non aveva potuto esimersi dal contribuire alla protezione delle Arti con l'acquisto d'un quadretto [...] d'un pittore romano; il quale, sebbene avesse dipinto anche lui la sua buona dose di sconcezze, tuttavia... poer diàol!... era un tipo abbastanza allegro... e..., 'in fondo', [stessa espressione usata per la Jole a p. 649] abbastanza simpatico...» (p. 660).

⁹⁹ Come si legge in <http://www.santiebeati.it/schede/s26850.htm>. A rigore qui bisogna segnala-

L'arrivo di San Giorgio, comunque, rompe le uova nel paniere della chioccia troppo protettiva. Forse non è un caso che nel testo tante siano le sue rappresentazioni iconografiche (e scultoree) citate:¹⁰⁰ si tratta certo di un dato storico (è uno dei santi più rappresentati), ma potrebbe suggerire anche l'idea di un'arte che sa esprimere la carne più di quanto non lo sappia fare la parola. D'altra parte il suo cavallo non ha difficoltà a battere i «brocchi» con cui si trova a confrontarsi, mentre più azzardata sembra l'ipotesi che ci possa essere un riferimento al fatto che San Giorgio è il patrono dei malati di sifilide e che viene invocato contro i serpenti velenosi, la peste, la lebbra e, nei paesi slavi, le streghe...

Per contro, nella tradizione, l'austerità di vita di San Luigi Gonzaga «sarà, per molto tempo, presentata come una sorta di avversione ossessiva nei confronti della donna».¹⁰¹ Si motiva così la «lotta simbolica fra S. Giorgio, il Santo cavalleresco e... femminista, contro S. Luigi Gonzaga, il Santo ascetico e rinunciatario»:¹⁰² a fronte di un San Giorgio, entrato in casa seguendo le leggi di natura (il giorno del parto), si situa il nome dato al rampollo, «Luigi», nella speranza di «addomesticare le stelle copernicane» (p. 664: farlo diventare come San Luigi, non come San Giorgio). Ma poi il nomignolo «Gigi» segnala da una parte il tentativo della madre di pensarlo sempre bambino («per il suo... giovanotto... per il suo Luigi... Gigi?... ah! Gigi! bravissimo...»: p. 652) e dall'altra il rifiuto a quell'adeguamento, a quella forzatura della natura attraverso l'imposizione del nome; tant'è vero che, alle soglie della trasgressione, egli rivendicherà per sé il suo nome completo: «Brocchi Luigi, di anni diciannove» (p. 695).

Se è indubbia un'identificazione di Gadda con il giovane Gigi, oppresso dal perbenismo moralistico materno e dell'ambiente dell'alta borghesia milanese, della almeno parziale identificazione con il «re dei benpensanti» Gadda doveva essere in qualche modo oscuramente consapevole, se espunge, a partire dalla stesura apparsa su «Solaria» nel giugno del 1931, i passi nei quali «a contestare violentemente il moralismo cicero-niano, nel corso di un incontro per strada con Gigi e il suo pedagogo [...],

re che San Giorgio è il 23 di aprile, e «solo le chiese dell'Italia settentrionale riportano la celebrazione al giorno seguente» (*ibidem*).

¹⁰⁰ Fra le altre, quelle di Donatello e Carpaccio: «fuori dalle rotolanti tempeste di primavera, lacerate al fulgore della sua lancia e del nimbo d'oro, trasvola nei cieli, pubertà donatelliana, a cavallo tuttavia come per il Carpaccio, il cavaliere dei santi, il santo dei cavalieri!» (p. 654).

¹⁰¹ Cfr. <http://www.santiebeati.it/dettaglio/23450> autore: Domenico Agasso e fonte indicata «Famiglia cristiana».

¹⁰² C.E. Gadda, *A un amico fraterno* cit., p. 92.

non è il pittore Penella, ma un personaggio dal nome “Gadda”, trasparente *alter ego* del narratore»: ¹⁰³

«Quel Gadda, quel Gadda, quel Gadda!.. Ma si immagini signora Contessa... alla presenza del suo Gigi... ha avuto il coraggio di dire che Cicerone è una gallina, piena di idee morali... Che è un avvocato di provincia, un legittimista... non posso ripetere il resto... Alla presenza di un giovane, del suo Gigi!... Che Marco Antonio ha fatto bene a fargli la pelle... così ha finito di regalare all’umanità le sue operette morali... Che il suo Gigi dovrebbe fare l’attore di varietà»;

«Troverai nel De Officiis degli insegnamenti preziosi», soggiunse il Gadda. [...] “e poi che gli attori di varietà, quando fanno i loro lazzi e i loro salti e sgambetti <,> sarebbe meglio che sotto la tunica ci avessero anche le mutandine, capisci?... così se diventi un attore di varietà, mi raccomando tienelo a mente perché io verrò non per te, ma per quelle altre».

A quell’altezza, anche le informazioni a proposito delle scoperte dell’abate Spallanzani sulla voluttà delle rane erano state fornite a Gigi da «Gadda»:

Gigi aveva finto di non capire: il suo candore era a prova di bomba, ciò che indispettava Gadda: il quale, manzoniano a suo modo, avrebbe voluto vedere le pezze della casta porpora adattarsi sul viso del giovane ‘...murice casto’.

Federico Bertoni ha acutamente mostrato come ogni opera gaddiana sia costellata di autoritratti ironici, una serie di *doppelgänger* la cui carica «autoironica e caricaturale [...] tende con il tempo ad aumentare». ¹⁰⁴ Nel caso di *San Giorgio*, colpisce come ci siano alcuni elementi di Cicerone che fanno pensare a Gadda: prima di tutto il fatto che egli difenda «la costituzione contro l’insurrezione, la legge contro l’eslège, il padron di casa contro l’inquilino moroso» ¹⁰⁵ e la «più santa e [la] più perduta di tutte le cause» (p. 677), ma in fondo anche il suo essere «onesta vedova del moralismo fondiario e dell’oligarchia repubblicana» (p. 673) e «infaticabile araldo del legittimismo repubblicano» (p. 672), oltre ai suoi attacchi di «rabbia pazza» (p. 672).

Poi, attraverso la somiglianza fra Cicerone e Frugoni («Doveva giusto essere un uomo sulla cinquantina, come Frugoni, un uomo serio, ammodo, di cui ci si poteva pienamente fidare»: p. 670), si svelano affinità di

¹⁰³ Cfr. G. Pinotti, *Per la storia* cit., pp. 254, 255 e 256.

¹⁰⁴ Cfr. *Autoritratti*, in F. Bertoni, *La verità sospetta* cit., pp. 181-195.

¹⁰⁵ Anche se, nel caso di Gadda, era «l’arrendevolezza di Adele nei confronti dell’avidità del proprietario della casa in cui la famiglia da moltissimi anni viveva in affitto a Milano [a provocare] spesso le risentite polemiche del figlio» (E. Narducci, *La gallina* cit., p. 48).

tipo caratteriale, o sul modo di comportarsi in società; per esempio la goffaggine:

lisciandosi i grossi baffi e con fare autorevole, ci mise subito su il tacco senz'avvedersene, sicché lo spiacciò in malo modo sotto gli occhi desolati dei presenti (p. 668).

Capace anche lui di «rabbia autentica» (p. 681; «sdegnoso e baffuto il Frugoni [...] ritenne opportuno di insignirlo, mentalmente, anche del titolo di accalappiacani e di stronzo»: p. 680), si intende anche di «'letteratura moderna'» (p. 668) oltre che di «batteriologia» (p. 678); ha «voce piena, potente» e «grossi baffi» (p. 667), ed è nato nell'Ottocento. Ma, per un gioco di identificazioni incrociate e negate, «del *De Officiis* il professor Frugoni non aveva mai capito nulla, come la maggior parte dei suoi colleghi i quali chiedono alla bellezza quello che essa non può dare». ¹⁰⁶

Ancora, si può notare come Gadda abbia in comune con lo zio Agamènnone, che tenta di emulare le imprese etico-filosofiche di Cicerone, le fissazioni alimentari.

Si potrebbe dunque dire che in prima istanza egli abbia cercato di immedesimarsi nel trasgressivo Penella, ma che alla fine si autorappresenta, seppure ironicamente (autoironicamente), in Cicerone, Frugoni e zio Agamènnone...

Il colpo di coda di «Gadda», uscito di scena come tale per lasciare il posto a «Volcazio Penella», è quello di lasciare una traccia, esile ma disseminata di indizi, di una diversa storia, quella di Agamènnone, sopravvissuto ad Aberardo di cui la coppia madre-figlio è riuscita a liberarsi, che, lungi dall'assumere il ruolo di padre putativo accanto a Giuseppina, sarebbe attratto da 'bocconcini' come la Jole:

Insomma la Jole era troppo giovine, troppo 'inesperta', nel mentre il fondo, come fondo, era buono..." (p. 649);

Oltre alla fragilità (del destino della ragazza) il conte vedeva, forse senza volerlo, quei respingenti e quei controrespingenti, turgido e atroce fiore della vita fra i suoi vecchi mobili 'd'un vero ed autentico buon gusto'. Nel cassetto della credenza, quello in alto a sinistra, c'era il cavatappi di riserva: in quello a destra, invece, alcune sagomature scollate della credenza medesima (p. 649).

¹⁰⁶ G. Pinotti, *Per la storia* cit., p. 253. Sembra che Gadda ce l'abbia, più che con Cicerone, con il «Cicerone rigutinizato», come si evince anche dalle osservazioni di Narducci, che cita «la nota che Gadda appone alla sua definizione dell'Arpinate [...]: "Gallina' in senso duramente filosofico e rispetto ai maggiori, ma uomo colto e interessante sempre e meraviglioso deformatore del pensiero e della prosa, Re dell'anacoluta, Monarca di superbi legamenti e ride-composizioni"» (C.E. Gadda *Meditazione milanese*, in *Opere* cit., p. 713, citato da E. Narducci, *La gallina* cit., pp. 59-60).

Pur essendo ἄναξ ἀνδρῶν, egli è in realtà troppo brocco, mangia troppi broccoli e troppo poche bistecche, per cui... non può far altro che servirla su un piatto d'argento al nipotino, 'erede' che egli stesso ha preparato all'iniziazione attraverso l'incontro 'involontario' con Penella («'in fondo', abbastanza simpatico...»: p. 660), che difende di fronte alla cognata («Ma se Roma l'è la capitale d'Italia!» si stizzì lo zio»: p. 662) e, non ultimo, attraverso le parole del suo «Libro» (non è un caso che Gigi «tralegga» proprio quelle...),¹⁰⁷ delegando così a un altro «Membro» la realizzazione del proprio desiderio.

Ecco che la sua «Etica», concepita come strumento di 'repressione' per Gigi (almeno così sperava la contessa, che con i suoi sguardi voleva bloccarlo in un Edipo non superato), si svela essere quello che l'insegnamento di Gorgia è stato per Marco (il figlio di Cicerone),¹⁰⁸ anche se Agamènnone si accontenta di stare a letto, mentre Gigi rotola «sotto la tavola»¹⁰⁹ in ben più dolce compagnia. Qui le parole *travisate* consentono di far parlare la verità con le sue parole. L'unica parola vera è quella travisata.

San Giorgio entra in casa Brocchi sul suo cavallo e, avendo a che fare con un brocco, vince e salva la principessa dal drago («Quante volte l'ho visto!... [...] L'ho visto... anzi l'ho guardato... E cerco sempre di venir io ad aprire, quando lei viene dallo zio... [...] ho cercato di rivederlo... di incontrarlo, apposta... Faccio apposta tutto il giro, da Via Flavio Gioia, Via Amerigo Vespucci, Via Cristoforo Colombo...»:¹¹⁰ p. 696); così vince l'ospite che non era stato previsto, poiché non si possono addomesticare «le stelle copernicane»...: «Quel fanciullo [...] tutt'a un tratto, *nonostante tutte le cure*,¹¹¹ aveva compiuto diciannove anni»: p. 693.¹¹²

¹⁰⁷ «...Educare, [...] significa elevare le giovani menti nell'esercizio della virtù, pur concedendo al corpo le ore necessarie per il riposo e per i ginnici esercizi... [...] Tant'è vero che anche nell'antica Roma, nella grande e virtuosissima Roma... [...] valeva l'adagio, o proverbio che dir si voglia, *mens sana in corpore sano*» (pp. 694-695).

¹⁰⁸ «Nello studio della filosofia, sotto la guida impareggiabile di Gorgia, il ragazzo aveva fatto progressi mirabili, sbalorditivi: ogni notte regolarmente, alle tre di mattina, li portavano a casa tutt'e due, lui e Gorgia, ubriachi fradici» (p. 675).

¹⁰⁹ «Così nacque la 'grande Etica della Latinità'. Il figlio Marco, a cui fu amorosamente dedicata, aveva finalmente il suo catechismo: e, certo, ne avrebbe fatto tesoro, non sarebbe più rotolato sotto la tavola» (p. 677).

¹¹⁰ Cfr. la topografia stravolta a partire da una reale nel finale dell'*Incendio di via Keplero* (per la quale cfr. G. Contini, *Introduzione* cit., p. 37).

¹¹¹ Corsivo mio.

¹¹² L'insistenza sui diciannove anni di Gigi nel corso della novella mi sembra particolarmente significativa: «il suo diciannovesimo genetliaco» e i «19 anni di Gigi» (p. 664); «ed egli ne aveva diciannove. Diciannove, diciannove!... » (p. 684); «l'aver nelle vene diciannove anni è un male senza speranza» (p. 691); «Tanti mali e vergogne, in un mondo che fosse un mondo! forse, ad esprimerli, una formula sola sarebbe bastata: "Brocchi Luigi, di anni diciannove"» (p. 695).

Antonio Tricomi

Risorgimento, Resistenza, Contestazione
secondo Bianciardi:
tre occasioni sprecate per modernizzare l'Italia

Al centro del mondo ideale e letterario di Luciano Bianciardi, e tanto fragorose da determinare generosi slanci utopici e radicali disillusioni politiche nell'autore, vi sono due esplosioni. La prima, reale, quella di una miniera, a Ribolla, nel 1954, sciagura che costò la vita ad oltre quaranta lavoratori e la cui responsabilità, nel libro-inchiesta *I minatori della Maremma*, scritto insieme con Carlo Cassola e pubblicato presso Laterza nel 1956, Bianciardi fondatamente attribuisce alla società proprietaria della cava. La seconda, soltanto fantasticata dal protagonista del capolavoro dello scrittore, il romanzo *La vita agra*, edito da Rizzoli nel 1962, quella di un «torracchione di vetro e cemento»,¹ simbolo milanese della civiltà industriale del Nord che il personaggio creato da Bianciardi, un intellettuale maremmano sua esplicita controfigura, sogna di sgretolare appunto con uno spettacolare gesto dinamitardo, lungamente progettato insieme con un conterraneo sia per vendicare morti atroci di troppi figli del popolo sfruttato, come quelle avvenute a Ribolla, sia per alimentare la possibilità di una rivolta collettiva alla società dei consumi: gesto infine non compiuto perché giudicato incapace di risvegliare la coscienza di chicchessia.²

¹ L. Bianciardi, *La vita agra*, in *L'antimeridiano. Opere complete. Volume primo*, a cura di Luciana Bianciardi, M. Coppola, A. Piccinini, Milano, ExCogita Editore, 2005, p. 698.

² Si rimanda fin d'ora, per una più puntuale ricostruzione della vita e dell'opera dell'autore, e per una più dettagliata analisi della sua figura di intellettuale, a: M. Coppola, A. Piccinini, *Luciano Bianciardi, l'io opaco*, in *L'antimeridiano* cit.; P. Corrias, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Milano, Baldini&Castoldi, 1993; G.C. Ferretti, *La morte irridente. Ritratto critico di Luciano Bianciardi uomo giornalista traduttore scrittore*, Lecce, Manni, 2000; I. Gambacorti, *Luciano Bianciardi. Bibliografia 1948-1998*, Firenze, Società Editrice

Durata quasi due secoli, per Bianciardi la «colonizzazione della Maremma» ha rappresentato «un'impresa epica come la conquista del West», ha avuto il volto di un'inarrestabile «rivoluzione industriale», ha modificato economia e cultura dell'intera area. E così, al culmine di questo sviluppo, in pieni anni Cinquanta del Novecento, i minatori della zona hanno ormai «la mentalità degli operai industriali, anche se al paese conservano l'orticello e il campicello»; sono pienamente consapevoli dei propri diritti di lavoratori, e infatti il loro orientamento politico è perlopiù comunista; non disdegnano i consumi, e quindi tendono a «spendere fino all'ultimo centesimo della paga e, magari, a indebitarsi»; vengono, in ragione di ciò, erroneamente giudicati «dei nababbi» dalla piccola borghesia del luogo perché, mentre questa «amministra giudiziosamente le proprie entrate», essi destinano «una forte aliquota del guadagno alle spese 'voluttuarie'»; appaiono «assai evoluti» anche dal punto di vista culturale, come dimostrano i circoli e le biblioteche cui danno vita, le conferenze e le proiezioni cinematografiche cui assistono, i libri che leggono.³ La Maremma attraversata e indagata da Bianciardi è cioè un microcosmo nel quale convivono in faticoso equilibrio, e più spesso confliggono, moderno e premoderno, o in altri termini civiltà, economia e cultura contadine e civiltà, economia e cultura industriali.

Di questo instabile connubio tra passato e futuro – un connubio in larga misura mancato e che non implica una reale fusione di mitologie, mentalità, assetti produttivi antagonisti, ma conferma e acuisce la tendenza a viaggiare a due distinte velocità della nazione tutta, lanciata confusamente verso uno sviluppo non rettilineo né omogeneo –, i minatori maremmani sono testimoni e figli. Di qui il loro essere, per formazione e abitudini acquisite, contadini e operai a un tempo; il loro desiderio di conservare e far fruttare ciascuno il proprio fazzoletto di terra, e però anche di acquistare le merci pubblicizzate dalla nuova civiltà dei consumi; il loro vivere, insomma, psicologicamente sospesi tra fedeltà alla tradizione e voglia di aderire alle diverse innovazioni culturali ed economiche. Ma la tragedia di Ribolla per Bianciardi è metafora proprio del fallimento di ogni possibilità di concordia tra vecchio e nuovo: l'esplosione della miniera racconta infatti le modalità e l'esito usuali dell'incontro tra premoderno e moderno, che a suo parere, per l'aggressività e il preventivo rifiuto di

Fiorentina, 2001; G. Muraca, *Utopisti ed eretici nella letteratura italiana contemporanea. Saggi su Silone, Bilenchi, Fortini, Pasolini, Bianciardi, Roversi e Bellocchio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000.

³ L. Bianciardi, *I minatori della Maremma*, in *L'antimeridiano* cit., pp. 163-168.

qualsivoglia disponibilità alla mediazione del secondo, ovunque a lungo andare si risolve nella deflagrazione del primo.

Se dunque la marcia di quello che Pasolini valutò uno sviluppo economico senza reale progresso civile⁴ appare all'autore tanto irrefrenabile quanto funesta, si capisce perché il protagonista della *Vita agra* desista da ogni tentativo di ostacolarla o almeno rallentarla. Anonima monade della civiltà metropolitana, semplice ingranaggio di un'industria culturale la cui logica produttiva in nulla differisce da quella dominante in ogni settore di una società che tutto, beni primari e secondari, libri e corpi, riduce a merci offerte a un pubblico di individui ridotti ad avidi consumatori, egli sa che la sua è soltanto «la storia di una nevrosi», un'esperienza «mediante e mediocre»: la stessa insignificante storia, la stessa umile esperienza di quanti come lui vivono, da primattori o da vittime, negli anni del 'miracolo italiano'.⁵ Convinto che i veri miracoli siano però altri e che in Italia non ci siano i presupposti anzitutto culturali per disciplinare lo sviluppo, Bianciardi, al pari del suo personaggio, accetta il compromesso con la società neocapitalista, limitandosi a esibire, *teppisticamente*, il suo odio nei confronti di essa e vagheggiando solo provocatoriamente, senza cioè ricercare legame alcuno con soggetti politici impegnati in progetti rivoluzionari o di più moderata trasformazione del presente, la sua *utopia negativa*. Un'utopia che auspica la distruzione dell'esistente ma nessun modello alternativo di civiltà sa proporre.

Sì, perché quel «neocristianesimo a sfondo disattivistico e copulatorio» cui il protagonista della *Vita agra* e, implicitamente, l'autore del libro si dicono fedeli, è un curioso impasto di anarchismo, populismo, nichilismo, oltre che, sia pure solo in parte, l'esito della riflessione sociale di un critico della cultura di stampo conservatore. Abbandonandosi infatti anche a tirate reazionarie che ricordano molte sortite di Pasolini, ma che al tono apocalittico dominante in quelle sostituiscono un timbro sarcastico e autoironico; innestando sul sogno di un cristianesimo quasi francescano, talora non distante dall'utopia 'creaturale' professata dal cattocomunista Volponi in certe sue pagine, quello di una società in cui i rapporti sessuali siano «liberi, indiscriminati, ininterrotti e frequenti, anzi continui», non vincolati a qualsivoglia cultura familistica né corrotti dal diverso edonismo, solo mercificato, imposto dalla società dei consumi, Bianciardi auspica una rivoluzione che cominci «in interiore homine» e

⁴ Cfr. in particolare P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 325-335, 412-418.

⁵ L. Bianciardi, *La vita agra*, in *L'antimeridiano* cit., p. 696.

spinga la gente «a non muoversi, a non collaborare, a non produrre, a non farsi nascere bisogni nuovi, e anzi a rinunciare a quelli che ha». Invoca cioè una sorta di *resistenza passiva* allo sviluppo che comporti il sabotaggio di ogni congegno meccanico o elettronico e persino degli utensili e della ruota; della plastica, dei metalli e della carta; della moneta e perciò dell'economia di mercato; delle attività secondarie e terziarie; dei preti e del lavoro, dei libri e delle automobili. Vagheggia il ritorno a un rousseauiano stato di natura nel quale si vivrà della raccolta di frutti spontanei e di scarsissima coltivazione; si cirolerà a piedi e il clima migliorerà, essendo la terra frattanto divenuta un'immensa distesa di erbe e piante; la bestia non sarà l'alimento, ma il compagno dell'uomo, che potrà dedicarsi esclusivamente a nutrire «nobili passioni, quali l'amicizia e l'amore», e ad esse, oltre che «alle arti canore e vocali, alla conversazione», educherà quanti saranno, in questa comune 'planetaria', i «figli di tutti», mentre, «scomparse le diete dimagranti e i pregiudizi pseudoestetici, le donne saranno finalmente grasse» e «spesso fecondate ingrasseranno ancora». ⁶

Né il protagonista della *Vita agra* né tanto meno Bianciardi, si diceva, credono però possibile il recupero di questo mitizzato Eden o per esso si battono. E la scelta di entrambi di non opporsi al sistema, ma di aderirvi, più che in posizione radicalmente critica, da *disforici integrati*, risentite vittime e agguerriti demistificatori, è frutto, al contempo, dei limiti ideologici dell'autore e della lucida comprensione da parte sua di come quel sistema funzioni, di quale spazio *d'inazione* esso lasci ai suoi necessariamente solo presunti avversari.

Liberalsocialista all'epoca della frequentazione della facoltà di Lettere e Filosofia a Pisa, chiamato in seguito alle armi e azionista dall'autunno del 1945 fino alla chiusura, due anni dopo, del Partito d'Azione, non si può dire che Bianciardi abbia avuto una vera formazione e una vera cultura politiche. Fino in ultimo egli resta essenzialmente un piccolo borghese anarchico, nonché, come ammette nella *Vita agra*, «un provinciale». ⁷ Il suo orizzonte ideologico contempla perciò l'invettiva, lo sdegno esibito con ironia, il gesto di protesta individuale, e sovente di marca decadentistica, quali uniche armi di contestazione nei confronti di una società che egli avversa ma postula imm modificabile; della quale condanna le stesse logiche che poi vittimisticamente accetta perché la sua dolorosa sottomissione ad esse si traduca nella sola possibilità di eversione e di giustificato

⁶ *Ibidem*, pp. 699-702.

⁷ *Ibidem*, p. 729.

risentimento che gli resti; la cui immoralità costituisce la premessa, funge da sfondo e da alibi a una volontà di corruzione, a una speranza di autodistruzione nelle quali il dandy di provincia riconosce il proprio destino anche per placare il senso di colpa di omologato che lo opprime, oltre che per denunciare il vero volto di una civiltà fondata sull'esercizio permanente di quella sottile forma di violenza rappresentata dalla produzione ininterrotta di merci, e allora imperniata su un principio mortuario che contempla la trasformazione dei cittadini in semplici acquirenti, quindi in soggetti svuotati di interiorità, in automi, cadaveri.

La riuscita di un libro come *La vita agra*, di certo tra i romanzi più necessari e più felici degli anni Sessanta, si deve appunto a quest'irata, combattiva rassegnazione, a questa disillusa, ipocrita ostilità al proprio tempo, dell'autore, il primo a riconoscere in una «solenne incazzatura», e non in una qualche consapevolezza ideologica o proposta politica, la genesi della sua opera maggiore.⁸ Bianciardi costruisce un testo proficuamente in bilico tra generi letterari diversi, tra racconto in prima persona e saggio di costume, tra ricognizione storico-sociologica e pamphlet; un indimenticabile libro comico la cui vivacità discende direttamente dalla convinzione dello scrittore di non poter far altro che sfogare i nervi, di potersi appena travestire da moralista e da pubblico accusatore, di poter soltanto scegliere la via della satira e dichiarare la propria impotenza di intellettuale, al cospetto di una società dalla quale egli non sa prospettare vie di fuga. Ed è in ragione di questa sua conflittualità con il presente, per così dire, scettica e narcisistica, monca e non portata fino alla conseguenza estrema di un rifiuto assoluto della realtà vigente, che nella *Vita agra* l'autore schiva coerentemente ogni tono tragico, a vantaggio di un timbro marcatamente farsesco. Né Bianciardi tradisce la propria educazione letteraria o cela la propria conoscenza dei classici soprattutto moderni, alla cui lezione – sempre meglio assimilata, anche in seguito, grazie al lavoro di traduttore (tra gli altri, di Miller, Bellow, Faulkner) – il suo gusto resta fedele. Mette però queste sue qualità di letterato, nonché il suo talento di sociologo e pamphlettista, al servizio di un libro la cui compattezza origina, molto più che da un impianto narrativo realmente solido o da una scrittura sempre sorvegliata, dalla forza della sua parola, perlopiù nevrastenica e diretta, di autore che scavalca ogni mediazione culturale e filtro letterario, e anche rinuncia a qualsiasi proposito di stile alto, per prodursi

⁸ Lo ricorda Luciana Bianciardi, che menziona una lettera dello scrittore nella *Cronologia* compresa in *L'antimeridiano* cit., p. XLV.

in un instancabile confronto con il reale, per misurarsi con l'attualità anche più insignificante, per assecondare il frenetico bisogno di confessarsi e autocommiserarsi.⁹

Insomma, *La vita agra* irrita e diverte il lettore perché è la più mirabile performance di quel personaggio di iroso disilluso che Bianciardi ha sempre meglio interpretato testo dopo testo, fino a cedergli la propria stessa identità di intellettuale e di scrittore. Ed ecco in che senso i suoi limiti ideologici, appunto perché lo costringono all'abbandono di qualsiasi utopia civile e alla recitazione di un ruolo, anche gli consentono di comprendere appieno il funzionamento di quella società neocapitalista e di quell'industria culturale delle quali egli sa a tutti gli effetti 'merci' persino le proprie opere, la propria contestazione. Dopo *La vita agra* è come se lo scrittore Bianciardi avesse scelto di suicidarsi, non tanto perché non è più riuscito a realizzare un'opera all'altezza di quella, condannandosi a restare l'autore di un solo libro, quanto perché, continuando la sua attività di traduttore e moltiplicando le sue collaborazioni a quotidiani e riviste, disperatamente confermando la sua 'maschera' di arguto, mai snob e semmai compiacente critico della cultura di massa, perlopiù aggredita con il solito rassegnato ghigno, egli è proprio l'inammissibile innocenza dell'intellettuale, la sua nessuna estraneità ai 'cicli produttivi' dell'industria culturale, che ha voluto testimoniare. Coscivo del progressivo tramonto dell'umanesimo e dell'idea che un autore rappresenti una guida etico-culturale; consapevole dell'eclissi di qualsiasi teoria che esalti il primato della letteratura tra le diverse forme di rappresentazione dell'immaginario collettivo, Bianciardi si converte, da intellettuale di stampo classicamente umanistico, in opinion-maker integrato nel sistema di comunicazione di massa e che, se mantiene da esso un certo distacco critico, mai però esibisce un'impossibile purezza e per di più desiste da ogni tentativo di costruire autentiche opere letterarie, optando per l'elaborazione di testi che anzitutto siano documenti e indagini storiografiche delle epoche, quella presente e quella risorgimentale, di cui ambisce ad essere cronista.

La società neocapitalista non attribuisce aura alcuna agli scrittori e ai libri; chiede ai primi di produrre i secondi come se si trattasse soltanto di merci da consumare in fretta. La parabola di Bianciardi, autore sì di un grande libro, ma nato quasi per caso, nonostante i suoi limiti di narratore e anzi, paradossalmente, grazie ad essi, a un'urgenza di dire tanto viva da

⁹ Sul romanzo, dal quale nel 1963 Carlo Lizzani trasse il film omonimo, si vedano l'*Introduzione* di G. Pampaloni all'edizione Rizzoli del 1974 e la *Prefazione* di S. Pautasso all'edizione del 1993, anch'essa uscita presso Rizzoli.

scombinare, con esiti notevolissimi, ogni possibile organizzazione rigorosa del racconto, e poi puntuale interprete del ruolo di 'maledetto' inserito nei circuiti dell'industria culturale, è questa consunzione del letterario, questa perdita d'identità e di legittimità sociali dell'intellettuale e dello scrittore come la tradizione e la modernità li avevano concepiti, che esemplifica. E quell'ingovernabile pulsione autodistruttiva che lo porterà a morire nel 1971 a soli quarantanove anni, non andrà giudicata soltanto la tragica epifania di un pavesiano e provinciale 'vizio assurdo', ma anche l'esito quasi obbligato di questa sua in parte volontaria elezione a 'personaggio' del sistema massmediatico. Inserirsi, sia pure da 'pirata', nei gangli di quest'ultimo significa infatti accettare di lasciarsi trasformare, da individuo, in non indispensabile ingranaggio di una macchina che produce e consuma informazioni e cultura standardizzata, e al massimo in vedette e in icona pop. E significa altresì, per un figlio della tradizione letteraria, ripudiare la propria formazione, contribuendo al processo di mercificazione dell'arte. Il mito che, distruggendosi, Bianciardi con rabbia distrugge in sé è perciò quello dell'autore, e il messaggio ultimo che egli ci consegna è appunto questo: se è arte solo quella che si sottrae al giogo dell'organizzazione «politico-economico-social-divertentistica» della società neocapitalista,¹⁰ allora in Occidente non può più esserci arte.

Tragica constatazione, quest'ultima, per chi come Bianciardi appartiene a una generazione che, dopo la caduta del fascismo, guarda al futuro con grandi speranze e per costruire una società finalmente giusta strenuamente si adopra. Ma già i due testi che precedono *La vita agra*, di essa costituiscono le premesse anche formali e con essa vanno a comporre un trittico sull'Italia del boom economico, *Il lavoro culturale*, apparso da Feltrinelli nel 1957 (ma poi ristampato nel 1964 in una 'Nuova edizione con un ripensamento'), e *L'integrazione*, pubblicato da Bompiani nel 1960, era appunto quelle attese e quell'impegno, e il loro progressivo affievolirsi, che testimoniavano, rispetto al libro maggiore dell'autore presentandosi più marcatamente come opere che rinunciavano a ogni ambizione e assetto narrativi, e invece si ponevano all'incrocio tra memoria autobiografica, saggio di costume, pamphlet.

«Infine c'eravamo noi, i giovani, la generazione bruciata: decisi a rompere con le tradizioni ed a rifare tutto daccapo», ricorda l'io narrante

¹⁰ L. Bianciardi, *La vita agra*, in *L'antimeridiano* cit., p. 699.

nel *Lavoro culturale*.¹¹ I giovani, continua, «usciti dalla guerra», vieppiù consapevoli della «crisi del libro», acuita «dal fatto che moltissimi scrivono e pochissimi leggono», e che trovavano nel cinema, mezzo espressivo realmente «popolare» che «capiscono tutti, anche gli analfabeti», l'arte capace di sostituirsi alla letteratura nella rappresentazione del presente e nell'educazione dei cittadini, come dimostravano i numerosi «film sovietici, film di paesi a nuova democrazia, film americani democratici e film italiani neorealisti» da loro, e da molti loro connazionali, in quegli anni avidamente divorati.¹² I giovani, soprattutto, nati e cresciuti, nel contesto di un'Italia ancora contadina, in provincia, e allora convinti che quest'ultima, «culturalmente, [fosse] la novità, l'avventura da tentare», come confermava quella letteratura americana della quale essi erano appassionati e che sulla descrizione di un mondo agricolo simile al loro lungamente indugiava.¹³ Perché a ogni esaltazione dello sviluppo economico e a ogni sogno metropolitano, questi giovani contrapponevano un diverso modello di città: non quella industrializzata, gigantesca, abitata da impiegati piccolo-borghesi stipati in palazzoni e da operai e disoccupati ridotti a vivere in periferie trasformate in ghetti, ma quella di provincia, «piccola», «tutta periferia, aperta, aperta ai venti ed ai forestieri, fatta di gente di tutti i paesi», non diversa da Kansas City e, come la mitizzata cittadina americana, sorta in continuità con la campagna, più che per ingoiarla e distruggerla.¹⁴ A questi giovani Roma appariva una «città parassitaria», che «si succhiava la provincia, per vivere di splendida rendita», e Milano, così lontana, soltanto «una città di fabbriche, di grandi imprese, di traffici», dove gli intellettuali «sparivano dietro a un grosso nome, e diventavano funzionari di un'industria, tecnici della pubblicità, delle *human relations*, dell'editoria, del giornalismo», cessando di esistere «come clan, come corporazione, come grande famiglia», smettendo d'essere «il sale della terra, i cani da guardia della società, i pionieri dell'avvenire, gli ingegneri dell'anima».¹⁵

Un'intera generazione di giovani credeva perciò che non vi fosse «altra possibilità: bisognava lavorare da noi, in provincia, nella nostra città».¹⁶ E qui favorire l'incontro tra le «due Italie» che la guerra aveva fatto scoprire loro mantenersi estranee l'una all'altra: «da una parte l'Italia dei

¹¹ Idem, *Il lavoro culturale*, in *L'antimeridiano* cit., p. 202.

¹² *Ibidem*, pp. 203, 242, 244, 233, 234.

¹³ *Ibidem*, p. 207.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 204, 206.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 208-209.

¹⁶ *Ibidem*, p. 209.

contadini, quelli che lavorano, e poi fanno le guerre; dall'altra l'Italia del signor generale, del vescovo, del federale». ¹⁷ Compito di chi si apprestava a divenire classe dirigente era dunque guidare il paese verso un processo di modernizzazione che eliminasse, o quantomeno riducesse, le disuguaglianze sociali e che tentasse, tra l'Italia padronale e quella contadina, una difficile integrazione culturale ed economica.

Ecco così spiegato il titolo del libro successivo di Bianciardi, che quel compito dichiara però di impossibile realizzazione. Chi – come lui e come i due personaggi nei quali egli ‘frantuma’, tanto nel *Lavoro culturale* quanto nell'*Integrazione*, la propria identità di intellettuale, ossia i fratelli Marcello e Luciano, quest'ultimo io narrante in entrambi i libri – ha infine abbandonato la provincia per la città, per Milano, una volta convintosi che soltanto qui ci si possa davvero battere per la fusione delle due Italie, si accorge ora che quella contadina delle regioni centrosettentrionali è ormai «una fetta d'Italia che sta scomparendo» perché «troppo soddisfatta della sua composta perfezione», troppo felice del suo isolamento, e allora incapace di trovare quale che sia aggancio con l'altra Italia, quella industriale del profondo Nord, «balorda quanto vuoi, ma reale e crescente». Né lo trova con una terza Italia, quella meridionale, «che fa la fame, che campa con centomila lire annue per famiglia, che non sa né leggere né scrivere». Fra i ceti medi del Nord, pieni di «sicumera» solo perché appartenenti a una civiltà metropolitana, ma «avviliti dal padrone, e insieme sollecitati a muoversi nella direzione che più fa comodo al padrone», ossia schiavi di bisogni non «genuini» e invece imposti loro dalla pubblicità, e il popolo affamato e incolto del Sud; «fra queste due Italie per diverso motivo depresse, come suol dirsi oggi, la nostra Italia di mezzo non riesce a trovare la mediazione», osserva Marcello. «Quassù noi siamo venuti», continua il giovane rivolto al fratello, «allo stesso modo che se si fosse preso il treno per Matera». E ancora: «In una zona depressa siamo venuti, credilo pure, e ben più difficile che la Lucania: perché là la depressione salta subito agli occhi, mentre qui si maschera da progresso, da modernità». Non resta perciò, conclude Marcello nel tentativo di spronare Luciano, che battersi «per il sollevamento, per il risorgimento, diciamolo pure, di questa Italia, anche di questa Italia». ¹⁸

Per farlo occorrerebbe muoversi su due fronti, uno politico e l'altro culturale: trovare un contatto vero «con la classe operaia»; portare avanti quella «grossa iniziativa» di cui nel testo si narra l'epopea e che altro non

¹⁷ *Ibidem*, p. 223.

¹⁸ *Idem*, *L'integrazione*, in *L'antimeridiano* cit., pp. 489-491.

è se non la creazione di una casa editrice di sinistra il cui catalogo nasca da una coerente riflessione sociale ed asseconi un desiderio di svecchiamento ideologico, la Feltrinelli, per far crescere la quale Bianciardi si trasferì a Milano nel 1954 e dalla quale fu licenziato tre anni più tardi per 'scarso rendimento'.¹⁹ Secondo Marcello, spetterebbero a questo nuovo polo editoriale «da un lato l'aratura – se mi permettete di dir così – della realtà italiana, dall'altro la scoperta di energie nuove, fresche, innumerevoli e distribuite nella vasta provincia nostrana», quindi la pubblicazione di testi di taglio sociologico. Né questa intrapresa intellettuale dovrebbe esimersi dal tentativo di ricostruire, titolo dopo titolo, la «vera storia d'Italia», non ancora scritta da alcuno, e dunque dall'obbligo di fare genealogia del presente, tornando a indagare l'epoca in cui, a suo giudizio, non solo nacque la nazione, ma anche esplosero quelle contraddizioni politiche e culturali che ne avrebbero determinato l'assetto sociale per tutto il secolo successivo: il Risorgimento. Insomma, per Marcello «sarebbe stato bene cercare vecchie memorie garibaldine, e studiarle», poiché «in fondo è ingiusto che in Italia i giovani conoscano meglio la guerra civile americana, e la guerra contro gli indiani, che non il nostro Risorgimento».²⁰

Il fallimento di questo progetto politico-culturale porterà Luciano ad entrare, da «elemento integrante» e «integrato», in una casa editrice specializzata in pubblicazioni di tipo aziendale, e il fratello, grazie alla sua versatilità, a vivacchiare accettando «lavori di ogni genere», dalla collaborazione con editori e giornali alla scrittura di novelle per riviste femminili o di narrativa fantascientifica nonché alla stesura di biografie, voci di dizionario, manuali di varie discipline.²¹ E Bianciardi, che narrando il destino di 'manovali' dell'industria culturale dei due personaggi non manca di alludere al proprio, conclude il libro con un gesto ulteriore di resa da parte di Marcello che preannuncia quello del protagonista della *Vita agra*. Come quest'ultimo rinuncia al suo proposito dinamitardo, il co-protagonista dell'*Integrazione*, salito sul terrazzo del proprio condominio, da dove meglio può scorgere «tutto il piano dei grandi lavori» che devono ancor più dare a Milano il volto di una moderna metropoli, dapprima svelle un mattone dal parapetto, intenzionato a scagliarlo contro quei cantieri, poi si arresta: «Signore, perché, a che servirebbe tanto?», si chiede, osservandolo, il fratello.²²

¹⁹ *Ibidem*, p. 491.

²⁰ *Ibidem*, pp. 493, 492, 517.

²¹ *Ibidem*, pp. 545-546, 553-557.

²² *Ibidem*, p. 560.

E se con quest'interrogativo *L'integrazione* si chiude, la pagina del libro che forse più resta impressa nella memoria del lettore è però quella in cui Bianciardi descrive il processo di modernizzazione in atto nel paese come un caso di americanizzazione ben diversa da quella mitizzata da una generazione, la sua, che alla cultura e alla società statunitensi aveva fin lì guardato come a modelli. Quella 'importata' in Italia, osserva Marcello, è «un'America soltanto negativa, rovesciata nel cannocchiale», perché se anche oltre oceano il consumismo impone agli individui di soddisfare desideri fasulli, così costringendoli a ritmi lavorativi sostenutissimi per accrescere la propria disponibilità di denaro, e anzi lì questo «fenomeno lo trovi eccome, moltiplicato per mille», è però vero che negli Stati Uniti «almeno alla tensione, alla fatica, corrispondono vantaggi veri, se non altro quello di sentirsi parte di una enorme potenza». Al contrario, in Italia «tu non hai l'America, ma l'americanismo semmai, una copia cioè che riprende del modello solo gli aspetti negativi, senza darti nulla in cambio». Insomma, conclude Marcello rivolto a Luciano, «qui non c'è nemmeno tragedia, mi capisci?».²³

La vera storia d'Italia e del Risorgimento, della quale si auspica la scrittura nell'*Integrazione*, Bianciardi tenta di ricostruirla in una tetralogia che risulta oggi la parte più caduca, e letterariamente debole, della sua produzione. Le opere storiografiche *Da Quarto a Torino*, edita da Feltrinelli nel 1960, *Daghela avanti un passo!*, pubblicata da Bietti nel 1969, e *Garibaldi*, uscita postuma presso Mondadori nel 1972, il romanzo storico *La battaglia soda*, dato alle stampe da Rizzoli nel 1964, muovono dalle convinzioni, dichiarate nella prefazione alla seconda edizione del secondo dei libri citati, che «non ci [siano] stati nella nostra storia episodi più eroicamente festosi, concitati, coloriti, persino un poco matti», di quelli verificatisi durante il Risorgimento, e che di quest'ultimo l'eroe dei due mondi «rappresent[i] l'elemento popolare», quello per cui l'autore prova «una simpatia che potrà sembrare partigiana, e lo è».²⁴ L'idea, non peregrina, e anzi di matrice all'ingrosso gramsciana, di Bianciardi è che protagonista autentico delle lotte risorgimentali, come appunto dimostra la spedizione dei Mille, fu il popolo, o meglio furono i popoli, per condizio-

²³ *Ibidem*, pp. 489-490. Sull'*Integrazione* si leggano gli scritti introduttivi, rispettivamente affidati a O. Del Buono e G. Fofi, alla seconda e terza edizione del libro, pubblicate, come la prima, da Bompiani, l'una nel 1976 e l'altra nel 1993.

²⁴ L. Bianciardi, *Daghela avanti un passo!*, in *L'antimeridiano* cit., p. 1118.

ni economiche e cultura diversi, che in zone anche lontane della penisola si sollevarono contro i dominatori stranieri, prima ancora che per raggiungere l'obiettivo, in loro non del tutto consapevole, dell'unità d'Italia, per migliorare le proprie condizioni di vita, spesso difficili, e dunque in ragione di un sogno, perlopiù vago, di riscossa ed uguaglianza sociali. Un sogno che però la classe dirigente sabauda tradì nel momento in cui, raccogliendo i frutti di una rivoluzione, per così dire, dal basso che essa si era solo limitata a non ostacolare, ratificò dall'alto, e per via dirigistica, l'unità d'Italia, senza preoccuparsi di dare una qualche omogeneità culturale ed economica a un paese spaccato in un Nord più avanzato e in un Sud poverissimo che da subito si ritenne non parte della nazione ma annesso ad essa, non finalmente libero ma assoggettato a uno Stato sentito a sé estraneo come i precedenti.

Ecco perché Bianciardi si fa storico del Risorgimento: perché le due Italie denunciate nel *Lavoro culturale*, nell'*Integrazione*, nella *Vita agraria* nascono in quegli anni. «La verità è che il Risorgimento fece l'Italia quale poi ce la siam trovata noi italiani, lacerata e divisa. Divisa fra italiani ricchi e italiani poveri. Fra italiani del nord e italiani del sud. Fra italiani dotti e italiani analfabeti», si legge in *Daghela avanti un passo!*. E come, insiste l'autore, è sbagliato gridare oggi, in pieni anni Sessanta del Novecento, al miracolo economico, giacché queste divisioni non sono venute meno e anzi si sono acuite, fu sbagliato allora credere che si fosse realizzato un miracolo politico, dal momento che, se miracolo fu, esso fu

un miracolo molto equivoco, che ci è costato cento anni di storia assai dolorosa, che potremmo riassumere in questi pochi eventi: guerra dei briganti, sommosse del '66, convinzione radicata nel popolo che lo Stato sia oppressore, un'astratta entità ostile che si fa viva solo per esigere le tasse e mandarci a far la guerra, analfabetismo, mezzo milione di emigranti che ogni anno lasciano la 'porca Italia', sottile e perfido razzismo interno, per cui i 'terroni' sarebbero cittadini di seconda categoria, la mafia mai sconfitta; una dittatura ventennale e una guerra disastrosamente combattuta e persa.

Insomma, quello verificatosi nel 1861 per Bianciardi è un falso miracolo, che, oltre al perdurare della 'questione meridionale', nel secolo successivo produce uno squilibrato processo di modernizzazione dal quale originano dapprima il fascismo e poi, negli anni Cinquanta e Sessanta, un improvviso boom economico che non risolve ma incrementa i guasti sociali e culturali risalenti già all'epoca di un'unità d'Italia mal fatta perché fatta «contro Garibaldi», ovvero infine orchestrata dall'elemento istituzionale contro l'elemento popolare del Risorgimento.²⁵

²⁵ *Ibidem*, pp. 1306, 1260-1261.

Eleggendo a modelli e a fonti le diverse memorie di garibaldini, in particolare quella del conterraneo Giuseppe Bandi, ma anche affidandosi a un tono ibrido tra favola ed epica, nonché a un gusto del racconto alla cui origine, nella ricordata prefazione a *Daghela avanti un passo!*, con garbo accetta di riconoscere un'ispirazione salgariana, quando costruisce libri di taglio più marcatamente storiografico; guardando, come è ovvio, più alla lezione di Nievo che non a quella di Manzoni quando, con *La battaglia soda*, cerca invece di elaborare un suo prototipo di romanzo storico, infine optando per una sorta di cronaca storica 'verosimile', come dimostra la scelta di promuovere l'autore dei *Mille* a io narrante, Bianciardi dà così forma, opera dopo opera, al suo personale 'mito del Risorgimento tradito'. E questo negli stessi anni in cui, a sinistra, molti continuano ad alimentare il 'mito della Resistenza tradita' e accusano il PCI di non aver trasformato, una volta caduto il fascismo, quella sollevazione popolare che fu la guerra partigiana in lotta rivoluzionaria, scegliendo invece la linea di un riformismo politico che, mentre ostacola qualsivoglia utopia comunista, anche costituisce uno dei puntelli del nuovo ordine borghese, un'implicita legittimazione dell'inossidabile potere democristiano. E dunque il ciclo risorgimentale dell'autore si presta a una doppia interpretazione. Per un verso, come ha scritto Emilio Tadini, «la rivoluzione mancata del Risorgimento diventa quasi una trasparente allegoria per parlare della situazione italiana quale Bianciardi poteva vederla e giudicarla nella propria attualità, a pochi anni dalla fine della guerra e dalla Liberazione», ragion per cui i garibaldini appaiono controfigure dei partigiani, il ceto politico e militare piemontese di metà Ottocento ricorda la classe dirigente democristiana degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, denunciare il tradimento del più autentico spirito risorgimentale per l'autore significa anche stigmatizzare il ripudio dei valori che avevano guidato la Resistenza.²⁶ Per un altro verso, però, focalizzare la propria attenzione sul Risorgimento è il modo di Bianciardi di ricordare, specie agli intellettuali di sinistra, che sarebbe un errore ricondurre il quadro presente semplicemente a quanto avvenuto, o non avvenuto, durante e dopo la Resistenza, quando invece tanto l'attuale assetto sociale del paese quanto le diverse scelte politico-ideologiche successive alla caduta del fascismo, nonché quest'ultimo, sono l'esito di cent'anni di storia italiana, e in particolare della maniera in cui l'unità della nazione fu raggiunta. Ogni diagnosi dell'oggi, ogni progetto di trasformazione della società devono

²⁶ Cfr. E. Tadini, *Introduzione a La battaglia soda*, Milano, Bompiani, 1997, pp. VI-VII.

dunque ripartire da un'attenta analisi del periodo risorgimentale perché è lì che nasce, e nasce male, l'Italia, e non, come vorrebbero una certa retorica politica e una storiografia che va consolidandosi, durante la vittoriosa lotta partigiana. In un'ottica simile, aver anche solo in parte tradito, nei successivi anni repubblicani, i principi che avevano ispirato quest'ultima significa semmai aver sprecato un'occasione forse irripetibile per riparare agli sbagli commessi dai padri della nazione e per dare un orientamento nuovo a un processo di modernizzazione politico-culturale male avviato e peggio indirizzato.

E che in Bianciardi la riflessione sul Risorgimento in controluce implichi quella sull'attualità politica lo dimostra il suo ultimo romanzo, il solo sperimentale, uscito presso Rizzoli lo stesso anno di *Daghela avanti un passo!*: quell'*Aprire il fuoco* in cui presente e passato, anche a livello di trama, sono indissolubilmente intrecciati, fino al punto di darsi indistinguibili a un lettore chiamato, in ossequio a tendenze letterarie in quegli anni diffuse, a farsi coautore del libro per decifrarne struttura e significato. In un testo nel quale la libera rievocazione di un evento storico risorgimentale, le Cinque Giornate di Milano del 1848, si sovrappone al resoconto di un'insurrezione popolare del tutto inventata dall'autore e collocata sempre nel capoluogo lombardo ma nel marzo del 1959, è come se perciò Bianciardi fondesse *La vita agra* e *La battaglia soda*, affidando il racconto a un io narrante il cui umore, rabbioso e disilluso a un tempo, e la cui ansia testimoniale, disciplinata da una più piana attitudine alla cronaca, scaturiscono dai diversi temperamenti delle voci narranti di quei due libri, personaggi storico-letterari di epoche tra loro lontane, eppure vicine; interpreti di fasi distinte, eppure molto simili, della storia patria.

Tra l'altro, questa doppia anima dell'io narrante di *Aprire il fuoco* costituisce anche il punto d'arrivo della riflessione di Bianciardi sul proprio ruolo di scrittore. Il cronista militante, il giornalista d'inchiesta dei *Minatori della Maremma* lascia presto il posto, nel *Lavoro culturale*, nell'*Integrazione*, nella *Vita agra*, a uno scrittore sociologo che, lo si è visto, mentre insiste nel suo sforzo di demistificazione dei miti correnti, altresì lo dichiara inutile e giudica estinta ogni possibilità di trasformazione del presente. Allontanandosi – ma, anche questo si è visto, solo in apparenza – dal presente, nei suoi testi di ambientazione risorgimentale Bianciardi passa poi a individuare il suo ideale modello di intellettuale civile e a un più pragmatico modello lascia però intendere di ispirarsi. In *Da quarto a Torino*, e non solo, egli rimarca con forza il fatto che non furono pochi gli

scrittori che parteciparono alla spedizione dei Mille e che i garibaldini, per la metà almeno, «erano, diremmo noi oggi, intellettuali», e per il resto «artigiani ed operai». ²⁷ Ecco perciò chi dovrebbe essere, secondo la sua concezione eroico-romantica, l'intellettuale: un combattente che anzitutto agisce al fianco di una comunità concretamente impegnata nella trasformazione della società e che poi anche mette al servizio di quella la propria penna, le proprie idee. Ma poiché nel presente Bianciardi non individua una simile comunità, e dunque non crede di poter seguire l'esempio di Nievo, ritaglia per sé quella figura di testimone storico e di opinion-maker della quale l'io narrante della *Battaglia soda*, il 'reduce' Giuseppe Bandi, amareggiato per il modo in cui era stato tradito il successo dei garibaldini al momento di realizzare l'unità della nazione e ormai orfano di un progetto condiviso d'intervento sulla realtà, chiarisce aspettative e funzione: «Mi sono fatto uom di penna e l'adopero come meglio so per propagare la verità e l'amore d'Italia, scrivendo principalmente sui giornali, e anzi vorrei farne io uno nuovo, che sortisse la sera anziché la mattina, e portasse le novità svelto come il telegrafo, strumento e simbolo dei tempi nuovi». ²⁸ Esattamente quanto Bianciardi fa sia nelle vesti di storico del Risorgimento sia in quelle di critico della cultura, ma con disillusione e senso d'impotenza maggiori, come viene infine a confermare, e anzi a dichiarare in maniera inequivocabile, appunto *Aprire il fuoco*, testo a tutti gli effetti onirico. L'io narrante è infatti un intellettuale degli anni Sessanta del Novecento che sa fine a se stessa, incapace di tradursi in premessa o sostegno a qualsivoglia intrapresa collettiva, la propria battaglia in difesa del vero, e quindi, mentre va con la mente ad anni, quelli risorgimentali e, sotto il velo di un'allegoria appena accennata, quelli della lotta partigiana, in cui esistevano una *continuità* e una *reversibilità* tra lavoro culturale e azione politica, immagina ad occhi aperti e trascrive su pagina le eroiche gesta di un'ipotetica vittoriosa sollevazione popolare che sola avrebbe potuto modificare ieri, che sola potrebbe modificare oggi l'Italia. L'«uomo costretto dall'oppressione all'esilio» dalla società dopo aver sognato d'essere tra i protagonisti di una rivolta; lo scrittore che senza illusioni svolge la propria attività intellettuale, può dunque solo dirsi «pronto ad aprire il fuoco», a farsi soldato, qualora una possibilità d'azione condivisa di nuovo si desse, consapevole del fatto che esclusivamente in quel caso il suo lavoro tornerebbe ad avere un impatto civile, perché guardan-

²⁷ L. Bianciardi, *Da Quarto a Torino*, in *L'antimeridiano* cit., p. 304.

²⁸ Idem, *La battaglia soda*, in *L'antimeridiano* cit., p. 922.

do invece alla sua condizione presente, e persino a questo suo residuo slancio utopico, è soltanto la sterilità sua, della sua memoria, del libro che sta componendo sotto gli occhi dei lettori, che egli deve in tutta onestà confessare.²⁹ Il gesto dinamitardo progettato ma poi non compiuto dall'io narrante della *Vita agra* è così nuovamente auspicato da quello di *Aprire il fuoco*, ma, in un caso come nell'altro, lo scrittore offre al pubblico soltanto la sua dichiarazione di resa al cospetto della realtà.

Del resto, persino la rivolta popolare immaginata da Bianciardi nel suo ultimo romanzo si risolve in un fallimento. E allora vale la pena ricordare che l'autore data al marzo del 1968 la stesura del libro. Raccontando cioè una sollevazione di popolo mai avvenuta nel 1959, Bianciardi, ancora una volta allegoricamente, descrive e giudica quei fermenti rivoluzionari che stavano già da tempo agitandosi nel corpo sociale, nel mondo operaio e in quello studentesco in particolar modo, e che, acuitisi nel 1967, esplodono nel 1968. *Aprire il fuoco* può quindi essere giudicato anche un libro nel quale si tenta un precece, ambiguamente profetico, bilancio della contestazione operaia e studentesca di quel biennio. Bilancio che, in un continuo rimando dalla realtà alla finzione, da un'epoca storica all'altra, dal detto al non detto, nel capitolo XIV si cela dietro quello delle lotte risorgimentali, che implicitamente richiama l'altro della stagione resistenziale, e dietro quello dell'immaginaria rivolta del 1959.

In tutti questi casi, si trattò per Bianciardi di «mot[i] spontane[i], anche se a lungo covat[i], e di natura interclassista, perché abbiamo visto che vi presero parte tutte le categorie di cittadini, urbane e provinciali», e si trattò di sollevazioni «più fortunat[e] nelle [loro] prime fasi, fino a che, voglio dire, durò l'imprevedibile». Inoltre gli sbagli commessi dai diversi rivoluzionari furono essenzialmente gli stessi, e perlopiù di «natura filosofica» e di natura «tattica». Da un lato, cioè, si ritenne «che alla rivoluzione debbano necessariamente seguire nuove istituzioni di governo», altrimenti a regnare sarebbe solo «il caos», quando invece la rivoluzione, «se vuole resistere, deve restare rivoluzione», perché «se diventa governo è già fallita», come dimostra il fatto che ovunque essa abbia «cessato di essere permanente, là è ritornata la tirannia». Dall'altro lato, si scelsero male «gli obiettivi primari», scagliandosi contro «municipi, palazzi governativi, uffici del catasto, caselli del dazio, università», tutti «obiettivi puramente simbolici», mentre «un rivoluzionario adulto» occupa anzitutto le banche, non per impossessarsene ma per vuotarle, e poi si appropria

²⁹ Idem, *Aprire il fuoco*, in *L'antimeridiano* cit., p. 1112.

della televisione, non per cambiarne i palinsesti ma per spegnerla. Insomma, distrugge i centri economici e culturali dello Stato da rovesciare, che in pieni anni Cinquanta e Sessanta del Novecento sono appunto istituti di credito e canali del sistema massmediatico, e nel secolo prima erano una burocrazia sabauda alla quale non ci si sarebbe dovuti piegare e un potere ecclesiastico nel sostegno del quale non si sarebbe dovuto confidare.³⁰

Se capi adulti, quantunque anch'essi non sempre lucidi appena giunto il momento di gestire il moto rivoluzionario, per Bianciardi furono Stalin, poi però colpevole d'essersi trasformato in «funzionario», e Garibaldi, «che funzionario non divenne mai ma si lasciò irretire da altri funzionari», nell'accusa di miopia, e anzi di puerilità tattica, che egli muove, oltre che a Carlo Pisacane, al «dottor Ernesto Guevara» è preannunciato il suo giudizio negativo nei confronti di quel Movimento Studentesco degli anni Sessanta del Novecento che «nel martire argentino» riconobbe un «predecessore e un maestro d'infantilismo rivoluzionario». Studenti, e in parte anche operai, secondo l'autore attaccarono cioè obbiettivi soltanto simbolici, ad esempio le università, le carceri, i manicomi, e quindi non riuscirono minimamente a scalfire il potere borghese. Semmai i «moti spontanei, studenteschi, operai, contadini» avrebbero potuto «costituire un sostegno alla rivoluzione reale», quella matura perché lucidamente impegnata a distruggere i luoghi produttivi della società, essenzialmente le banche: quella di cui non vi fu però traccia nell'Italia del dopoguerra e del boom economico.³¹

In sostanza, la lettura bianciardiana del '68 è accostabile, da un lato, a quella degli intellettuali riformisti vicini al PCI e, dall'altro, a quella di un intellettuale eretico, di un battitore libero quale Pasolini, sebbene diverga da entrambe per impostazione, bersagli polemici e idea di società e lotta politica che contrappone all'idea di rivolta del Movimento. La contestazione studentesca, cioè, per l'autore è spia di una reale esigenza di rinnovamento anzitutto culturale avvertita da una larga parte della società, e dalle nuove generazioni soprattutto, ma poiché si limita ad attaccare i simboli del Potere e mai riesce a scalfirne l'essenza, finisce con il confermarne l'assetto, riducendosi a un momento di 'crisi di crescita' del dominio borghese. Insomma, si risolve paradossalmente in restaurazione, e in tal senso appare un'altra opportunità sprecata dalle forze sociali più vive, la terza dopo il Risorgimento e la Resistenza, per impegnarsi in un

³⁰ *Ibidem*, pp. 1088-1905.

³¹ *Ibidem*, pp. 1091-1092.

reale, coerente processo di modernizzazione del paese. Critica tuttavia mossa al Movimento da un intellettuale che, stritolato negli ingranaggi dell'industria culturale, alieno da qualsivoglia contatto con gruppi effettivamente in lotta per un rinnovamento civile, scettico anzi sulla possibilità che questo sia un traguardo davvero raggiungibile, in *Aprire il fuoco* non avanza una concreta proposta di modificazione del presente né sposa quella di chicchessia, ma, mitizzando una rivoluzione permanente che non proceda mai a una organizzazione della società e lasci «tutto nel disordine»,³² mentre si dichiara implicitamente ostile anche al riformismo del PCI, si limita a coltivare, in forma del tutto individualistica ed estetizzante, e in tal senso piccolo-borghese, un improbabile sogno anarco-leninista assolutamente sganciato dalla realtà politica italiana.³³

Il romanzo del 1969, nel complesso assai debole, ma migliore degli altri testi di ambito risorgimentale, completa l'affresco che, in circa un quindicennio di attività letteraria, Bianciardi ha tratteggiato della storia italiana. Un terzo libro pubblicato dall'autore presso L'Editrice dell'Automobile in quello stesso anno, *Viaggio in Barberia*, e i due volumi nei quali sono stati riuniti, anche in tempi relativamente recenti, alcuni suoi racconti, *Il peripatetico e altre storie*, del 1976, e *La solita zuppa e altre storie*, del 1994, editi, rispettivamente, da Rizzoli e da Bompiani, poco aggiungono a quel quadro.

Viaggio in Barberia è il reportage di un'escursione in Magreb a bordo di una 125 intrapresa dall'autore nel 1968 su proposta del periodico «L'Automobile» e con il sostegno finanziario della Fiat. Quello attraverso un angolo di mondo ancora così simile all'Italia contadina degli anni Trenta e Quaranta, poi in buona parte cancellata dal processo di industrializzazione del ventennio successivo, per lo scrittore si rivela un «viaggio nella propria infanzia», compiuto «patendo d'una sottile nostalgia e di un'inconfessata pietà verso se stesso» e concluso con la spiacevole sensazione, sua e dei suoi accompagnatori, di tornare, una volta raggiunto il suolo italiano, non soltanto in patria, ma anche «nel nostro presente», nella «nostra condizione di gente non libera». Sensazione alla quale se ne aggiunge un'altra: «Può anche darsi che abbastanza presto la parola scrit-

³² *Ibidem*, p. 1109.

³³ Su *Aprire il fuoco* si vedano la *Nota introduttiva* di O. Del Buono all'edizione Rizzoli del 1976 e lo scritto prefatorio di Ettore Bianciardi a una terza edizione, quella del 2001, apparsa presso ExCogita Editore.

ta riveli il suo carattere approssimativo e precario, che venga sostituita da altre forme di comunicazione più efficaci e più moderne, che il libro scompaia». In quel caso, conclude Bianciardi, a ciascun romanziere o poeta o intellettuale non resterà che schivare le società, ormai tutte dello spettacolo, occidentali e trasferirsi in luoghi come, appunto, il Magreb, sopravissute oasi di una civiltà, se non della scrittura, almeno della parola, perlopiù orale.³⁴ Quanto invece ai racconti dell'autore, nel complesso di scarso rilievo letterario, essi nascono dalla ripresa di tutti i temi a lui cari: i migliori sono quelli, da *I sessuofili* a *La solita zuppa*, da *Il peripatetico* a *Il complesso di Loth* e a *Il ritiro*, che con irriverenza indagano l'eros e con sarcasmo sbeffeggiano pregiudizi, arretratezze e mitologie sessuali dell'Italia consumista degli anni Sessanta.³⁵

Risale invece al novembre del 2005 la pubblicazione del poderoso volume che ha inaugurato l'edizione delle opere complete dello scrittore, dal titolo complessivo *Luciano Bianciardi. L'antimeridiano*: volume dal quale si sono fin qui citati i testi presi in esame e nel quale, oltre ad essi e ai racconti, i curatori, tra cui Luciana Bianciardi, hanno raccolto i diari giovanili del periodo 1939-1946, separando quelli universitari da quelli di guerra. Evidente, fin dal titolo, l'intento anche polemico del libro, pubblicato dalla casa editrice, ExCogita, che tra i fondatori annovera la figlia dell'autore e che in questi anni molto si è impegnata per riproporlo all'attenzione generale, dando alle stampe, nel 2001, una nuova edizione di *Aprire il fuoco* e il racconto *Il prete lungo* e, nel 2004, una nuova edizione dei *Minatori della Maremma*; offrendo nel 2002, con *Natale coi fichi e Un volo e una canzone*, uno stralcio 'narrativo' delle memorie di guerra di Bianciardi e i saggi su D'Annunzio che egli pubblicò nel 1963 su «Il Giorno»; raccogliendo i suoi principali scritti giornalistici ed elzeviri in *L'alibi del progresso*, volume del 2000 che, unitamente a *Chiese escatollo e nessuno raddoppiò. Diario in pubblico 1952-1971*, edito da Baldini&Castoldi nel 1995, consente di ricostruire e riapprezzare pressoché per intero la parabola di critico della cultura dell'intellettuale maremmano, dai primi anni Cinquanta e fino alla morte collaboratore delle più diverse testate: «La Gazzetta di Livorno», «L'Avanti!», «Belfagor», «Il Mondo», «Il Contemporaneo», «Comunità», «L'Automobile», «Nuovi Argomenti»,

³⁴ L. Bianciardi, *Viaggio in Barberia*, in *L'antimeridiano* cit., pp. 1427, 1368. Si legga la *Prefazione* di B. Gambarotta alla seconda edizione del libro, pubblicata nel 1997 dalle Edizioni di Torino (EDT).

³⁵ Sull'attività di novelliere dello scrittore si veda la *Nota introduttiva* di Luciana Bianciardi a *La solita zuppa e altre storie*, nella quale davvero troppo generosi sono tuttavia i giudizi di valore espressi.

«L'Unità», «Cinema Nuovo», «Le Vie d'Italia», «Le Ore», «Il Giorno», «ABC», «L'Europeo», «Kent», «Executive», «Playmen», «Tempo», «Guerin Sportivo», le principali. Ebbene, preso atto, come dichiarato presentando il volume che raccoglie l'opera omnia dello scrittore, del rifiuto della Mondadori di gratificarne il lavoro con un Meridiano, Luciana Bianciardi ha scelto di intitolare *L'antimeridiano* quell'iniziativa editoriale per almeno due ragioni, direi. Anzitutto per rimarcare una volta di più il carattere di personaggio scomodo e ribelle, di autore le cui opere, così spurie, così aggressive, nascono dalla letteratura ma anche ne rifiutano il giogo, contestandone forme, linguaggi, convenzioni: insomma l'originalità di intellettuale del padre, in ragione di questa sua stravaganza malvisto, in vita, da buona parte dell'intelligenza italiana e condannato, dopo la morte e, secondo la figlia, ancora oggi, al silenzio. In secondo luogo per attaccare le scelte editoriali di una collana che, dedicando volumi anche ad autori ancora in attività e persino a scrittori 'commerciali', sembra aver ormai ripudiato l'originario obiettivo di proporre non un semplice canone letterario tra i tanti possibili, ma addirittura il canone letterario 'ufficiale' sia per gli italiani colti sia per gli addetti ai lavori.³⁶

L'ennesima polemica sui criteri che determinano la scelta degli autori alle cui opere 'elargire' uno o più Meridiani lascia davvero il tempo che trova, poiché è del tutto evidente che essi hanno smesso di ubbidire a un qualche progetto culturale, e dunque quella collana è ormai anzitutto orientata a soddisfare le aspettative del mercato e deve poi non pochi dei titoli che la compongono al gusto, assolutamente personale, degli studiosi, sempre di altissimo profilo, che li propongono nonché, quando si tratta di volumi dedicati a scrittori recentissimi o addirittura ancora in vita, al peso 'commerciale' o 'politico' di questi ultimi. Ecco perché un Meridiano dedicato a Bianciardi non sarebbe comunque stato l'esito di una riflessione rigorosa sul reale valore dell'autore e non avrebbe sancito la sua consacrazione a classico: sarebbe solo servito a renderne più facilmente reperibile l'opera. Di contro, l'assenza di quel Meridiano non deve e non può suonare come una bocciatura di Bianciardi, nella stessa misura in cui

³⁶ Si leggano, su «Il Giornale» del 30 dicembre 2005, l'intervista alla figlia dello scrittore realizzata da L. Mascheroni, «*Mio padre, un disorganico geniale e ribelle*», e l'articolo *Una rivoluzione in prima persona*, in cui D. Abbiati presenta *L'antimeridiano* e, al contempo, schizza un breve ritratto di Bianciardi. Le critiche mosse dalla studiosa alla collana dei Meridiani, in particolare accusata di ospitare uno scrittore 'di successo' quale Camilleri e invece di trascurarne uno 'di qualità' come appunto Bianciardi, sono poi state riprese e discusse da S. Bucci e M. Onofri nei loro *Bianciardi-Camilleri: la guerra del Meridiano e I Meridiani, un argine contro l'oblio*, apparsi entrambi su «Il Corriere della Sera», rispettivamente il 31 dicembre 2005 e il 4 gennaio 2006.

non ne costituisce però un'elezione a classico il meritorio, comprensibilmente fazioso *Antimeridiano* promosso dalla figlia. E la sensazione è che, al di là di ogni disputa editoriale, lo scrittore toscano vada oggi senz'altro riscoperto, tuttavia non perché le sue opere, con l'eccezione della sola *Vita agra*, abbiano un assoluto valore letterario, bensì perché ne conservano, ed è soprattutto il caso del *Lavoro culturale* e dell'*Integrazione*, uno inconfondibilmente testimoniale e, con l'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, per molti versi ci raccontano anche quella attuale.

Indagando infatti un intero secolo di storia italiana, Bianciardi individua in essa una serie di costanti che spiegano le ragioni dell'imperfetta modernizzazione del paese. L'assenza di una grande borghesia illuminata: secondo un'interpretazione classica, per l'autore è in fondo questa la causa del persistente squilibrio economico e culturale della nazione, perché ogniqualvolta, durante il Risorgimento, durante la Resistenza, persino durante il '68, una possibilità di reale progresso collettivo e di graduale uniformazione del tessuto sociale è balenata, perlopiù grazie all'iniziativa di un popolo spesso politicamente immaturo ma altrettanto generoso nella lotta e di una piccolo-borghesia disposta a porsi al suo fianco, il ceto dirigente ha sabotato le conquiste e disatteso le richieste delle classi meno abbienti, arroccandosi a difesa del proprio privilegio, acuendo disuguaglianze non solo di censo già pronunciate sul territorio di un paese da sempre condannato a marciare tenendo due, e anche più, distinte andature. Non c'è insomma stata in Italia, all'inizio della sua storia unitaria o almeno in seguito, un'autentica rivoluzione liberale, né il Novecento ha visto, dopo la caduta del fascismo, una rivoluzione socialista, e questi due mancati eventi hanno, per ragioni diverse e anzi opposte, ostacolato un progresso che coerentemente si configurasse come superamento della schizofrenica coesistenza, della drammatica opposizione tra premoderno e moderno, povertà e benessere, arretratezza e avanzamento culturale. Solco, questo scavato nel ventre del paese tra continuità e parallela discontinuità con la tradizione premoderna, tra Sud e Nord, che secondo Bianciardi si è poi ulteriormente approfondito con il boom economico e le trasformazioni sociali e culturali degli anni Cinquanta e Sessanta, e persino con la contestazione operaia e studentesca del '68, tutte tappe intermedie di un percorso di americanizzazione che negli anni successivi sarebbe poi giunto a perfetto compimento. E infatti la diagnosi dell'autore non ha perso in attualità, né la capacità di descrivere anche il presente, nel trentennio successivo alla sua morte. Chiusisi gli anni Settanta con il de-

finitivo scacco di qualsivoglia prospettiva rivoluzionaria e con l'inasprimento tanto delle consuete disuguaglianze sociali quanto delle antiche fratture culturali, le due ideologie anti-politiche che hanno caratterizzato il ventennio successivo, il craxismo e il berlusconismo, non sono forse entrambe nate, e la seconda per raccogliere l'ideale eredità della prima, ancora dal ritardo italiano sulla via di una perfetta modernizzazione e come sue nefaste *patologie*? Non si sono forse 'vendute' ciascuna come la ricetta migliore per colmare quel gap? Non hanno forse finito con l'aggravarlo?

Fabio Rocchi

«La grande padrona nazionale
ci sorvolerà col suo elicottero»

Paolo Volponi e la marcia dei quarantamila

Una lettera da parte di Kissinger: settembre-ottobre 1980

Alla fine degli anni Settanta la controffensiva del capitalismo italiano alle proteste e alle manifestazioni del movimento operaio si fece concreta e, dopo un decennio di alterne fortune, vincente. Ad esempio, la Fiat decise di licenziare in tronco nell'ottobre del 1979 61 operai dello stabilimento Mirafiori, scelti tra gli attivisti e i sindacalisti che avevano preso parte ad agitazioni e a comizi in fabbrica. L'anno successivo, tra settembre e ottobre, l'ultima storica vertenza. Alla notizia di una cassa integrazione di massa, riguardante ben 24 mila operai, e all'aggravante di oltre 14 mila licenziamenti immediati, i comitati di fabbrica risposero con un duro sciopero contro la dirigenza. Ai cancelli di Mirafiori, l'8 settembre 1980, si organizzarono i primi picchetti. Fu l'inizio dei trentacinque giorni di Torino, un momento di decisiva svolta all'interno della storia del movimento operaio. Le manifestazioni di protesta e di resistenza alle cariche della polizia si concluderanno con la marcia dei quarantamila, ovvero con una controdimostrazione organizzata da dirigenti, capisquadra e operai che il 14 ottobre forzò i picchetti e tornò ad occupare il posto di lavoro. Dopo quel colpo la credibilità del movimento operaio, così come la statura del leader del Pci Enrico Berlinguer, uscirono irrimediabilmente ridimensionati.¹

Questi i fatti, che trovano nel romanzo di Volponi *Le mosche del capitale* (1989) una eco significativa e particolare, costruita attorno ad allu-

¹ Per una ricostruzione della vicenda cfr. ad es. P. Ginsborg, *Storia d'Italia 1943-1996*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 478-482.

sioni in parte oblique, attraverso episodi che vengono proposti in una successione progressiva e frammentata. Nella prima delle due parti di cui si compone il romanzo, la terza sezione del terzo capitolo è per metà dedicata alla narrazione degli scontri avvenuti di fronte ai cancelli di un grande stabilimento industriale.² Poi, posta a considerevole distanza nel testo, sfila sotto gli occhi del dirigente Saraccini la marcia dei quarantamila «silenziosi e disciplinati» che vogliono compiacere il padrone.³

Uno dei testimoni chiave della vicenda è l'operaio calabrese Antonino Tecraso, emigrato al nord per trovare lavoro e assorbito con valore di vittima sacrificale dai ritmi e dalla vita della società industriale. Il racconto di alcune fasi cruente dello sciopero, che lo vede protagonista e che conclude la sequenza collocata nella prima parte, non può essere inserito senza operare distinzioni in quel rapporto lineare tra fatto storico e trasposizione narrativa che è ad esempio tipico nel genere del romanzo storico puro. Il referente di realtà è infatti in parte modificato e, in mancanza di una coincidenza stretta tra la cronaca di quei 35 giorni e la trasposizione romanzesca, si deve concludere che da essi Volponi abbia soltanto voluto prendere spunto, per narrarne poi una rielaborazione affine per soluzioni stilistiche e per impostazione ideologica al progetto generale del romanzo. La Torino dell'autunno 1980 diventa così, secondo la «geniale trasformazione della fabbrica di automobili in fabbrica di carne in scatola»⁴ notata ad esempio da Muzzioli, Bovino, metropoli del nord Italia altrettanto produttiva e disumanizzante. Lo spostamento della consonante iniziale non è un fatto di poco conto. È una variazione che spinge verso una resa ambivalente del messaggio; si vuole caricare di senso ulteriore un dato di realtà che non deve restare privo di interpretazione. Sempre Muzzioli nota che il gioco operato su quella che viene a diventare una sinne-doché rivela «la sorte del consumatore, destinato a essere a sua volta consumato nello sfruttamento della vita quotidiana».⁵ Siamo nel cuore della programmatica sur-determinazione volponiana, strumento retorico e concettuale che investe sul significante in vista di uno stravolgimento polisenso.

In maniera complementare a questa parziale trasfigurazione, ci sono invece riferimenti precisi e inalterati a personaggi politici del tempo.

² P. Volponi, *Le mosche del capitale*, in *Romanzi e prose*, III, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2003, pp. 135-143.

³ *Ibidem*, pp. 320-323.

⁴ F. Muzzioli, *Retorica e contraddizione ne «Le mosche del capitale»*, «Istmi» (15-16), 2004-2005, pp. 339-354 (p. 349).

⁵ *Ibidem*, p. 349.

Quando Tecraso, all'inizio dell'episodio dello sciopero, riceve la lettera gialla di licenziamento, dice: «è come se l'avesse scritta e firmata Kissinger in persona». ⁶ Il riferimento al Segretario di Stato americano che si oppone apertamente all'entrata del Pci nella coalizione di governo iscrive la vicenda in un clima da *guerra fredda*. L'ostilità per la minaccia comunista da una parte, e la necessità di difendere il diritto al lavoro dall'altra, coagulano allo stesso tempo elementi di politica interna e di politica estera, riportandoci alle tensioni e alle contrapposizioni di quegli anni.

Sul romanzo del passato recente e sul valore del personaggio-testimone, come si vede, Volponi si concentra sul passato recente del paese. Il rapporto tra storia e narrazione ricopre dunque un primo nucleo di senso sul quale è opportuno riflettere. Come si è accennato, la voluta alterazione del dato di realtà e un parziale distanziamento dai fatti – un distanziamento che è anche critico oltre che temporale – fa dell'episodio dello sciopero un momento equidistante tanto dalla *storia* quanto dall'*invenzione*, per trarre dal vocabolario teorico manzoniano due termini centrali. È comunque evidente come qui non si possa parlare di una forma romanzesca che trova nella mera cronaca, magari anche faziosamente ricostruita, il suo impulso primario. Volponi è lontano da questo esito, sia in questo che in altri suoi romanzi che si distinguono per alcune componenti trasfiguranti e iper-realistiche. Il tono del Volponi di *Corporale* e de *Il pianeta irritabile* è molto più vicino alla confessione privata e alla profezia, ad una visione apocalittica della realtà, rispetto ad una trasparente rielaborazione di eventi realmente accaduti in chiave fictionale. A partire dalla coppia dei suoi due primi protagonisti, Albino Saluggia e Anteo Crocioni, l'espedito narrativo del personaggio isolato, afflitto da manie depressive e paranoiche e quindi scisso dalla collettività, dà luogo ad una serie di percezioni distorte riportate attraverso una visione soggettiva il cui corrispettivo stilistico è un espressionismo deformante, che muta molti dei più normali connotati realistici. Altri romanzi, quali *Il sipario ducale* – costruito in parte sulla vicenda della strage di Piazza Fontana del 12 dicembre 1969 –, *Il lanciatore di giavellotto* – ambientato ai tempi del fascismo – e *La strada per Roma* – vicenda post-bellica relativa al triennio 1950-1953 – riprendono al contrario da vicino alcune delle soluzioni pertinenti al romanzo storico, mirando a non stravolgere quell'equilibrio che nell'esempio dei maestri della tradizione si viene sempre a creare tra vicenda privata e vicenda pubblica, e meglio, tra la sua narrazione e la sua interazione con il punto di vi-

⁶ P. Volponi, *Le mosche del capitale* cit., p. 135.

sta del testimone o del protagonista presente nel momento in cui l'accadimento storico, ormai concluso, torna ad essere contemporaneo e sincronico nel tempo del racconto. Siamo però in presenza di tre casi quasi extravaganti, senza dubbio insoliti se non periferici nell'opera dello scrittore urbinato, che ha imbevuto gran parte della sua produzione nel clima di quello sperimentalismo di cui in più occasioni si dichiarò figlio ed esponente. Se quindi è necessario scartare, e non solo per questioni formali, una soluzione che ricalca da vicino l'esempio di quella che potrebbe essere definita la *soluzione Manzoni*, quella del romanzo storico puro che si avvale della mediazione di un narratore onnipresente e di personaggi facilmente orientabili, è opportuno rivolgersi altrove per individuare un modello. Se per Volponi trattare la storia attraverso la narrativa significa essenzialmente raccontarla riprendendola a partire da un punto di vista laterale ma significativo, in vista di una lettura, di una interpretazione anche stranianti, allora si dovranno abbandonare le lezioni di quei romanzieri che si affidarono – e continuano ad affidarsi, vista la rinascita del sottogenere storico in tanta *fiction* postmoderna,⁷ ispirata a fatti lontani dalla contemporaneità – ad una adesione rassicurante e diretta rispetto all'evento riesumato dal passato. Con questo Volponi, definitivo e desolante, non siamo di fronte ad un tentativo di ricostruzione plausibile e per così dire 'in costume': ci troviamo al contrario a constatare quanto l'esempio del recente passato venga sottoposto all'ansia di una nuova esegesi, proprio perché quell'esempio non vada perduto; proprio perché esso possa venire compreso in tutti i suoi risvolti, anche e soprattutto in quelli meno evidenti, affinché il loro essere riproducibili mediante un atteggiamento semplicemente mimetico non osti ad una comprensione profonda. Volponi è così, forse nemmeno troppo consapevolmente, vicino ad una misura da romanzo balzachiano, non certo nella forma, che è, lo ripeto, del tutto novecentesca, ma negli intenti. Anche l'autore della *Comédie* sposta il focus delle sue architetture narrative sul recente passato del proprio paese, in anni altrettanto cruciali in cui l'istinto alla rivolta è condannato dai tempi a placarsi; anche lui punta, attraverso l'introduzione di varie vicende esemplari, ad una interpretazione della società, anzi, ad una sua demistificazione. Dal cinismo dello scrittore francese Volponi infatti pare recuperare soprattutto la dominante capitalistica dei moventi, delle azioni dirette e indirette di personaggi manovrati da una entità malvagia e condannati alla *quête* perpetua di quei simulacri moderni che sono il denaro e il pote-

⁷ Cfr. M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, Lecce, Manni, 1999, pp. 101-124.

re. Una storiografia a tema dunque, per nulla imparziale o documentaria.

Dalle annotazioni che il libro di Emanuella Scarano, *La voce dello storico*, dedica a riguardo della questione, appare chiaro come la soluzione proposta dal romanzo storico originario fosse già in qualche modo una soluzione ibrida, di «storiografia mista», in cui la finzione verosimile si accompagnava ad inserti che mimavano da vicino i modi di scrittura dello storico per professione.⁸ Il ricorso alla digressione del narratore onnisciente viene però totalmente reinventato dall'innovazione introdotta dai romanzi di Balzac, che cominciano a condensare attorno a vicende tanto esemplari quanto sempre più private e marginali i grandi accadimenti della storia. Queste potenziano l'attendibilità dei fatti e cominciano ad attuare un consistente mutamento di prospettiva: il testimone si allontana dalla posizione esterna, tipica dell'onniscienza del narratore, per ricoprire funzionalità interne alla vicenda narrata. La tenuta di questo meccanismo di racconto è da un certo punto di vista complementare alla funzione di commento che il romanzo storico aveva delegato alla regia unica del narratore. In questo caso, però, il narratore allude, spiega, crea, a partire dalla presenza di un'etica costruita ex novo sulle esigenze dei nuovi tempi: una morale che non si erige più su precetti ormai tramontati, bensì, essenzialmente, sul demone dell'*argent* e sulle sue ricadute nell'ambiente sociale della metropoli, grande cronotopo della modernità occidentale.

In un altro libro dedicato ai rapporti tra letteratura e storia, Lidia De Federicis affronta il problema del racconto del testimone nella narrazione scaturita da un evento di riconoscibile ascendenza storica. Scrive la studiosa: «La difficoltà, o l'impossibilità, per i moderni di riproporre le forme epiche o epico-tragiche, pur in presenza di enormi esperienze collettive [...] ha favorito l'affermarsi delle scritture memorialistiche, dove si squaderna il relativismo dei punti di vista e i valori, individuali e sociali, appaiono tormentati, messi alla prova. Nei libri di confine, fra cronaca e romanzo, la storia è vista spesso in una prospettiva obliqua, dai margini e dal basso, attraverso antieroi e vittime e gente obbligata alle scelte».⁹ Il passo chiarisce molte cose, e costituisce una importante transizione in vista del valore di cui può essere investito l'episodio raccontato dal romanzo di Volponi. In questo caso il testimone Tecraso, vittima sacrificale del suo tempo, apre una finestra su un'esperienza *collettiva* quale quella dello

⁸ E. Scarano, *La voce dello storico*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 190 e ss.

⁹ Cfr. L. De Federicis, *Il racconto del testimone*, in *Letteratura e storia*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 15-20 (p. 20).

sciopero. La sua presenza certifica, assieme alla inevitabile parzialità del suo punto di vista, lo svolgersi dei fatti secondo alcune delle modalità di racconto inaugurate dalle intenzioni di Balzac. Anche se *Le mosche del capitale* si comportano per gran parte del loro svolgersi in maniera ben diversa – seguendo da vicino le istanze dell’antiromanzo di area espressionista e la forma esplosa, per frammenti, presente già ad inizio secolo e ripresa dallo sperimentalismo degli anni Cinquanta –, il riferirsi a quel fondale socio-economico urbano e a quella strategia narrativa interpretante cui si è accennato resta irrinunciabile. La risorsa della testimonianza in qualche modo involontaria eppure decisiva si innesta sullo sfondo obbligato della società a carattere industriale e capitalistico che proprio Balzac ha avuto il merito di portare tra i primi alla luce. È il mondo delle conquiste e delle evoluzioni della borghesia possidente e imprenditoriale che parte da Gobsec e dai padri padroni Séchard e Grandet, personaggi tutti costruiti attorno alla necessità dell’accumulazione, e arriva, attraverso molteplici trasformazioni, ai Nasàpeti contro cui invano si batte il velleitario tentativo di Saraccini. La preoccupazione di garantire alla propria classe l’arricchimento è la costante di un universo narrativo che mima da vicino le forme dell’evolversi sociale. La grande città è lo scenario in cui questa corsa al denaro ha luogo, e se il capitale finanziario diventa immateriale nella realtà referenziale delle *Mosche* ciò costituisce una variante di un tema di lunga durata che di fatto altera soltanto le modalità di una progressione continua.

Se il ricorso a Balzac per interpretare la funzione dell’episodio dello sciopero non è, nell’economia dell’intero romanzo, peregrino, ciò accade anche in virtù di una sottotraccia esplicita, evidenziata da una acuta lettura di Mengaldo: la descrizione della grande città industriale dell’incipit viene accostata in un confronto convincente al finale del *Père Goriot*,¹⁰ ma ancora più profondo è questo sostrato che parla della società occidentale a sviluppo capitalistico, un universo entro il quale l’operaio Tecraso, l’umile, il testimone comune, si sperde a causa di eventi messi in moto da ragioni senza dubbio superiori alla sua prospettiva e alla sua capacità di comprendere. L’intera storia dell’operaio calabrese racconta il suo scacco, unitamente al suo spaesamento. Nell’ultima parabola della sua esistenza viene riversato il senso dell’estinzione di un mondo, di un’epoca di scontri sociali, di rivendicazioni; in una parola, con il suo disperato suicidio.

¹⁰ P.V. Mengaldo, *La città industriale si risveglia*, in *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 354-359.

dio avvenuto in carcere viene chiuso il periodo della lotta dei lavoratori. L'epocalità della transizione è ribadita da una circostanza relativa al montaggio delle varie sequenze che compongono *Le mosche del capitale*. Sappiamo – e lo vedremo meglio in seguito – che la vicenda genetica del romanzo è stata assai travagliata, contraddistinta da accostamenti progressivi di materiali in origine distinti. Di qui molteplici rimaneggiamenti interni, che rendono difficile la ricostruzione lineare dei tempi relativi alle varie aggiunte e, soprattutto, quella della consequenzialità delle varie trame dalle quali il romanzo è costituito. Per quanto riguarda le parti in cui Tecraso è protagonista ad esempio, provenienti da una vicenda in partenza autonoma, si riconoscono nell'ordito delle *Mosche* questi passaggi principali: l'incontro con Saraccini e la descrizione ragionata di Via dell'Orma; l'episodio al sindacato; quello degli scontri ai cancelli; la morte del figlio a Monaco; la visita alla fabbrica degli smalti; l'arrivo degli impiantisti in fabbrica; la ribellione; la storia della cartella di Tecraso; la lettera di licenziamento e la conseguente risposta; l'arresto; il carcere; il resoconto di un operaio testimone negli scontri con la polizia; il processo e la condanna; il terribile suicidio. Come si vede si tratta di numerosi segmenti narrativi in cui la figura di Tecraso compare a stratonni, per epifanie inattese. Attraverso questi squarci riusciamo a renderci conto dello sviluppo del personaggio: dalla consapevolezza alla lotta prima, e dalla reclusione alla disperata autosoppressione poi. C'è però un particolare che riesce a sovvertire dall'interno, seppur per un breve momento, la constatazione di un destino già segnato: come si è detto, la protesta ai cancelli è originata da alcune lettere di epurazione emesse dalla dirigenza aziendale ai danni degli operai più facinorosi. In realtà, nel montaggio dei vari brani relativi a Tecraso, questa annotazione è soltanto accennata poco prima degli scontri, per poi essere ripresa, riproposta e quasi rivissuta, a notevole distanza.¹¹ Passato l'agonismo della lotta la questione relativa alle «lettere gialle di licenziamento» viene come messa da parte, per poi fare la sua ricomparsa in un momento più tardo del romanzo. Di qui si riparte e Tecraso, dopo aver goduto di una inattesa immunità, sconta tutte le sue colpe, quelle vere (le contestazioni e le violenze) e quelle presunte (l'associazione terroristica, in realtà imputabile alla figlia, e l'esagerazione relativa al suo ruolo di capopopolo). Si potrebbe pensare ad una sorta di errore strutturale, originato dal caos compositivo che ha segnato l'assemblaggio delle varie parti delle *Mosche*. Un episodio che avrebbe dovuto

¹¹ P. Volponi, *Le mosche del capitale* cit., p. 135 e poi pp. 276 e ss.

avere un immediato sviluppo si ritrova ad essere approfondito a grande distanza dalla sua prima manifestazione; ma non si tratta di un'incongruenza. In maniera coerente rispetto ai tentativi di resistenza dei due personaggi principali, Saraccini e appunto Tecraso, nella prima parte del romanzo è concesso ad entrambi di provare a resistere, combattendo. Nella seconda parte invece, quella destinata al fallimento di qualsiasi utopia e di qualsiasi speranza, ogni tentativo deve crollare. Ecco il senso della separazione dei due episodi ispirati dalla «lettera gialla», senso che, se possibile, acuisce e amplifica il valore testimoniale del personaggio dell'operaio, vittima dei tempi e della società.

L'ultimo sciopero

Gli storici che si sono espressi sulla ribellione operaia torinese dell'autunno 1980 (Lanaro, Paul Ginsborg, Crainz)¹² sono concordi nell'attribuire all'episodio un valore di soglia: con la sospensione dello sciopero in seguito alla marcia dei quarantamila e con gli accordi presi dai sindacalisti con Romiti finisce un'epoca in cui, lungo il corso degli anni Settanta, i comitati di fabbrica avevano ottenuto vittorie e aumenti salariali.¹³ L'ultimo scorcio del decennio è altresì ricco di eventi capaci di determinare quel senso di conclusione al quale alludono gli storici: strategia della tensione, Brigate Rosse, *anni di piombo*, fallimento del compromesso storico, l'uccisione di Moro.

Se quello dell'autunno 1980 viene dunque interpretato come l'ultimo tentativo di uno sciopero che mirasse realmente a modificare la politica della dirigenza industriale, è opportuno chiedersi in quali forme il romanzo di Volponi si rapporti all'episodio. Le coordinate entro cui sono collocate *Le mosche* sono tracciate a partire da un pessimismo radicale: la figura del dirigente d'azienda illuminato e riformista Bruto Saraccini è derisa e strumentalizzata dallo strapotere e dalla logica del capitalismo imperante.¹⁴ A quella del dirigente viene contrapposta la figura altrettanto

¹² Cfr. S. Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 412-455; P. Ginsborg, *Storia d'Italia 1943-1996* cit., pp. 478-482; G. Crainz, *Il paese mancato*, Roma, Donzelli, 2003, pp. 581-587.

¹³ L'eco di quei fatti è tutt'altro che sopita: si veda ad es. la documentata rievocazione che di recente il quotidiano «la Repubblica» ha dedicato ai trentacinque giorni del settembre 1980. Cfr. *Così cominciò alla Fiat la ribellione dei 40mila*, a cura di G. Pansa, «la Repubblica», 13 ottobre 2005, pp. 16-17.

¹⁴ «Svanito, con Tecraso, il punto di vista critico del diverso, al limite, come alternativa di classe, rimane il borghesissimo intellettuale Bruto Saraccini, in bilico tra Nasàpeti e Astolfo, e

sconfitta dell'operaio Tecraso, secondo un'intuizione successiva nella pianificazione della struttura del romanzo. Sappiamo infatti che Volponi, grazie alla ricostruzione della vicenda genetica del romanzo compiuta attraverso le carte da Emanuele Zinato, aveva iniziato in maniera autonoma due narrazioni distinte: le parti relative a *l'operaio di via dell'Orma*, questo il titolo dell'originario progetto su Tecraso, confluiscono così nella struttura di un romanzo in prima istanza ideato anche e soprattutto a partire da spunti autobiografici.¹⁵ Ma è in questa connessione dei due punti di vista che troviamo uno dei momenti di forza dell'invenzione volponiana: la narrazione si muove infatti attraverso molteplici e talvolta stranianti mutamenti di prospettiva e di voce. Si va dal «coro oggettuale»¹⁶ degli strumenti del capitale ai dialoghi di piante e terminale, mentre si contrappongono le ragioni dei padroni, degli alti dirigenti e, appunto, degli esponenti del movimento operaio.

In una così vasta plurivocità si dichiara l'intento di una rappresentazione totalizzante, un ideale narrativo ispirato alle grandi costruzioni del romanzo ottocentesco che Volponi aveva inseguito fin dal 1974, l'anno di *Corporale*. C'è così – lo avevamo già visto chiamando in causa la figura di Balzac – una tangenza importante tra la forma del romanzo moderno a sfondo collettivo e metropolitano e l'inserimento dell'episodio dello sciopero: quello dell'«esistenza urbana collettiva»¹⁷ che la grande narrazione è capace di restituire attraverso un particolare compromesso tra invenzione verosimile e storiografia. In un appunto relativo alla progettazione delle varie parti che avrebbero costituito l'architettura del romanzo troviamo un'indicazione estremamente compatibile con questo discorso: «Narrare: particolari narrativi collettivi».¹⁸ L'annotazione acquisisce un senso ancora più profondo quando si vada poi a verificare come, nelle scalette programmatiche dell'autore, essa sia posta in prossimità proprio con l'ideazione dell'episodio incentrato sulla marcia dei quarantamila.

comunque sempre legato a una situazione di comunanza con il sistema di potere della grande industria neo-capitalistica» (R. Luperini, F. d'Amely, A. Paghi, *Moderno, postmoderno e allegoria ne «Le mosche del capitale»*, «Allegoria» [5], 1990, p. 98).

¹⁵ Cfr. E. Zinato, *Commenti e apparati*, in P. Volponi, *Romanzi e prose* cit., vol. III, pp. 796-800.

¹⁶ Cfr. idem, *Volponi topografo del capitale*, «Allegoria» (9), 1991, p. 105.

¹⁷ A partire da uno spunto di Chevalier, si vedano le pagine dedicate da M. Legnani al concetto dell'«esistenza urbana collettiva», «fondale d'obbligo del nuovo mondo industriale, territorio scarsamente accessibile alla storiografia che il romanzo ha invece colonizzato se non inventato» (M. Legnani, *Riflessioni su storiografia e romanzo in prospettiva novecentesca*, in AA.VV., *I Racconti di Clio. Tecniche narrative della storiografia*, Pisa, Nistri-Lischi, 1989, pp. 252 e ss).

¹⁸ Cfr. E. Zinato, *Commenti e apparati* cit., p. 798.

In questo caso il testimone Tecraso, quasi un capro sacrificale del suo tempo, apre una finestra su un'esperienza collettiva quale quella dello sciopero. Fin dalla insistente variazione onomastica che accompagna la presentazione del personaggio si dichiara la sua predestinazione alla funzione di vittima: «Il compagno Tegràso, oppure Tesvaso, Tescrapo, Tecrapion, caprone bullonato, Tefranto, Tecassintegrato, Teclassato, Tesparso e frantumato, scremato cremato ossidato».¹⁹ Alla lettera, un pezzo posto su una ideale catena di montaggio e plasmato da una violenta coercizione esterna. Porre Tecraso come testimone delle fasi più cruenta dello sciopero significa seguire dall'interno le ultime resistenze dell'identità operaia prima della fine. Se infatti Tecraso è per tutto il romanzo additato come uno degli ultimi contestatori, ancora più esemplare sarà la sua capitolazione. Il narratore segue da vicino le scene di guerriglia che accompagnano quei momenti. In più, il gioco delle prospettive e delle voci implicate nella lunga sequenza degli assalti si fa davvero particolare, oltre che intricato. La voce narrante delle *Mosche* è per gran parte del romanzo condotta in terza persona. Molteplici sono gli interventi dialogici ma le parti di raccordo tra le varie scene sono guidate da una voce fuori campo. Invece, durante gli assalti della polizia ai manifestanti, senza nessun preavviso, alla prospettiva di Tecraso si salda quella di un temporaneo quanto anomalo *noi narrante*, che partecipa alle cariche e alle azioni di ribellione e che coordina per un certo tempo dall'interno le varie sequenze del racconto. In un primo momento i verbi al passato remoto e alla prima persona plurale («Rimanemmo in diciannove, con sette vecchi e due donne, stretti fra i gorilla e i mitra») ²⁰ e il brusco passaggio al presente poi («La lotta corpo a corpo si accende mezz'ora dopo... volano biglie chiavi inglesi mozzi bottiglie stracci di fuoco...») ²¹ indicano una coesione disperata eppure ancora attiva: un'altra persona e nello stesso tempo più persone sono presenti alla scena. Il valore testimoniale di Tecraso è dunque potenziato da questo ricorso al noi, ad una collettività che, anche se costretta a capitolare, non rinuncia alla protesta e alla partecipazione.²² I toni vio-

¹⁹ P. Volponi, *Le mosche del capitale* cit., p. 28.

²⁰ *Ibidem*, p. 138.

²¹ *Ibidem*, p. 138.

²² A conferma di ciò, anche quando ormai l'arresto di Tecraso è compiuto, compare nella narrazione un altro testimone. Si esprime parlando alla prima persona singolare, e poi riportando la sua esperienza attraverso il ritorno al *noi* collettivo e a un *si* impersonale che lascia trapelare la partecipazione per il destino dei compagni arrestati. Tecraso è qui visto dall'esterno, da un compagno che non è stato fermato e che restituisce il sentito dire sul destino dei contestatori più sfortunati (*ibidem*, pp. 282-288).

lenti con cui è descritta la resistenza degli operai ricordano ad esempio la prosa convulsa di un romanzo di Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto*, specie se consideriamo il capitolo *L'insurrezione*, incentrato sul racconto di un analogo sciopero avvenuto a Mirafiori.²³ Tralasciate le analogie di fondo, non deve sfuggire però quanto il panorama sociale sia mutato proprio in virtù della letale dimostrazione di disgregazione del movimento operaio offerta dalla marcia dei quarantamila. Qui sta il significato di «un mondo che crolla»,²⁴ come sintetizzano le parole di Guido Crainz.

«Voleva un grande luogo pubblico»

La fine dell'episodio dello sciopero è di grande interesse interpretativo. Ci sono almeno due particolari sui quali occorre soffermarsi: la frase del superiore che impartisce gli ordini alle forze di polizia schierate davanti ai cancelli della fabbrica; e la figura della vecchia che Tecraso incontra alla stazione dopo essere stato arrestato e rimesso in libertà.

Quando Tecraso viene prelevato dagli scontri e portato al comando delle «forze dell'ordine», così come vengono definite in maniera tutt'altro che neutra nel romanzo, si ha un ulteriore scarto all'interno del gioco di prospettive relative all'episodio. Prima Tecraso era, assieme alla pluralità degli operai e a quello che ho definito un temporaneo *noi narrante*, al centro della mischia. Adesso, forzatamente, se ne distacca, perché viene condotto per uno sbrigativo interrogatorio al di là dei fuochi di sbarramento appiccicati dagli scioperanti. È allora che gli viene dato modo di ascoltare l'ordine del superiore:

– Date il segnale al battaglione di riserva... doppio... per il massimo di velocità... senza l'uso di armi da fuoco... che polverizzino quel tumulto... quell'ammasso di mangiatori di sottilette, di false pastasciutte... forza... sbrigarsi... Fra meno di due ore la grande padrona nazionale ci sorvolerà col suo elicottero... che non debba vedere sconcezze, spettacoli deprimenti... che non veda individui trasandati... parcheggiate bene in ordine gli automezzi.²⁵

Il discorso del funzionario è riportato attraverso una trama di spie lesicali che parlano di una messa in scena. Viene quasi richiamato il campo metaforico relativo alla mansione domestica del rassettare. Come in un salotto si rimette in fretta a posto, in attesa dell'imminente arrivo di un

²³ N. Balestrini, *Vogliamo tutto* (1971), Roma, DeriveApprodi, 2004, pp. 147-162.

²⁴ G. Crainz, *Il paese mancato* cit., p. 581.

²⁵ P. Volponi, *Le mosche del capitale* cit., p. 141.

ospite di riguardo al quale si vogliono tenere nascoste le magagne di casa. La preoccupazione più grande infatti è mantenere *l'ordine* – termine semantico centrale già preannunciato dall'inciso della pagina precedente – per dare un segnale rassicurante all'esterno. «Fra meno di due ore la grande padrona nazionale ci sorvolerà col suo elicottero»: ecco la frase che chiarisce il perché di questa insistenza su uno spettacolo che viene orchestrato preventivamente in ogni dettaglio. A chi appartiene l'elicottero che sorvolerà il luogo degli scontri? È plausibile pensare che il narratore si riferisca alla televisione di stato. Tra qualche ora andrà in onda il telegiornale e al momento delle riprese per i servizi tutto dovrà apparire pacificato, ordinato appunto, in modo da offrire alla popolazione un messaggio di chiara normalizzazione. Un altro indizio testuale, di poco precedente, spinge in questa direzione: a proposito dei poliziotti schierati, il punto di vista che assiste e che si fa latore del pensiero della collettività aveva registrato: «I poliziotti si spazzarono via la polvere e il fumo scuotendosi... Tranquilli come in un telegiornale». ²⁶ È un indizio che rafforza il carattere sistemico del brano, composto di elementi stilisticamente e lessicalmente coerenti, capaci di dare corpo e subito rafforzare questo continuo accostamento, riuscito e malizioso, tra la polizia e la pulizia, tra l'ordine sociale e quello domestico. Un implicito calembour dietro cui Volponi ha sotteso il proprio giudizio sui fatti.

Il dettaglio dell'elicottero restituisce così l'immagine di una prima repubblica in cui vige la legge dell'estrema attenzione per l'impatto massmediatico. La collettività è evocata attraverso un sintagma che sottolinea una implicita sudditanza: se la televisione è la «grande padrona nazionale» e se eventi di così grande rilevanza politica vengono ridimensionati e ricostruiti dall'interno – *apparecchiati* ad arte così come dimostrano gli scrupoli verso il decoro nel discorso del funzionario, che abolisce preventivamente le *sconcezze*, il *trasando* e le immagini *deprimenti* –, allora la partecipazione a quella vita del paese narrata dai canali di informazione non potrà che essere in partenza falsata.

L'episodio dell'elicottero richiama per altro una soluzione formale impiegata fin dall'incipit del romanzo: quello della visione dall'alto. Molte sono le panoramiche che nelle *Mosche* si mettono in movimento a partire da una prospettiva per così dire aerea della realtà, e più in particolare della metropoli. In questa metropoli si va progressivamente smarrendo Tecraso, figura emblematica dello spaesamento collettivo. Posta a con-

²⁶ *Ibidem*, p. 139.

clusione della sequenza degli scontri troviamo così una scena dall'intenso valore figurale. Tecraso ha abbandonato il tumulto ai cancelli ed ha avvertito l'improvviso bisogno di un «grande luogo pubblico»,²⁷ in mezzo alla confusione del quale misurare la sua sconfitta. La dimensione collettiva affermata dal noi dello sciopero e dall'organizzata riduzione a spettacolo massmediatico da parte della polizia qui trova dunque una ulteriore variante. L'operaio si è diretto alla stazione di Bovino, per riversare la sua rabbia sugli altri, attraverso il suo sguardo per l'ultima volta aggressivo. Qui incontra, tra i barboni accampati per terra, una vecchia dagli occhi spenti, e le offre da bere, un fernet consumato in fretta all'aperto, prima che l'apparizione scompaia tra la folla. Uno scenario da grande metropoli, con dei tratti che richiamano ora il Baudelaire di Benjamin. L'investimento figurale sulla vecchia è profondo: Tecraso, dopo la sua scomparsa, continua a cercarla, a lungo, senza incontrarla. La vecchia è stata definita compagna, e poi demente, mentre nel tracannare il fernet ha accompagnato il gesto con una frase sibillina: «Ecco il fernet della libertà, dello sbocco di sangue».²⁸ Nel momento in cui Tecraso ha perduto, assieme a tutti, la sua battaglia storica, nel momento in cui il suo stesso diritto all'esistenza è stato messo duramente in discussione, la figura della vecchia si propone come allegoria di un passato degradato e cancellato, di una possibilità inseguita in fin dei conti a vuoto. Nello sbandamento radicale del personaggio ormai rimasto solo, in seguito arrestato e condannato, l'intero episodio si conclude all'alba del giorno dopo con l'immagine di un vecchio lustrascarpe, che porta in testa un grande berretto all'americana e che si è addormentato sopra «i suoi miseri arnesi»;²⁹ è un ulteriore tocco di maestria narrativa, anch'esso profondamente allusivo, a un tempo poetico e desolante.

²⁷ *Ibidem*, p. 141.

²⁸ *Ibidem*, p. 142.

²⁹ *Ibidem*, p. 143.

Sonia Rovito

Amelia Rosselli e lo spazio poetico

Da molti considerata un esponente della neo-avanguardia letteraria italiana insieme a Sanguineti, Balestrini, Pagliarani e Porta, Amelia Rosselli incarna in realtà la figura del poeta assoluto. Nonostante sia stata vicina, attraverso il continuo sperimentare la parola poetica, alle tendenze letterarie degli anni Sessanta, la scrittrice ha scelto come oggetto dei suoi esperimenti la propria vita. In virtù di questo atteggiamento, la sua esperienza artistica nell'ambito dello scenario letterario italiano ci sembra ancora più singolare ed irripetibile.

La poesia e la vita dell'autrice sono state vissute senza confini ed entrambe come esperienze estreme. In lei la parola poetica ha origine da ciò che Berardinelli ama definire come «una situazione più severa, da un labirinto di fraintendimenti e del malinteso nei rapporti con se stessa, con le parole e con il mondo».¹ L'esperienza della Rosselli con la parola e con il reale ci sembra di volta in volta incredibilmente diversa. In alcuni casi assume l'aspetto di un gioco, altre volte quello di un dramma capace tuttavia di dare vita ad osservazioni ironiche sulla sua esistenza e sul mondo. Infine, si trasforma nell'esperienza della solitudine, che la Rosselli ha vissuto in modo irrimediabile, senza intravedere, se non per brevi istanti, la possibilità di una via d'uscita.

Figura dalla personalità estremamente fragile, la scrittrice ha sperimentato la vita e la poesia speranzosa di trovare la sua dimensione fatta di «muri di biscotto»² e di figure amorevoli capaci di darle conforto e proteggerla oltre che dal mondo esterno, principalmente da se stessa e dalle sue prigioni interiori.

¹ A. Berardinelli, *Il mio canto solitario per Amelia Rosselli*, «Linea d'ombra», giugno 1996.

² A. Rosselli, *Le poesie*, a cura di E. Tanello, prefazione di G. Giudici, Milano, Garzanti, 1997, p. 506.

Spazio poetico e spazio reale coincidono nei versi dell'autrice in cui la dimensione totalizzante costituisce il fine ultimo dell'atto poetico.

Nel 1964, in appendice alla raccolta *Variazioni belliche*, esce l'allegato *Spazi metrici*. Accolto con freddezza dalla critica italiana a causa delle difficoltà contenutistiche e delle «riflessioni apparentemente asettiche»,³ diventerà negli anni uno degli scritti più rappresentativi della Rosselli.

In *Spazi metrici* l'autrice sostiene di aver ricondotto i versi liberi all'universalità dello spazio unico, in modo che al di là della lunghezza delle singole sillabe, i tempi di lettura di ciascun verso rimangano approssimativamente uguali.⁴ Se come sostiene Albinati nel suo articolo sulla scrittrice, «la metrica della Rosselli è scansione non solo di un tempo poetico, ma del tempo esistenziale: ovvero scansione dell'ineguale 'presenza' nella vita»,⁵ l'autrice cercherà attraverso la teoria formulata in *Spazi metrici* di 'regolarizzare' la sua vita attraverso la creazione di una dimensione poetica dallo «spazio-tempo assoluti». ⁶ Obiettivo della Rosselli è da sempre quello di dare vita ad uno spazio che sia la sintesi di diverse esperienze artistiche: musicali, pittoriche e letterarie. Nel 1965 intervenendo ad un dibattito sulla pittura di Dorazio, la Rosselli sostiene: «spesso noto invece che nella poesia contemporanea si possono ritrovare delle poesie che hanno molte affinità coi quadri, cioè poesie in forme quadrate, o leggermente rettangolari, che ricordano questi quadri in quanto esse vogliono coprire l'intero spazio con una specie di geometrica confusione di colori, timbri vocalici, senza poi chiarire un senso centrale alla poesia, ma lasciando l'insieme parlare per sé». ⁷

Già nella raccolta *Primi scritti*, l'autrice accenna all'espressione di «cubo-architettura»⁸ della poesia in cui «il tempo [...] diventa volume del cubo: cioè profondità tramite le attese spazio tra verso e verso». ⁹ Possiamo allora osservare come da un lato la Rosselli cerchi di avvicinarsi alle tecniche pittoriche di Dorazio quando quest'ultimo afferma di partire

³ M. Cucchi e S. Giovanardi, *Poeti italiani del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 1996, p. 459.

⁴ A. Rosselli, *Le poesie* cit., p. 80.

⁵ E. Albinati, *Due poeti a un tempo*, «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1984, p. 135.

⁶ A. Rosselli, *Le poesie* cit., p. 81.

⁷ P. Dorazio, G. Falzoni, P. Grossi, V. Gelmetti, L. Rubino, A. Rosselli, M. Bortolotto, E. Battisti, F. Di Vito, *Musica e pittura, dibattito su Dorazio*, in «Mercatré» (16-17-18), 1965, pp. 225-230, ora in A. Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Novara, Interlinea, 2004, p. 35.

⁸ A. Rosselli, *Le poesie* cit., p. 80.

⁹ *Ibidem*.

«[...] da una certa dimensione della tela»¹⁰ e che «il quadro cresce rispettando la tela sulla quale dipingo, come punto di partenza»,¹¹ e dall'altro studia la possibilità delle parole di potersi muovere nello spazio attraverso le ricerche in campo etnomusicologico, che danno origine a ciò che la scrittrice definisce un «versificare più stretto, più severo e di formulazioni geometriche».¹²

Questa ricerca, che potrebbe sembrare del tutto scientifica, parte dalla necessità di sperimentare emotivamente la realtà nella quale la Rosselli è immersa. La scrittrice, come dichiara nella sua *Introduzione a Spazi metrici*, prova a «vivere la poesia senza scriverla, 'filmando' mentalmente ed emozionalmente ogni realtà attorno, quasi pensassi in forme approssimativamente cubiche [...]».¹³ Ancora una volta la Rosselli non può prescindere dal binomio vita-poesia che è alla base del suo atto poetico, così pensiamo che il tentativo di versificare in forme geometriche equivalga al desiderio di schematizzare in una morfologia dai confini rigidi la sua percezione del reale. Lo spazio diventa allora non «infinito bensì prestabilito, come se comprimesse l'idea o l'esperienza o il ricordo, trasformando le mie sillabe ed i miei timbri [...] in associazioni dense e sottili».¹⁴

Ci sembra che la Rosselli fotografi gli istanti delle percezioni fisiche ed emotive «con la più complessa minuziosità possibile entro un immediato lasso di tempo e di spazio sperimentale»¹⁵ e poi provi quasi in 'tempo reale' a trasferirle sul quadrato del foglio che ha predisposto anticipatamente. Questa tecnica ci aiuta anche a spiegare come mai la scrittrice dichiari di preferire scrivere a macchina anziché a mano, poiché la macchina da scrivere permette di «seguire per un poco un pensiero forse più veloce della luce».¹⁶

Possiamo osservare allora come le emozioni caotiche e dinamiche che la Rosselli prova interagendo con il mondo esterno, necessitano di essere trasmesse sul foglio con la stessa immediatezza con la quale vengono percepite. Successivamente, la scrittrice deve disciplinarle secondo alcune classificazioni quasi scientifiche per ricondurle infine ad un «ritmo fisso».¹⁷ La parola rosselliana perde il suo valore grammaticale e diventa

¹⁰ P. Dorazio, G. Falzoni, *Musica e pittura* cit., p. 36.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 60.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ A. Rosselli, *Le poesie* cit., p. 341.

¹⁵ *Ibidem*, p. 339.

¹⁶ *Ibidem*, p. 342.

¹⁷ *Ibidem*.

così 'idea' che «risuona nella mente»¹⁸ dal momento che, come sostiene l'autrice, «nello scrivere e nel leggere [...]: noi contemporaneamente pensiamo».¹⁹ Così secondo la teoria di *Spazi metrici*, il verso poetico perde i suoi elementi sonori per diventare solo «senso logico o associativo, percepito con l'aiuto di una sottile sensibilità grafica e spaziale (spazi e forme sono silenzi e punti referenziali della mente)».²⁰

Ci sembra naturale chiederci quale sia lo scopo di una tale teoria poetica; forse la risposta è da ricercarsi nelle pagine di *Spazi metrici* laddove la Rosselli scrive: «la lingua in cui scrivo di volta in volta è una sola, mentre la mia esperienza sonora logica e associativa è certamente quella di tutti i popoli, e riflettibile in tutte le lingue».²¹ Così come a proposito della musica l'autrice dichiara di aspirare alla «panmusica, alla musica di tutti, della terra e dell'universo, in cui non ci sia più una mano individuale che la regoli»,²² allo stesso modo ricerca una poesia universale, che sia cioè l'espressione delle voci e delle esperienze del mondo, e che allo stesso tempo appartenga a tutti gli uomini.

Dalla lettura di *Spazi metrici* emerge il binomio di apertura-chiusura che a sua volta si costituisce su quello di ordine-disordine. Come scrive Silvia Bellotto nel suo articolo sulle questioni spaziali nella poesia di Amelia Rosselli:

questa sorta di ossessione della chiusura corrisponde alla necessità di controllare il caos entro le maglie di un sistema assiomatico e razionale, che prima ancora di tradursi in poesie dalla morfologia 'cubica', si impone come *forma mentis* ordinatrice di un materiale inquieto, che nasce da un vissuto e che, scandito in un 'formicolio di ritmi', mantiene intatta la sua vitalità.²³

L'urgenza di contenere e costringere le emozioni, i ricordi ed i pensieri ad una dimensione prettamente razionale quale sembra essere la stretta teorizzazione poetica di *Spazi metrici*, fa emergere da un lato l'incapacità della Rosselli di gestire i propri flussi psichici, dall'altro la drammatica esigenza di ricondurre l'*Eros*, quale forza vitale e creativa, sotto il severo controllo di un *Logos* sempre più perfezionato. Questa necessità induce la scrittrice a tentare una classificazione composta da cinque elementi: la

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, pp. 337-338.

²¹ *Ibidem*.

²² P. Dorazio, G. Falzoni, *Musica e pittura* cit., p. 38.

²³ S. Bellotto, *Il tormento della forma. Questioni strutturali e spaziali negli scritti di Amelia Rosselli*, «Poetiche» (4-5), 1996, p. 79.

lettera, la sillaba, la parola, la frase ed il periodo,²⁴ attraverso i quali ridefinire i confini dello spazio poetico e reale.

Lo spazio che la Rosselli cerca di formulare in *Spazi metrici* è ‘unico’ ed a noi sembra che si traduca in una dimensione originaria e primordiale in cui regna il principio della *coincidentia oppositorum* secondo il quale ogni opposizione è abolita in virtù del raggiungimento della totalità, che si trasforma sul foglio in «metrica totale»²⁵ capace di inglobare «tutti i ritmi possibili».²⁶

Tuttavia questa idea di totalità resta una pura aspirazione della scrittrice poiché anche l’idea del poema non è più, come da lei stessa affermato, «nel poema intero, [...], ma si straziava in scalinate lente, e rintracciabile era soltanto in fine, o da nessuna parte».²⁷ Il senso del poema sembra dunque libero di costituirsi di volta in volta avendo come unica regola base quella della casualità associativa. Così leggiamo in *Spazi metrici*: «scrivendo passavo da verso a verso senza badare ad una qualsiasi priorità di significato nelle parole poste in fin di riga come per caso».²⁸

L’intera teoria contenuta in *Spazi metrici* costituisce «uno sperimentare e dedurre assai personali e in parte incomunicabili»²⁹ che trova difficilmente attuazione nella poesia della scrittrice. Il solo reale tentativo ci sembra sia stato fatto con il poemetto *Libellula* del 1958, in cui anche graficamente percepiamo l’idea di uno spazio geometrico i cui versi sono compressi per essere pronunciati d’un solo fiato come in un flusso caotico della coscienza. Anche l’idea di ritentare l’equilibrio del sonetto trecentesco resta una mera aspirazione, poiché nei versi delle sue raccolte la Rosselli predilige il verso libero essendosi resa conto che «la realtà è così pesante che [...] nessuna forma la può contenere».³⁰

Ancora una volta è la parola poetica a portare i segni della presa di coscienza del fallimento dell’autrice nell’aderire alla realtà nella quale è fisicamente inserita, ma la Rosselli intravede tuttavia un’ulteriore possibili-

²⁴ La Rosselli spiega gli elementi della sua classificazione nel modo seguente: «la lettera è l’elemento organizzativo minimo nello scrivere, [...] la sillaba una particella ritmica, [...] la parola è senso, idea, pozzo della comunicazione, [...] la frase un’idea divenuta un poco più complessa e maneggiabile, [...] il periodo è l’esposizione logica di una idea non statica come quella materializzata nella parola, ma piuttosto dinamica e in divenire e spesso anche inconscia» (A. Rosselli, *Le poesie* cit., p. 338).

²⁵ *Ibidem*, p. 340.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 339.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 338.

³⁰ *Ibidem*, p. 342.

tà di fuga, quella di sperimentare la prosa come «la più reale di tutte le forme che non pretende di definire le forme».³¹ Prova allora a dare alla poesia un nuovo slancio formale, destabilizzandone la sintassi e rendendo il suo linguaggio sempre più prosastico.

L'intero percorso poetico della Rosselli, in modo particolare le raccolte *Variazioni belliche* e *Serie ospedaliera*, mostrano l'alternanza tra la speranza di scoprire uno spazio ideale e la conseguente delusione nel confronto con la realtà. Così l'ultima raccolta, *Documento*, ci sembra costituire il momento di rassegnazione dell'autrice che, stanca di sperimentare la poesia e la vita, finisce per incarnare inconsapevolmente la figura del poeta moderno che non ha patria.

[...] Per il tuo cadere e risollevarti
sempre si chiamerà chimera il
breve viaggio fatto alle stelle
(in *Variazioni belliche*, vv. 8-10)

Capace di abitare in ogni luogo e di appartenerne a nessuno, la poetessa sente vivo il bisogno di cercare l'*ailleurs* che sogna carico di felici promesse, così scrive in *Serie ospedaliera*:

non è la casa (cucita con le mattonelle) a
farti da guida è il mistero [...] che ti
promette gaudio sottilmente
(vv. 11-14)

Non è dunque la casa come incarnazione dell'*hic* a fare da guida alla poetessa, quanto piuttosto il suo sogno di un 'vero luogo' il cui senso, avvolto dal mistero, non può essere colto dalla parola.

Lo spazio poetico rosselliano, sia esso quello del disordine che presiede alla nascita di un nuovo ordine oppure quello dell'assioma «paradisi perduti»,³² rivela il drammatico desiderio di proteggersi dal mondo esterno che mostra la sua vacuità e destabilizza un equilibrio interiore come quello della scrittrice già molto fragile.

Poi vidi anche luccicare tra
le pareti ben protette da
un loro osservarsi beffardamente
quel che non osavo chiamare

³¹ *Ibidem*.

³² A. Rosselli, *Le poesie*, cit., p. 616.

per il suo vero nome: il nulla
divenuto però incandescente
e separato dal vostro vivere

ostile come i loro ammiccamenti
e loro amicizie per lo spazio
che ci protegge inconsapevole

più che non tutta la nostra
benevolenza per i martoriati
e i loro stipendiati
(in *Documento*, vv. 12-24)

Nei continui tentativi di evasione, che ci sembra abbiano caratterizzato l'intera vita della Rosselli, la poetessa scopre il *néant*

pregavo che non se ne andrà così presto
la vita che ha nascosto la morte per
tanto tempo [...].
(in *Documento*, vv. 1-3)

Lo spazio che, come sostiene Merleau-Ponty «riposa sulla nostra fatticità»³³ poiché esprime «un certo possesso del mondo da parte del mio corpo, una certa presa del mio corpo sul mondo»,³⁴ non difende la Rosselli dal suo dissolversi, come gli oggetti, nella densità della materia universale, così il senso della caducità finisce per avvolgere tutto «l'emisfero morto». ³⁵ Nell'oscurità cosmica, il mondo sembra non appartenere più perché il vuoto, quel «finto travaso di una verità eterna»³⁶ è riuscito ad insinuarsi dappertutto, anche tra le pareti ben protette della sua prigione. La poesia che traduce la realtà diventa, per la Rosselli, lo spazio indesiderato dell'assenza:

Io riconoscevo che il vuoto è quello che
mai avrei voluto o supposto di me stessa.
Il vivo vuoto è questo inordinato credersi
superiori alla norma!
(in *Documento*, vv. 14-18)

³³ S. Bellotto, *Il tormento della forma* cit., p. 79.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ A. Rosselli, *Le poesie* cit., p. 300.

³⁶ *Ibidem*, p. 650.

Crediamo che la scrittrice con il suo fare poetico abbia voluto sperimentare la natura del reale per cercare di «raggiungere la frontiera di quello che non è dicibile»³⁷ affrontando un pericoloso viaggio verso l'ignoto. Scrive Berardinelli, commentando una citazione tratta da *Diario ottuso*: «tutto lo spazio della vita di tutti i giorni sembra perforato dal terribile rintocco dei 'perché': come se non ci si potesse rassegnare o pacificare nella certezza, nella stabile convinzione convenzionale di essere qui».³⁸ La poesia della Rosselli ci sembra allora l'incarnazione di un'eterna partenza verso destinazioni sconosciute:

partì senza dire a nessuno perché partiva: partiva ed era
 obbediente agli altri nel partire, essi che preferivano che lei
 partisse. Partì, e fu come togliersi la giacca, tutta indaffarata
 nel partire, e pensare: perché sono partita?
 Perché mi hanno fatto partire?
 Non so perché sono partita, si disse, e nemmeno voglio sapere
 perché essi
 hanno voluto ch'io partissi, si disse, e ora non ho nemmeno
 voglia di partire, pensò partendo.

(in *Diario ottuso*, vv. 6-14)

Il suo discorso si costituisce come senso che, secondo Agosti, «dimora impredicabile e inesauribile»,³⁹ così «all'attività segreta del testo come produzione d'un senso recepito e non comunicato, si aggiunge anche il suo vitale potere di negazione della realtà istituita e il potere di fondarla altrove, e cioè là dove essa non è più pensabile».⁴⁰ Avvertiamo pertanto che il discorso stesso della Rosselli che doveva essere la forma della sua salvezza, scivola verso l'abisso per apprendere l'Altro linguaggio, quello del significante lacaniano «n'étant de par sa nature symbole que d'une absence [...] instance de la mort»⁴¹ che, come sottolinea ancora una volta Agosti, «sospinge contenuti razionali – o dominati razionalmente – verso l'irrazionalità segreta e veramente biologica delle forme».⁴²

³⁷ M. Hamburger, *La verità della poesia. Da Baudelaire a Montale*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 344.

³⁸ A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 172.

³⁹ S. Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 103.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ A. Kramer-Marietti, *Lacan et la rhétorique de l'inconscient*, Paris, Ed. Aubier Montaigne, 1978, p. 105.

⁴² S. Agosti, *Il testo poetico* cit., p. 43.

Ci sembra quindi che l'intera vita della Rosselli sia stata un continuo e drammatico tentativo di esorcizzare la finitezza del reale e che solo la poesia le ha permesso di comunicare al mondo l'essenza della sua esistenza che, come la sua parola poetica, «fait naître un écho, un écho qui circule ça et là, s'amplifie et s'enfuit, s'élève et se purifie au fur et à mesure de sa fuite, une fuite qui ne conduit elle-même à rien qu'à un silence, une lumière, une nuit».⁴³

⁴³ J.P. Richard, *Onzes études sur la poésie moderne*, Paris, Editions du Seuil, 1964, pp. 33-34.

Ricordo di Amelia Rosselli

Roma, 12 febbraio 2006: intervista a Silvia Rosselli

D: Lei e sua cugina avete condiviso la stessa drammatica esperienza, la perdita di vostro padre, quale ricordi ha di suo padre e di suo zio?

R: Ho incontrato mio zio Carlo una sola volta, nel 1934, quando con mio padre e mia madre siamo andati una settimana nel sud della Francia, per trascorrere un po' di tempo con loro. A quell'epoca, io avevo cinque anni e mio cugino John, che io vidi allora per la prima volta e che chiamavamo affettuosamente Mirtillino, ne aveva sei. I soli ricordi che ho di questo episodio sono legati alla figura di mio cugino, poiché degli zii non ricordo nulla. Carlo non veniva in Italia, essendo fuggito dal confino di polizia a Lipari nel 1929, e noi non siamo più andati in Francia, quella fu dunque la sola volta che incontrai mio zio prima che venisse assassinato insieme a mio padre. Di mio padre ho un po' più di ricordi anche se avevo solo nove anni quando morì. Ricordo il suo aspetto: alto, sorridente, parecchio presente nella nostra vita ed anche in quella dei miei cugini a cui portava sempre dei regali quando andava a Parigi. Carlo era sempre molto occupato e quindi, pur amando i suoi figli, aveva poco tempo da dedicare loro, in particolare a Melina e Andrea che erano i più piccoli, mentre John, essendo più grande, stava spesso con gli adulti. Il ricordo di mio padre è quello di una persona molto gioviale e allegra che si divertiva a fare quei piccoli scherzi che piacciono tanto ai bambini.

D: Le è mai capitato di pensare come sarebbe stata la vostra vita se non si fosse verificato questo tragico evento? Quanto pensa che la perdita del padre abbia influito sul destino di Amelia?

R: Quando sono diventata più grande ci ho pensato spesso. Durante l'adolescenza ho sentito la mancanza di una figura come quella di mio padre con cui parlare e discutere di certe cose. La guida della famiglia era la nonna, ma ovviamente non era la stessa cosa. Penso che anche per Amelia sia stato uguale o forse lei avvertiva maggiormente l'assenza del padre, se consideriamo il fatto che la nonna venne a vivere con noi, e che loro in America andarono in collegio. Inoltre, a causa delle cattive condizioni di salute di Marion, la mancanza del padre fu per lei molto più rilevante. Come tutto ciò abbia influito sul destino di Amelia non saprei dirlo, poiché tutto quello che ci accade fa parte del nostro destino e quindi

può essere rilevante. Non so come sarebbe stata la vita di mia cugina se Carlo non fosse morto, ma posso dire di aver notato come Amelia tendesse ad innamorarsi spesso di uomini della generazione di suo padre.

D: Sua nonna, Amelia Pincherle, è stata una figura molto importante per le vostre famiglie, un punto di riferimento affettivo e culturale. Quali pensa siano stati gli insegnamenti che lei e sua cugina avete ricevuto da una personalità così forte?

R: La nonna è stata molto importante per tutti noi. Da un punto di vista culturale ha cercato di mantenere viva la lingua italiana negli anni in cui andavamo nelle scuole americane, facendoci anche delle lezioni di letteratura, specialmente a me ed a mia sorella che vivevamo con lei. Da un punto di vista comportamentale, è sempre stata una persona che amava parlare chiaro e soprattutto non riusciva a sopportare passivamente nessuna forma di ingiustizia. Sul fatto di parlare chiaro c'è un episodio che ricordo molto bene. Quando arrivammo in America, ci venne a trovare una signora, una nostra vicina, per darci il benvenuto e parlando ci disse che ci saremmo trovati bene lì, poiché era una zona molto piacevole e non vi abitavano né negri né ebrei. Allora ci fu una pausa piuttosto imbarazzante e dopo un momento mia nonna disse con un tono molto tranquillo: «ma noi siamo ebrei». La signora rimase piuttosto male, ma poi le cose si sistemarono ed in seguito diventò molta amica della nostra famiglia. Ricordo un altro episodio quando siamo tornati a Firenze. Un nostro vicino, un marchese, aveva un giardino attiguo al nostro in cui nascevano le radici di una grande pianta di glicine che copriva il terrazzino al primo piano. Un giorno, senza alcun preavviso, tagliò a zero la pianta, suscitando lo sdegno ed il dispiacere della nonna, la quale però non si accontentò solo di arrabbiarsi, ma gli scrisse una lettera molto 'pepata' a cui immagino lui non abbia neanche risposto. Lo stesso atteggiamento intransigente la nonna lo mantenne anche nel seguire, insieme a mia madre ed alla zia Marion, i vari processi degli assassini di Carlo e Nello, per difendere la loro memoria.

D: Dopo il ritorno dall'America, quali sono stati i legami con sua cugina? Quando Amelia andò a vivere a Roma, dopo la morte della madre, vi sentivate? Cosa sapeva della sua vita lì?

R: Poco dopo il ritorno dall'America, Melina è andata in Inghilterra, a Londra dove ha fatto i suoi studi ed in quel periodo io non l'ho vista. A quell'epoca non ci vedevamo molto perché io e mia sorella ci siamo spo-

sate e dunque eravamo occupate con le nostre vite e Amelia con la sua. Successivamente lei si è trasferita a Roma e quando anche io, nel 1952, con mio marito e la mia prima figlia ci siamo trasferiti lì, allora la nostra frequentazione è diventata più assidua. Tuttavia, il nostro rapporto era un po' 'viziato', nel senso che, spesso quando stava male e c'erano dei problemi, alcuni amici del gruppo junghiano mi chiamavano in aiuto, quindi io in realtà ero sempre collegata ai suoi momenti più difficili. Non si era creato un rapporto di totale uguaglianza tra di noi, anche perché le nostre vite erano abbastanza diverse, io sposata con figli, lei single e poetessa. Ogni tanto veniva a casa mia e posso dire che si leggeva nei suoi occhi una certa nostalgia per quella vita di famiglia che lei non ha avuto. Poi le nostre strade si sono incrociate per varie ragioni. Una delle principali è quella di avermi fatto conoscere Bazlen, famoso scrittore che ha portato la cultura 'austro-ungarica' in Italia, e Bernhard, lo psicoanalista junghiano ebreo-tedesco. Quando io e mio marito cercavamo un analista, è stata lei che ci ha consigliato Bernhard. Amelia lo aveva conosciuto attraverso il gruppo junghiano, ma non ha mai fatto una vera e propria analisi, i suoi erano piuttosto dei colloqui di sostegno. In realtà un'analisi del profondo alle persone che, come lei, hanno già una vita così ricca e complessa non è consigliabile, oggi si farebbe un altro tipo di analisi. Successivamente, fu poi seguita da un allievo di Bernhard, un bravo psichiatra. A quell'epoca io ho iniziato il mio training e devo dire che trovavo molto strano come Amelia spiegasse i motivi dei suoi malesseri collegandoli con delle malattie. Raccontava di avere il morbo di Parkinson e di avere avuto una meningite, tutte malattie di cui lei in realtà non aveva mai sofferto. Io andai a parlare con questo mio collega per chiedergli perché le lasciava credere queste cose, ma lui mi disse che non era possibile toglierle queste 'fantasie'. Amelia faceva molti elettroshock e ha anche avuto un lungo ricovero di quasi due anni in una clinica svizzera dove faceva solo psicoterapia, ma quando uscì non era cambiato niente. Anche qui a Roma ha avuto diversi ricoveri nei momenti di maggiore crisi. Quindi il mio rapporto con lei non era quello tra due amiche perché io sentivo sempre di doverla proteggere dalla sua malattia e poi non era assolutamente facile interagire con lei. Spesso mostrava delle ostilità nei confronti della famiglia; una volta si fece fare un'intervista da un giornalista molto poco scrupoloso in cui accusò suo fratello John e mia madre di essere implicati nell'assassinio di Carlo e Nello attraverso la CIA, questa intervista fu poi pubblicata su di un giornale di infimo valore e mia ma-

dre, che ci rimase molto male, non volle vedere Amelia per molto tempo. Anche con il fratello John i rapporti erano piuttosto difficili, perché lui fu per i fratelli una specie di vice-padre, per il quale Amelia provava un profondo amore, ma al quale attribuiva anche molte colpe. Melina aveva dei buoni rapporti con le persone che avevano i suoi stessi interessi, soprattutto di natura letteraria ed anche con i giovani per quella sua capacità di insegnare e di dare agli altri.

D: Sua cugina le parlò qualche volta della sua amicizia con Rocco Scotellaro? Alcuni sostengono che se non fosse scomparso così prematuramente, la vita di Amelia sarebbe stata diversa, lei cosa ne pensa?

R: Ho conosciuto Rocco un anno prima della sua morte. Io ero da poco arrivata a Roma e Melina volle farmelo incontrare; confesso che lo trovai molto affascinante e simpatico. Lei aveva con Rocco un rapporto molto profondo non so se di amore, ma certamente di sincera amicizia. Quando lui è morto, Amelia ha sofferto molto, forse perché ha vissuto un doppio abbandono, prima da parte di suo padre e poi da parte di Rocco.

D: In alcune interviste rilasciate negli ultimi anni, Amelia sostenne di non avere mai voluto avere una famiglia per non sottrarre del tempo alla sua poesia, tuttavia leggendo i suoi versi, non ci si può non accorgere di quanto sua cugina sentisse un grande bisogno di amare e di essere amata. Quale pensa possa essere l'origine di una simile scelta?

R: Per dedicarsi completamente alla poesia ci vuole una certa indipendenza ed anche una certa solitudine, ma è anche vero che purtroppo tutte le storie di Amelia sono finite male. Penso che gli uomini avessero anche un po' paura di lei, perché gli uomini temono una donna troppo forte e troppo intelligente e poi c'era anche il problema della sua malattia. Quindi il fatto di non avere una famiglia non era solo una sua scelta quanto piuttosto il risultato di una serie di motivazioni.

D: Amelia ha spesso ribadito che non bisogna fare molte domande ai poeti, perché loro stessi non sanno perché hanno scritto. Secondo lei quali sono stati i motivi che hanno spinto sua cugina a scrivere?

R: Credo che tra i molteplici interessi di Amelia la poesia è diventata dominante. I motivi più profondi non posso dire di conoscerli.

D: Sua cugina, durante l'intervista a Sandra Petri del 1978, sostenne, anche se con una certa dose di ironia, di essersi persa in un bosco, e questo senso di smarrimento coincise con una paralisi creativa dovuta alla sua malattia. Quali erano i vostri rapporti in quel periodo?

R: In quel periodo Amelia cercava di riempire il suo tempo con letture pubbliche di vario genere, ma si sentiva molto sola e una volta mi chiese di trovarle qualcuno che fosse disposto a tenerle compagnia anche per poche volte a settimana. Mi venne in mente una ragazza che faceva l'attrice ma che in quel periodo non lavorava; allora organizzai un incontro tra loro due ed all'inizio andò tutto bene. Ma poi Amelia volle mettere la ragazza al corrente della sua malattia e le parlò delle sue persecuzioni, così questa ragazza si spaventò e la sera mi telefonò per dirmi che non se la sentiva di mantenere quell'impegno. In questo periodo Melina subì un altro 'abbandono'. Lei era in cura da un bravo neurologo, il dottor Nardini, che lavorava all'ospedale di Siena, comunicavano spesso per telefono, e, quando stava particolarmente male, Amelia lo chiamava e lui la ricoverava non nel reparto di psichiatria, ma da una sua collega. Qualche tempo dopo, Nardini è stato trasferito a Messina e questo probabilmente ha peggiorato il senso di solitudine di mia cugina.

D: Mi potrebbe descrivere le case in cui Amelia abitò e che furono il suo principale spazio creativo?

R: Da quando sono arrivata a Roma ho conosciuto quasi tutte le case in cui Melina ha abitato. La prima fu in Via della Vite, una stanza piccolina che dava sui tetti. Poi abitò in un appartamento in Via del Cardello, vicino al Colosseo e poi successivamente ne comprò uno piuttosto tetro in Lungotevere Sanzio. Nel 1978, quando è tornata dall'Inghilterra ha comprato un appartamento in via del Corallo. Ricordo che la casa del Lungotevere era molto grande e tetra, un vecchio appartamento con archi, finestre molto grandi e soffitti alti e con diverse stanze di cui una ogni tanto veniva affittata da Amelia a qualche inquilino che, nei momenti di crisi mia cugina buttava fuori. Via del Corallo è la casa che rispecchia gli ultimi anni della vita di Amelia: un'unica stanza, un lungo corridoio e a destra una cucina ed il bagno. Mia cugina aveva fatto fare tutti i mobili da un bravissimo artigiano e quindi si trattava di pezzi su misura ed unici. Ricordo in particolare la grande stanza con un letto, una libreria, un lungo tavolo da lavoro, una poltroncina in legno, tutto estremamente essenziale, direi quasi monacale, e poi c'era un'unica finestra, la cui vista spaziava sui tetti di Roma fino a Piazza dell'Orologio. Questa ultima casa, a differenza della prima in cui regnava un disordine assoluto, rispecchiava quella esigenza di ordine che Amelia ricercava negli ultimi anni della sua vita.

D: Come apprese la notizia della sua morte? E cosa pensò in quel momento?

R: Era domenica, stavo leggendo e mi è arrivata una telefonata dalla polizia che mi ha chiesto se potevo andare a casa di mia cugina spiegandomi ciò che era accaduto. Subito dopo ho chiamato John in Inghilterra chiedendogli di raggiungerci. Cosa ho pensato? Io sapevo che Amelia stava molto male perché l'avevo vista pochi giorni prima. Mi è dispiaciuto, ma devo dire che non sono rimasta sorpresa anche se ovviamente è sempre uno shock ricevere una simile notizia. Ho pensato che Amelia abbia cercato la morte come un atto di liberazione da quei persecutori che l'hanno tormentata per tanti anni.

D: In che modo ama ricordare Amelia?

R: Il documentario di Stella Savino⁴⁴ me l'ha fatta rivedere nel suo aspetto più bello. Mi piace molto la sua espressione rilassata nell'intervista rilasciata a Villa Pamphili, dove sembra divertita ed a suo agio. Forse vorrei ricordarla proprio così....

D: Quale pensa sia il modo giusto di avvicinarsi ad una poesia che, come quella di Amelia è 'soma e respiro'? E quale messaggio lei crede abbia voluto comunicare al suo pubblico?

R: Ogni persona si avvicina alla poesia così come alla prosa a seconda della propria personalità, poiché spesso si trasferisce in ciò che si legge buona parte del proprio bagaglio inconscio e culturale; quindi direi che non c'è un modo, ma tanti singoli e personali modi di accostarsi alla poesia di Amelia. Per quanto riguarda il messaggio, io non so se realmente mia cugina volesse trasmettere un messaggio ai suoi lettori o se semplicemente avesse bisogno di esprimere la sua complessa e profonda interiorità.

⁴⁴ Il documentario a cui si fa riferimento è stato realizzato da Stella Savino e proiettato a Roma in occasione del decennale della morte di Amelia Rosselli. Nelle riprese si vede la poetessa seduta nel verde di Villa Pamphili a discutere con aria molto serena con il giornalista che la intervista.

Mariagrazia Palumbo

L'«amaro lucano»:
intervista a Tullio De Mauro

D: Il suo primo scritto sul poeta Albino Pierro risale al 1968,¹ l'ultimo è del 1996.² A che cosa è ascrivibile questa sua frequentazione così assidua del poeta di Tursi? Si tratta solo del 'legittimo' interesse del linguista per il 'dialetto protostorico' o sono altri i valori che la inducono a così frequenti incursioni nella poesia di Pierro?

R: Ho conosciuto il Poeta negli anni Sessanta nelle stanze dell'Enciclopedia Italiana, dove io lavoravo e molti, come Umberto Bosco o Giorgio Petrocchi, gli erano amici. La sua personalità umana mi colpì prima ancora che ne conoscessi l'opera. Per scherzo quegli amici lo chiamavano «l'amaro lucano» e in un'intervista ho cercato di ricostruire, con le tappe della sua formazione intellettuale e letteraria, le ragioni, i caratteri della sua visione dolente delle cose e i subitanei lampi di luce e di speranza. Trarre da un dialetto chiuso e appartato, arcaico, i materiali fonici e semantici per una poesia in cui vive originalmente la coscienza del 'male dell'essere', nutrita dagli stimoli della cultura e letteratura più innovative del Novecento, mi è parsa e mi pare un'opera di portata, anche teorica, straordinaria e così ne ho seguito e talvolta accompagnato le tappe.

D: Lei ha parlato di Albino Pierro come di un «grande poeta». Cos'è che fa di Pierro un poeta diverso dagli innumerevoli verseggiatori che affollano il variegato Parnaso italico?

R: Credo di avere già risposto più su.

¹ T. De Mauro, *Albino Pierro e il senso del dialetto*, «Paese Sera» (Supplemento Libri), 21 aprile 1968.

² A. Pierro, *La voce di un paese: poesie edite e inedite*, con Prefazione di T. De Mauro, Vibo Valentia, Qualecultura, 1996.

D: Altrove lei ha affermato di apprezzare la castità della poesia di Pierro. Può chiarire meglio questa idea?

R: Dovrei esemplificare. È una poesia che, come sempre a mio avviso la grande lirica, sfronda, scerne, isola il tema poetico e l'immagine in forme lessicali e sintattiche essenziali, comandate dal ritmo.

D: Ha avuto modo di apprezzare il Pierro autore di versi in italiano? In che misura ha influito la sonorità aspra eppure musicale del tursitano sulla grandezza di questa poesia?

R: Nella lirica il ritmo è *componente* decisiva, è la chiave che comanda la lettura, e altro elemento decisivo è il gioco delle risonanze di senso che accompagna la parola di una lingua ma non il suo equivalente prossimo in altra lingua. Di qui, si sa, le immense difficoltà di tradurre poesia oltre i livelli delle traduzioni di servizio. Prenda il caso di Belli: quanti temi e quante immagini si trovano anche nel Belli italiano, ma come diversamente risuonano nel romanesco. La scelta del tursitano è stata decisiva per dare forma al genio del Poeta.

D: «Forse piace soprattutto il poeta d'amore». Così rispose il poeta ad una sua domanda sulle traduzioni. Eppure è un poeta complesso. Qual è il Pierro a lei più consono? C'è un testo che le sembra esemplarne meglio le caratteristiche?

R: Non saprei (confesso di non amare questo tipo di scelte e indicazioni esclusive: è un mio limite).

D: Cosa ha da dire Albino Pierro ai lettori d'oggi? Quali valori può lasciare la sua poesia ai 'lettori di dopodomani'?

R: Non vorrei risultare sgarbato non corrispondendo alla Sua gentile fiducia, ma non ne ho la minima idea: ha da dire oggi quel molto che dice, e dicono i suoi versi, oggi e a chi domani imparerà il tursitano per leggerli.

D: Lei è tra i pochi privilegiati ai quali Albino Pierro ha concesso il dono di qualche parola sulla vita privata. Mi riferisco alla famosa intervista. Quale ricordo ha del poeta di Tursi?

R: Per la verità avevamo parlato più volte della sua vita e delle sue esperienze di vita e di studio. Poi, una volta, abbiamo passato alcuni pomeriggi nella sua casa di Roma a conversare, spero di essere stato un trascrittore fedele. A quel testo anzitutto sono affidati i miei ricordi di lui.

D: L'isolamento che ha caratterizzato la vita di Albino Pierro sembra che duri anche ora. A parte una raffinatissima cerchia d'amici ed estimatori,

lei vede eredi del poeta Pierro? È possibile indicare tra i poeti dei compagni di Pierro lungo la strada della ricerca, nel dialetto, di una lingua speciale per la poesia. Penso a Baldini o a Loi.

R: Lei è una conoscitrice di miei lavori su questi temi. Senza finire in un 'catalogo delle navi' sa che ho cercato di mostrare che si possono e devono rammentare diversi poeti che nel secondo Novecento hanno compiuto questa scelta e con risultati spesso d'assai alto livello: dopo Guerra, Firpo, Buttitta, a cavallo della metà del secolo, e oltre certamente Loi e Baldini, tre zeta, Zanier Zanzotto Zavattini, poeti e poetesse di Sant'Arcangelo, Scatagliani, Battaglia, diversi romaneschi, Chiominto. L'irruzione dei dialettali nel mercato editoriale di consumo non ha giovato ad abbracciarli tutti: ha creato un canone artificioso, non sempre ben fondato, qualche personalità eminente pare essere sfuggita anche alla semplice prima lettura degli antologi dei supermercati editoriali. L'esplorazione merita di continuare.

D: Nel complesso intreccio di problemi culturali ed economici che caratterizza il nostro paese, da lei esaminato nel suo ultimo libro, *La cultura degli italiani*, come giudica il rinato interesse per gli archivi letterari del Novecento, quali ad esempio Pierro e Flora presso l'Università degli Studi della Calabria? A quale destino sono votate a suo avviso siffatte strutture?

R: A essere una fonte preziosa per le ricerche nuove e attente che si desiderano. Mi permetta di rammentare almeno l'Archivio del Novecento, diretto nel Dipartimento romano cui appartengo, da Francesca Bernardini.

D: Nel suo ultimo libro si torna spesso sul discorso dei dialetti. Quale futuro prevede per la poesia, e in particolare, per la poesia dialettale nel villaggio globale?

R: Più si amplia l'orizzonte della nostra esperienza più ci facciamo consapevoli della nostra identità e, con essa, del nostro mondo peculiare. Vale per tutto il mondo, vale anche per l'Italia e per la nostra poesia nei dialetti d'Italia.

D: Per concludere questa conversazione sulla poesia mi lascia una definizione di grande poeta?

R: Un poeta cui torniamo spesso col nostro anche solo interiore rimembrare.

D: Vorrei porle due domande sul suo ultimo libro: *La cultura degli italiani*. Perché ha deciso di affidare alla forma dell'intervista-saggio l'esposizione di problematiche centrali per «i destini generali». Forse spera di

poter raggiungere così un numero di destinatari più elevato? È stato forse un tentativo di ripetere l'esperienza dei «Libri di base», di testi cioè «autenticamente democratici»?

R: Ho riluttato per anni, anzi per decenni, alle sollecitazioni che mi venivano da Vito Laterza e poi da Giuseppe e Alessandro, suoi continuatori, per affidare a un libro-intervista idee e questioni che si trovano quasi tutte argomentate e svolte in lavori più tecnici e specialistici. Come paleocrociano e paleogramsciano, ma anche come alunno di Antonino Pagliaro che era spietato nel togliere ogni prima persona, ogni notazione soggettiva dai nostri lavori specialistici, penso che, come i giudici devono (dovrebbero!) parlare attraverso sentenze, uno studioso debba parlare attraverso l'esposizione dei risultati delle sue ricerche. Ammetto tuttavia che vi sono risvolti (su occasioni, motivazioni ecc.) che, proprio perché esclusi da lavori seri (o relegati in qualche cenno di premessa) possono pure essere utili perché altri, più lontani da una campo speciale, intendano meglio il senso di un lavoro specialistico. Sconsiglierei tuttavia vivamente dal cedere alle conseguenze di questa ammissione prima di essere alle soglie del progressivo rimbecillimento senile. Per chi studia e cerca di capire le cose, nel vasto cosmo le materie da studiare e capire sono tante. A queste in pubblico giova dare ogni energia finché si è in forze. Quando declinano, si può anche cedere alla tentazione di raccontare, su richiesta, come e qualmente si intraprese o non intraprese un lavoro. Aggiunga che a me è capitata una grande fortuna: incontrare Francesco Erban e le curiosità e la capacità di scrittura di uno dei nostri giornalisti più curiosi e colti. No, i Libri di base, nello specifico che fu loro: libri di sintesi di argomenti centrali nei più vari campi del sapere, scritti in genere da studiosi e studiose di grande esperienza, in modo molto impersonale, che è il massimo della personalità negli studi e forse non solo.

D: Le denunce fatte nelle pagine finali (pp. 230-231) del suo ultimo libro sono così importanti che forse occorrerebbe pensare ad un mezzo con più risonanza (magari la televisione) per farle arrivare alla massa di persone che, come lei sa, non leggeranno mai e tanto meno acquisteranno il suo libro.

R: Forse Lei ha ragione. Proviamo a parlarne ai dirigenti di RAI o Mediaset, che ne dice? Tuttavia, fuor di scherzo, sono molto grato a Corrado Augias che ha ospitato Francesco Erban e me in una sua trasmissione.

Francesco Petrarca, *Invective contra medicum* *Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*, a cura di F. Bausi, Firenze, Le Lettere, 2005, pagine 216.

Frutto di un lavoro filologico durato circa sei anni (a partire dal 1999) è questa edizione di due operette polemiche del Petrarca, le *Invective contra medicum* e l'*Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*, curata da Francesco Bausi: lavoro che si iscrive nel sistematico progetto di pubblicazione degli *Opera omnia* di Petrarca, nel contesto dell'«Edizione del Centenario» patrocinata dal Comitato Nazionale per le celebrazioni del VII centenario della nascita del Petrarca (esso fa parte del quinto volume, comprendente i trattati, le opere polemiche, gli opuscoli, apparso – fatto di non ancillare rilevanza – con relativa osservanza dei tempi fissati dalla scadenza del centenario). Le quattro *Invective contra medicum* sono opera funzionale ad un profondo consolidamento della comprensione del giudizio del Petrarca e del rapporto concettuale e critico da lui instaurato con la cultura filosofico-scientifica del XIV secolo, in particolare con i fondamenti teorici e il valore delle arti meccaniche, fra le quali, in prima sede, la medicina, che al Petrarca premeva declassare a livello infimo (seguendo la classificazione proposta da Ugo da San Vittore nel suo *Didascalicon*, che poneva la medicina al penultimo posto del novero delle arti meccaniche, in posizione antecedente al solo spettacolo), ricusando ogni possibilità di tributare a questa scienza una dignità pari a quella della filosofia e delle arti liberali; l'*Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis* aiuta a rischiarare invece il legame del poeta con un prelado di elevato rango non nominato – identificabile probabilmente con Giovanni di Caraman, creato cardinale da Clemente VI nel 1350 –, degeneratosi dopo l'innalzamento di questi alla munifica porpora cardinalizia, in virtù dell'inasprirsi della sua superbia e malevolenza nei confronti del Petrarca.

Il testo delle *Invective contra medicum* approntato dal Bausi si prefigge, a buon diritto, di sostituire quello, ormai piuttosto superato e scarsamente soddisfacente, curato da Pier Giorgio Ricci per la sua edizione dell'opera polemica (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950) e ristampato con un'*Appendice* di aggiornamento preparata da Bortolo Martinelli nel 1978. Rispetto all'edizione del Ricci, fondata sulla *collatio* di sole

nove manoscritti e delle stampe quattro-cinquecentesche, l'edizione del Bausi compie un notevole passo in avanti sul terreno dell'affidabilità ecdotica del testo, che poggia sulla ricognizione di altri ben trentadue manoscritti (per un totale di quarantuno esemplari), fra i quali sono compresi otto codici di quelli presi in esame dal Ricci; a differenza della precedente edizione, l'attuale non presenta, in sede di traduzione, il volgarizzamento di ser Domenico Silvestri, bensì una *translatio* in lingua italiana moderna a cura dello stesso editore. Il testo stabilito dal Ricci ha ottenuto singolare credito fino a tempi a noi molto vicini (utilizzato da David Marsch per la sua edizione con traduzione inglese – Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 2003 – e da Rebecca Lenoir per quella francese – Grenoble, J. Millon, 2003 –, e prima ancora, per restare in Italia, messo a testo nell'edizione 'globale' delle *Opere latine* del Petrarca, curata da Antonietta Bufano, Torino, UTET, 1975). Nondimeno l'edizione Bausi non può definirsi, da un punto di vista strettamente tecnico, perfettamente 'critica', in quanto cinque esemplari non sono stati assunti in sede di collazione, e un manoscritto (il Lat. Q. v. XV. 1 conservato a San Pietroburgo) risulta disperso in seguito alla seconda guerra mondiale; il testo di questa recente edizione rappresenta tuttavia un innegabile risultato di robusta valenza preparatoria per un più organico e complessivo studio in vista di un'edizione critica delle *Invective*.

Nella sintetica ma efficace *Introduzione* alle *Invective*, il Bausi precisa chiaramente come, alla luce degli esemplari ignorati o conosciuti ma non esaminati dal Ricci, sia attualmente irricevibile la netta distinzione, formulata dallo stesso Ricci, tra due stadi redazionali delle *Invective* (esemplificati dal costituirsi di due raggruppamenti includenti i nove esemplari studiati dall'editore, denominati *alfa* e *beta*, in ragione dell'attestazione o meno di alcune aggiunte o varianti); pare più persuasivo congetturare il dispiegarsi di un articolato processo elaborativo continuato, protrattosi dalla metà degli anni Cinquanta del Trecento fino alla metà degli anni Sessanta. Essenziale ai fini di tale ipotesi è stata la rivalutazione, da parte del Bausi, di un codice conservato a Danzica (Biblioteka Gdanska Polskiej Akademii Nauk, ms. Mar F. 256, non sconosciuto al Ricci e al Bosco, che però non ebbero occasione di consultarlo), che esibisce l'unica redazione del solo primo libro delle *Invective*, dal Bausi considerata come stesura primitiva del trattato, composto tra la fine di marzo e l'inizio di aprile del 1352, e redatto a mo' di risentita risposta all'acre documento di replica steso dall'anonimo medico – destinatario e bersaglio degli accessi strali

polemici del Petrarca –, dopo la stesura della lettera *Fam. V, 19*, in cui il Petrarca consigliava vivamente al pontefice Clemente VI, gravemente ammalato, di non riporre fede nelle pratiche terapeutiche della stolta turba dei medici della sua corte, ma di rivolgersi alle cure di un unico e ligio Esculapio; il trattato in questione dovette in seguito essere stato sottoposto a revisione e correzione negli anni 1355-1357 a Milano, quando il Petrarca procedette a assemblare i tronchi dei due testi indirizzati in anni precedenti al mai menzionato medico: il primo testo coincide con l'attuale primo libro, mentre la seconda parte del trattato, corrispondente ai libri II-IV, avrebbe visto la luce ai principi del 1353, sotto l'impulso della necessità di replicare all'opuscolo redatto a sua volta dal medico in risposta al primo infiammato libello petrarchesco.

Per il numero di varianti offerte dall'esemplare di Danzica, rispetto alla redazione finale del libro I, pare inequivocabile che esso trasmetta una redazione del medesimo libro ascrivibile ad una fase originaria di composizione delle *Invective*, conoscendo una diffusione autonoma, dopo essere stato abbozzato in tempi estremamente rapidi, in forma di <<epystola>> o <<litterae>> (di esso non ignota è l'*intitulatio*, dichiarata dal Petrarca nella *Fam. XV, 6* a Pietro di San Benigno), indirizzato «procaci et insano medico». Tale redazione primigenia del libro primo, per il fatto che è oggi conservata in territorio polacco, e soprattutto che sia trasmessa da un codice di provenienza boema, vale oltretutto a certificare il florido animato commercio culturale e letterario fra il Petrarca e l'antico regno di Boemia, ove il poeta aveva stretto solidi legami con l'Imperatore Carlo IV di Lussemburgo e col cancelliere di questi Giovanni di Neumarkt, vescovo di Olmütz. Un manipolo di non numerose varianti rispetto al testo della redazione definitiva del libro I dimostra che l'esemplare di Danzica (siglato dal Bausi come Da) testimonia una stesura iniziale della stessa unità testuale, definibile come stadio *gamma*, con mutuazione della nomenclatura classificatoria degli strati redazionali delle *Familiari* formulata da Vittorio Rossi, che nondimeno il Bausi sconsiglia di applicare in maniera tassonomica nella distinzione delle fasi elaborative dell'*Invectiva*, non essendo esse nettamente separate e agevolmente individuabili.

Il testo delle *Invective* fissato dal Bausi è basato su tre esemplari (Venezia, Marciano Zanetti Lat. 476 = Ve; Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 2191 = P; Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 17165 = P¹), che trasmettono l'ultimo stadio compositivo dell'opera, le cui varianti suffragherebbero l'ipotesi secondo la quale quelle che il Ricci riteneva giunte della

famiglia *alfa* debbano piuttosto giudicarsi mere lacune meccaniche comuni a tutti i testimoni classificati dal Ricci e archiviati nella famiglia *beta*. Il variegato itinerario redazionale intercorrente tra la primeva stesura del 1355-57 e la redazione conclusiva, collocabile verso la metà del decennio successivo, sarebbe pertanto stato caratterizzato da una sequela non massiva di giunte, revisioni alquanto circoscritte, e diluito nel corso di diversi anni, i cui singoli momenti non sono stabilmente razionalizzabili e databili con precisione. Tutti i testimoni, eccezion fatta per Da e P, P¹ e Ve, trasmetterebbero le fasi redazionali intermedie indicate nell'apparato critico di testo, e costituirebbero la famiglia *beta*.

A rendere scientificamente apprezzabile la più aggiornata edizione delle *Invective* si aggiunge la risoluzione a restituire un testo finale ove gli errori, i refusi, le banalizzazioni contenuti nei tre codici presi a riferimento ecdotico per la stesura conclusiva, sono puntualmente corretti con lezioni poziori di altri testimoni, scelta, questa, solo apparentemente avventizia, in realtà ragionevolmente maturata dalla considerazione che il testo delle *Invective*, nel suo complesso, non fu mai integralmente emendato e 'riscritto' dal Petrarca, ma venne sottoposto soltanto a sporadici interventi revisori nella forma di aggiunte e piccole variazioni. Il Bausi infatti si è distaccato dalle lezioni di P, P¹ e Ve soltanto per correggerne *lapsus* palesi, procedendo a una recisa revisione della punteggiatura, in più casi incerta o imprecisa, del testo Ricci, e adeguando l'intero *corpus* calligrafico del testo alle consuetudini petrarchesche. L'edizione del Bausi manca della rappresentatività visiva di uno *stemma codicum*, a causa della decisione di mettere a testo, secondo l'occorrenza, in luogo della versione dei tre codici 'canonici', la lezione più conveniente tradita dagli altri manoscritti, non necessariamente apportatori dell'ultima fase compositiva del trattato, con il rischio, a mio giudizio, di dare vita a una ricostruzione del testo 'mescidata' e ibrida, senza l'opportuna illuminazione della natura e della portata genealogica dei nessi storici e delle reciproche intersezioni e influenze tra gli esemplari, soprattutto per i copiosi componenti della famiglia *beta*, sebbene il Bausi, contro ogni forzato richiamo a principi di ortodossa acribia lachmanniana, sembri piuttosto sicuro nel sostenere che la dinamica progressiva delle aggiunte e il turbinoso, ininterrotto ma frammentario sovrapporsi delle modifiche apportate dal Petrarca alle *Invective* non sia lucidamente intelligibile e ricomponibile nei suoi esatti passaggi diacronici.

L'apparato del testo accoglie le varianti d'autore, la segnalazione delle fonti letterarie (per le quali si è fatto ricorso alla ricognizione effettuata

dalla Kraus Reggiani per l'edizione UTET del 1975 e, in maggior quantità, a quella del Martinelli nella sua *Appendice* alla ristampa dell'edizione Ricci del 1978), delle citazioni implicite e di episodi storico-letterari e aneddotici noti al Petrarca e da lui messi a frutto nel testo. Per il titolo, l'editore ha preferito conservare la forma vulgata, abbreviata, di *Invective contra medicum*, disvelando la sua aspirazione a far circolare l'opera anche presso un pubblico di non petrarchisti: l'intitolazione *Invective contra medicum* è d'altra parte ravvisabile in codici appartenenti a ciascuna fase redazionale del trattato, e potrebbe, plausibilmente, rispecchiare l'ultima volontà dell'autore, che potrebbe aver optato per una versione più concisa in luogo del più antico ma ampolloso *Invective contra rudem ac proccacem pape medicum*.

Quanto all'edizione dell'*Invectiva contra quendam* (parimenti priva di albero genealogico), il Bausi ha stabilito di mettere a testo una lezione non largamente dissimile da quella procurata dal Ricci nell'edizione da questi curata nel 1949, fondata su sette manoscritti riuniti distintamente in due famiglie chiamate *alfa* e *beta*, per cui il Ricci preferì riprodurre la lezione testimoniata dai codici della famiglia *alfa*, perché presentavano un testo più ricco che non i codici del ceppo *beta*, dacché il Petrarca era uso arrecare incessanti trasformazioni e ampliamenti ai suoi testi; tale *modus operandi* autoriale, tendente all'accrescimento non sempre sorvegliato e controllabile delle opere, favorì, agli occhi del Ricci, la scelta della versione *alfa*. Il Bausi tuttavia ha proceduto a determinare un significativo raffronto del testo del Ricci con tre nuovi manoscritti (Ansbach, Staatliche Bibliothek, Lat. 73 = A; Erlangen, Universitätsbibliothek, 642 = E; Winchester, Winchester College, Fellow's Library, 41 = W), due appartenenti alla famiglia *alfa* (A e E), uno al gruppo *beta* (W), portatori della versione finale del testo, con una collazione che ha permesso di individuare insospettite varianti autoriali e di apportare emendazioni a taluni non fitti, ma sovente seri, errori presenti nell'edizione Ricci.

Stano Morrone

Mario Pozzi-Enrico Mattioda, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze, Olschki, 2006, pagine 435.

«Le *Vite* – premettono gli autori – furono l'opera di tutta una vita; Vasari vi si dedicò con passione, serietà, competenza: il suo fu tutt'altro che

un lavoro dilettantesco» (p. 1). In queste poche righe è condensato il messaggio che Pozzi e Mattioda vogliono trasmettere al lettore dell'opera vasariana: e cioè la scientificità e il rigore del metodo. Gli autori prendono le distanze da quei critici (come Previtali) che hanno visto nella struttura dell'opera letteraria l'applicazione di un metodo di giudizio fondato sull'effettivo stile di vita di Vasari pittore, considerandola in tal modo una mera espressione della poetica cinquecentesca. Concentrandosi su una più approfondita analisi delle *Vite* e tralasciando gli aspetti biografici di carattere aneddotico riferiti all'autore, Pozzi e Mattioda tentano di individuare i fini perseguiti da Vasari nella sua opera, con l'intenzione principale di ricostruire il 'modo' in cui egli giudica l'arte e le vicende storiche ad essa correlate. Il testo, corredato da un indice dei nomi e da un ricco apparato bibliografico, si compone di sei capitoli in cui gli autori forniscono una dettagliata analisi della struttura concettuale che sta alla base delle *Vite*, in modo tale che il lettore si renderà conto che nell'opera un sistema critico non solo è presente ma è molto complesso.

Nel primo capitolo viene analizzata la genesi delle due edizioni del testo vasariano (una prima, pubblicata a Firenze nel 1550, presso la tipografia di Torrentino e conosciuta quindi come la 'Torrentiniana'; una seconda edizione, pubblicata nel 1568 sempre a Firenze, presso Giunti, che prende il nome di 'Giuntina'). Successivamente sono trattati i problemi a esse collegati e l'impostazione generale dell'opera. Dopo aver esaminato quello che è il giudizio di molti critici, in merito alle due redazioni delle *Vite*, che si sono espressi favorevolmente rispetto a T considerando G meno coerente e più banale, i due studiosi hanno rilevato nell'edizione Giuntina un Vasari più maturo, padrone di uno stile più robusto e chiaro. È poi presa in considerazione la questione dell'impatto dell'opera sugli eruditi e sui cultori della materia che di lì a un secolo si trovarono a giudicare la validità del metodo vasariano. Notevoli le lodi che ottenne all'estero da Domenico Lampsonio, intellettuale di Liegi, e da Lambert Lombard, pittore fiammingo, i quali riconobbero alle *Vite* l'importanza di essere veicolo di trasmissione della cultura italiana all'estero; consistenti però anche i dissensi degli italiani Ludovico Dolce (*Aretino*) e Giovanni Andrea Gilio (*Dialogo sulla pittura*), riferiti all'immoralità del *Giudizio* michelangiolesco (tanto apprezzato da Vasari). Non mancarono poi le critiche mosse da Vincenzo Borghini (*Selva di notizie*) e dallo stesso Michelangelo (attraverso il Condivi, *Vita di Michelangelo*) a proposito dell'evidente inesattezza di alcune notizie storiche presenti nella prima redazione

del testo (T). Era inevitabile d'altro canto che un'opera come le *Vite* richiedesse molti interventi per colmare lacune, errori e semplificazioni; ed è proprio in previsione delle critiche che gli sarebbero state mosse, secondo gli autori, che Vasari pensò ad una seconda redazione (G).

Nel secondo capitolo viene studiata affondo la struttura dell'opera vasariana, legata strettamente alle intenzioni e allo scopo che essa si prefigge. Risulta da un'analisi approfondita che il metodo di lavoro usato da Vasari è tutt'altro che incoerente e frammentario; viene anzi dimostrato come l'autore segua un preciso ordine nell'organizzazione del materiale e nell'esposizione, al fine di rendere la propria relazione più chiara possibile per il lettore inesperto. Pozzi e Mattioda hanno inoltre cercato di esaminare approfonditamente l'opinione di molti lettori i quali sostennero che Vasari volle scrivere una sorta di manuale enciclopedico delle arti e degli artisti, una cronaca impostata sul modello pliniano (come disse di lui Benedetto Varchi). L'intenzione di Vasari non era tanto quella di ispirarsi ad un'opera quale la *Naturalis Historia*, che comunque risulta essere di fondamentale importanza, ma di realizzare una narrazione storica modellata sulla grande tradizione fiorentina. Vasari non si limita a riportare i fatti, giudica; come Machiavelli e Guicciardini scrive la storia come se fosse un'opera letteraria, interpreta i fatti anche immaginando i discorsi tenuti dai vari personaggi e ricostruendone l'eventuale comportamento. In merito alla scientificità dello storicismo vasariano i due studiosi affrontano il problema della struttura dell'opera in relazione al concetto di *progresso artistico*, attraverso l'esame delle tre età e del loro antefatto: nascita, decadenza e rinascita delle arti. Le vite degli artisti, infatti, non si susseguono secondo schema cronologico ma vengono inserite in un preciso *environment* storico e culturale ed ordinate secondo gli stili. Vasari non fa una rassegna di tutti gli artisti che operarono nel corso di tre secoli, ma inserisce solo quelli che hanno contribuito alla rinascita e allo sviluppo progressivo delle arti. Egli non fa cronaca ma storia. Importante è inoltre il concetto storiografico di *qualità de' tempi*, che Vasari riprende con l'intenzione di applicare il relativismo storico al giudizio artistico; diviene quindi fondamentale, per esprimere un corretto giudizio in materia di arte, tener conto delle conoscenze e della situazione in cui l'artista si trova ad agire, del rapporto con la committenza e del confronto con il gusto del tempo.

Nel terzo capitolo gli autori mostrano l'efficacia critica dei criteri di giudizio usati da Vasari, frutto di nozioni e categorie presenti nel pensiero

critico del tempo, inseriti in un sistema coerente che non esisteva in precedenza. Vengono analizzati concetti base quali la *prospettiva* (di cui sottolinea l'importanza innovatrice che ebbe in campo artistico e per la quale rivaluta artisti come Piero della Francesca), l'*imitazione della natura* (tema molto discusso in quegli anni, si pensi al *Dialogo della pittura* di Paolo Pino o al precedente *De pictura* albertiano), l'*imitazione dei modelli classici* e soprattutto l'*emulazione dei maestri*, nonché altre categorie come *disegno, colore, invenzione, composizione e maniera*. In relazione all'applicazione alla sfera dell'arte di questi canoni critici, già teorizzati da altri eruditi prima di lui, Vasari sviluppa la sua concezione sempre con un forte senso del limite e della misura. Va detto che in questo lavoro i due autori procedono allo studio delle categorie vasariane attraverso l'analisi dei brani meno consultati dell'opera, in cui si affrontano questioni interessanti come le *Teoriche* e il dibattito sulle arti minori, dimostrando come venga dato spazio anche alle stampe, al mosaico, alla miniatura, ecc. Vasari non inserisce nella sua opera solamente quegli artisti o quelle forme di arte che contribuirono, chi in maniera più consistente chi in modo minore, al progresso; egli tiene conto di numerosi fattori e ricorda anche quelle opere che per motivi storici (in quanto conservano le fattezze di personaggi importanti e memorie di cose del passato) o scenografici sono diventate importanti. Le arti cosiddette 'minori' d'altra parte venivano assimilandosi sempre più a quelle 'maggiori'; tendevano anch'esse alla monumentalità e, abbandonando l'astratto decorativismo e preziosismo medioevale, abbracciavano i concetti di 'idea' e di 'storia'.

Il quarto capitolo di questo lavoro è dedicato all'analisi dei concetti più originali presenti all'interno delle vite, che vanno a distinguere l'opera vasariana dalla letteratura artistica cinquecentesca: 'grazia' e 'giudizio'. Queste categorie ci fanno capire come Vasari intendesse un'arte che si fondasse sulla misura e sull'armonica fusione delle parti, evitando gli eccessi e le esagerazioni. Viene inoltre presa in considerazione un'altra importante questione che riguarda la rappresentazione delle passioni e i loro effetti sul pubblico.

Nel quinto capitolo vengono analizzati nuovamente i giudizi critici di Vasari, già ampiamente trattati nei capitoli precedenti, alla luce della loro divisione in due categorie: quelli relativi alla forma e al contenuto dell'opera (inseriti in un sistema di rapporti continui in cui il valore di ogni elemento è definito e determinato da quello degli altri) e quelli che si fondano sulle emozioni suscitate nel fruitore (ordinati in una graduatoria ge-

rarchica dall'impressione più violenta a quella più lieve, dal terrore alla meraviglia, fino al riso e alla compassione). È importante sottolineare che in precedenza la critica vasariana (a partire dallo Schlosser) non ha mai segnalato che nelle *Vite* siano chiaramente distinti il momento del fare artistico (*valore*) e l'effetto che l'opera ha sul pubblico (*potere*). Una parte importante di questo capitolo è poi dedicata all'importanza che assume all'interno della trattazione vasariana l'arte dell'architettura, poiché in essa si fondono tutte le arti.

Il sesto e ultimo capitolo tratta invece della formazione dell'artista, della sua carriera, dei suoi pregi e difetti. Nell'analizzare quella che era la concezione di Vasari, in merito alla condizione sociale dell'artista una volta raggiunta la fama, gli studiosi tendono particolarmente a non forzare in alcun modo il suo pensiero, limitandosi ad esaminare ciò che lo storico esprime. Vasari in questo caso non parte da criteri normativi bensì dalla vita dei singoli artisti. Qui si nota come egli, trionfalmente e non senza orgoglio autobiografico, metta in luce la scalata sociale di un artista che, non senza difficoltà (dovute in parte alla malignità e alle invidie che suscitava all'interno della corte, nonché al difficile rapporto con il mecenate), raggiunta la perfezione, si guadagna la dignità di creatore. Nelle *Vite* è fondamentale l'interesse per la dimensione sociale dell'attività artistica. Vasari, consapevole della nuovo *status* che l'artista aveva raggiunto, cerca di risalire al suo archetipo. Egli non parte da precisi canoni per definire il comportamento degli artisti, ma, riflettendo sulle loro vite, ne estrapola le qualità migliori che andranno poi a confluire nella sua definizione di artista modello.

Nella sua complessa articolazione, dunque, questo lavoro offre al lettore una panoramica completa delle *Vite*, apportando nuovi contributi ad una migliore riflessione sulla storiografia e sulla critica di Vasari, e soprattutto ad intenderne le varie sfaccettature. Dall'esame dell'opera, analizzata tenendo conto delle differenze che intercorrono tra le due diverse edizioni, gli autori traggono importanti conclusioni. Innanzitutto viene rivalutata la figura di Vasari in quanto 'storico'; c'è infatti un filo diretto (di natura tanto strutturale quanto concettuale) tra le *Vite* ed opere quali *Il Principe* di Machiavelli o *La storia d'Italia* di Guicciardini. Inoltre, prendendo le distanze dall'atteggiamento di ostilità nei confronti di un presunto tono di campanilismo che permea l'opera vasariana, storpiando la visione corretta della storia (atteggiamento mostrato da molti studiosi che si erano occupati in precedenza dell'argomento), Pozzi e Mattioda dimo-

strano come Vasari nel formulare i suoi giudizi critici sia tutt'altro che rigido e accademico, ma flessibile e attento alla valutazione dei vari aspetti, politici e sociologici, storici, letterari e finanche religiosi, che caratterizzano l'arte da Cimabue al suo tempo. E se pur un accento di campanilismo sia riscontrabile nella scelta di seguire un preciso filone storico-artistico, che è quello della scuola toscano-romana, di certo bisogna ammettere che molto non si discosta dalla verità. Tra la metà del Duecento e la fine del Cinquecento infatti l'arte si concentra soprattutto nei poli urbanistici più importanti dell'Italia centrale: Roma e Firenze.

Sara Cipolla

Margherita Ganeri, *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico De Roberto, Firenze, Le Monnier, 2005, pagine 110.*

L'opera che, secondo Margherita Ganeri, si colloca ai vertici della produzione novellistica giovanile di De Roberto, *La disdetta*, rivela la contraddittoria chiave psicologica che, in questo libro, anima la figura dello scrittore siciliano. E infatti «[...] la disdetta non è solo la cattiva sorte, ma è anche, semanticamente, la contraddizione. Essa investe tutti i personaggi, anche l'apparentemente virtuosa Cecilia, che si smentisce, appunto, sposando il giovane Errando, nome che a sua volta, non casualmente, richiama le aree semantiche dello sbagliare o del vagare invano» (p. 45). Contraddittorio come i suoi personaggi, De Roberto è un romanziere storico che irride la storia, è un documentarista che disdice l'acribia scientifica delle fonti utilizzate, un analista di psicologie che, pure, censura i desideri legati all'universo femminile o rivela la paura misogina di una identificazione proprio quando essa si realizza nell'universo fittizio di un'opera, lì dove cadono remore e inibizioni. Il suo procedere ondivago, il trasformismo tematico e stilistico in cui l'ansia polemica si intreccia alla ricerca frustrata del consenso pubblico, è qualcosa di più di uno sperimentalismo non pago dei modelli perché rimanda a una «zona latente di vuoto rimosso (una zona disdetta, appunto)» (p. 45). È, quindi, ai margini di questo sfuggente nucleo psichico che si aggira questa scrittura critica che, anche nell'affrontare temi cari ad altre pubblicazioni consacrate, per esempio, al romanzo storico, opera qui con rinnovata consapevolezza teorica, usando strumenti molteplici: da Lukács all'ermeneutica post-moderna, da Freud ai *gender studies* americani.

Contro l'oblio dell'autore catanese o il mancato apprezzamento degli stessi addetti ai lavori, il primo capitolo dell'*Europa in Sicilia* richiama l'importanza del primo romanzo della trilogia Uzeda, *L'illusione*, comparso nel 1891 e ispirato a *Mme Bovary*. La Ganeri si affida a una lettura contrastiva del rapporto esistente fra il romanzo e il trattato, peraltro ancora scarsamente conosciuto, *L'amore. Fisiologia. Psicologia. Morale* del 1895. Ne emerge un De Roberto quasi dalla doppia personalità che, nella formazione di compromesso rappresentata dal romanzo, rimuove l'ideologia maschilista dell'opera teorica, identificandosi nel punto di vista della protagonista, l'amatrice Teresa Uzeda. L'impersonalità di ascendenza verista, letta in chiave psicoanalitica, ma interpretata anche come riflesso delle contraddizioni di una struttura di potere, appare suggestivamente nell'incontro-scontro dell'autore con i fantasmi dell'inconscio. Ma il lavoro della Ganeri è anche una sottile ricostruzione intertestuale che, attraverso generi diversi, dal romanzo al trattato fino all'apologo *Un'intenzione della Duffredi*, suggerisce la complessità del concetto derobertiano di illusione: dalla menzogna romantica alle ascendenze leopardiane che fanno del disincanto conclusivo di Teresa Uzeda un riflesso del destino universale. Non è poco per uno scrittore convinto della inferiorità del sesso femminile e della lacerazione insanabile esistente tra uomo e donna. Su una linea affine si pone il secondo capitolo del libro che coglie la modernità de *L'illusione* nel superamento del bovarismo romantico, sottolineando le novità apportate dal romanzo rispetto alle altre opere coeve legate all'imitazione di Gustave Flaubert, come la *Giacinta* di Capuana e *Il marito di Elena* di Verga: l'assenza della morte come strumento di risoluzione dell'intreccio nell'*explicit* del testo e, soprattutto, la complessità della libertina Teresa che da donna passionalmente ingenua diventa un soggetto filosofico, capace di resistere leopardianamente all'arido vero e di gestire con doti manageriali un ricco patrimonio economico. Teresa, infatti, non si suicida come il suo doppio flaubertiano e neppure resta uccisa nella realtà delle finzione, ma approda al disincanto, al rapporto critico con la realtà. *La disdetta* ha, peraltro, uno spazio non irrilevante nel libro perché, in sintonia con l'interesse derobertiano per la psico-patologia della vita quotidiana più che per i casi psichiatrici, racchiude un motivo ispiratore centrale: il nesso fra gioco e desiderio sessuale, secondo una dimensione voyeuristica che coinvolge la stessa personalità autoriale e la stesura stessa de *L'illusione*. Proprio in questo romanzo, infatti, l'impersonalità di De Roberto realizza un eros visivo che trasforma il suo punto di vista nell'avidità con cui il personaggio femmi-

nile è osservato e analiticamente scavato. Allora, il motto flaubertiano, corretto in *Teresa Uzeda, c'est moi*, va inteso in un duplice senso: quello leopardiano in cui la protagonista de *L'illusione* diventa un'allegoria dell'umanità disillusa, e quello, più intrigante, della fusione fittizia con un essere che, per De Roberto, è biologicamente separato dall'uomo.

La focalizzazione letteraria dei rapporti tra l'universo maschile e quello femminile è, d'altronde, uno dei pregi di questo libro che declina in questa chiave, più intuitiva che ancorata a tesi aprioristiche, la critica della cultura di derivazione marxista. L'amatrice Teresa Uzeda è solo uno dei tanti personaggi femminili che, tra nevrosi e impeti di rivalsa, costellano il testo. Possiamo ricordarne alcune: Sabina di Roccasciano, la donna che, in un episodio de *I Viceré*, dissipa al gioco il denaro e che compare in quello che la Ganeri considera il cartone preparatorio del romanzo, la novella già ricordata de *La disdetta*; la pratica e virtuosa Cecilia Morlieri che, nella stessa novella, dissipa il denaro nelle nozze con un uomo giovanissimo, dopo avere atteso ossessivamente la morte del marito; ancora la celebre Chiara de *I Viceré* e le donne de *L'imperio*: l'emancipata scrittrice Vanieri, la marchesina ingenua Clarenzi, la giovanissima Anna Ursino la cui soavità si contrappone al cinismo della politica maschile.

Anche l'attenzione per la didattica della letteratura, ne *L'Europa in Sicilia*, interseca l'universo femminile, riproponendo come ipotesi di lavoro agli insegnanti il pezzo antologico del parto di Chiara ne *I Viceré*. Il commento, necessario a superare l'alterità linguistica del testo, si alterna all'analisi condotta su vari livelli (narratologico, tematico ecc.) e a una breve storia della ricezione e del conflitto delle interpretazioni sorto intorno al testo. Nell'urgenza pedagogica è visibile la preoccupazione che la letteratura non sia solo un fatto elitario e possiamo immaginare che pulluli da una esigenza affine la fedeltà della Ganeri alla *vexata quaestio* del romanzo storico e, in particolare, all'inclusione de *I Viceré* in questo genere. Con la consapevolezza della versatilità di una tipologia di scrittura che dal modello idealistico-risorgimentale arriva, attraverso rotture e continuità, fino ai romanzi neostorici del postmoderno, il romanzo «è forse il primo romanzo storico italiano successivo al tramonto dello storicismo romantico e delle ideologie risorgimentali» (p. 82). Ciò non toglie che sia anche romanzo sociale, secondo un'impostazione plurigenerica resa possibile dal superamento dell'approccio normativo e dalla diffusione attuale dei modelli ipertestuali. Confutando, fra le varie tesi analizzate, quella di Madrigani, la studiosa fonda la sua concezione de *I Viceré* co-

me romanzo storico su argomentazioni sia ideologiche sia retorico-formali, sostenendo che proprio nella cattiveria rappresentativa dell'auto-re trapeli l'ansia di protesta dell'intellettuale borghese il cui punto di vista non coincide con quello, immobilista, dell'anti-eroe Consalvo. Un analogo temperamento polemico percorre anche i primi sei capitoli dell'*Imperio*, mentre negli ultimi tre, in concomitanza con la perdita di *vis* polemica del libro 'terribile', fa capolino il tema amoroso, importantissimo, secondo la Ganeri, per l'interpretazione critica dell'opera derobertiana. Attraverso l'incompiutezza, i cambiamenti di nome dei personaggi, le incongruenze stesse del romanzo parlamentare, analizzato nell'ultimo capitolo dell'*Europa in Sicilia*, la Ganeri penetra nel mondo compositivo di De Roberto, facendone emergere l'aspetto forse più affascinante: la metodologia creativa che lo scrittore, da «falsario che costruisce copie credibili» (p. 102), applica alle sue fonti documentarie e giornalistiche che, pur presenti dietro ogni evento romanzesco, mai sono riconoscibili testualmente e, pur imitate, subiscono un processo deformante di traslazione.

La dimensione europea e il valore letterario di De Roberto, secondo questo libro di ricerca e didattica non solo universitaria, non è in qualche nome più o meno noto; neppure nella certificazione critica di una influenza o di una fonte. È invece nella rielaborazione derobertiana, talora pretestuosa ma mai banale, di letture molteplici, nella sfasatura esistente tra programmi ideologici e possibilità della finzione, è nella tensione «alla ricostruzione fedele e all'interpretazione originale della storia» (p. 105), nello spegnersi di un'utopia intellettuale che, esplodendo e consumandosi, lascia una radiazione di fondo ancora percepibile, ancora attuale.

Anna Guzzi

***Le voleur de feu. Bufalino e le ragioni del tradurre*, a cura di C. Rizzo, Firenze, Leo S. Olschki, 2005, pagine 230; Marina Paino, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki, 2005, pagine 226.**

A quasi dieci anni dalla scomparsa di Gesualdo Bufalino, sono usciti nel corso del 2005, per i tipi di Leo S. Olschki, due importanti volumi che ne indagano con ottimo rigore scientifico la figura e l'opera, non soltanto di scrittore ma anche di raffinato e sottile traduttore.

Articolato in sette studi che analizzano altrettante traduzioni di grandi autori della letteratura francese (Giraudoux, Madame de La Fayette, Re-

nan, Toulet, Baudelaire, Hugo), *Le voleur de feu*, curato da Cettina Rizzo, esamina in profondità il rapporto dell'autore comisano con l'arte di 'dire altrimenti le parole altrui': esperienza per lui volontaria e mai neutra o marginale, bensì parte integrante del suo percorso intellettuale e umano. Come ha sostenuto opportunamente Nunzio Zago, la figura del traduttore ha finito per coincidere in Bufalino con quella dello scrittore e del poeta, divenendone metafora. Analogamente a chi scrive, anche chi traduce si fa interprete del mondo nominandolo, meglio ri-nominandolo, attraverso le parole; le quali, dotate di potere salvifico, consentono di ricomporre l'universo, restituire l'anima alle cose, consegnare ad una lingua gemme provenienti da una diversa ed altrimenti arcana. Quelle che il professore siciliano usava chiamare semplicemente «versioni» sono invece autentici 'rifacimenti', in grado di gettare nuova luce sui metodi creativi delle sue opere e far saggiare le tappe di avvicinamento ad uno stile originalissimo, carico di echi antichi eppure particolarmente innovativo. Anche per Bufalino ogni traduzione nasce da quel gesto intimo, insieme evasione e desiderio, piacere e ricerca che è la lettura. E leggere significava per lui adentrarsi nei processi compositivi del testo, penetrarne le pieghe più recondite, scarnificarne le forme, analizzarne con spirito da notomista ogni minuscolo movimento. Ingaggiare, insomma, un 'amoroso corpo a corpo con l'autore' nell'intento di trarne il maggiore contagio possibile, tramite cui poter rafforzare la conoscenza di sé, del proprio intimo, e mettersi alla prova. Tradurre non è mai in Bufalino mera riproduzione testuale ma rappresenta il frutto di un legame intenso con un altro individuo, di un processo immedesimativo al cui culmine c'è, nel rispetto delle peculiarità originarie, un'autentica attività di scrittura, una 'ri-creazione' filtrata dalla sua sensibilità d'artista. La traduzione che ne consegue è pertanto doppia: da una lingua straniera e, come egli amava dire, dal proprio cuore, capace di influenzare e modificare la ricezione dei testi.

Riscrivendo opere di autori amati, scelti con assoluta libertà in base al gusto personale, Bufalino coglie l'occasione per parlare al lettore di se stesso, rivelando il proprio io più nascosto in una forma che gli appare meno compromettente, perché scheggiata, esterna, obliqua. Assai preziosa, però, per chi voglia afferrare gli aspetti più inconsueti o latenti del suo laboratorio creativo, facendo esperienza di come le scelte operate di fronte al testo di un autore 'altro' risultino decisive per ricomporre il raffinatissimo sostrato linguistico. Un laboratorio assai ben attrezzato, nel quale il professore di Comiso ha dimostrato di possedere con piena dimesti-

chezza gli strumenti della lingua transalpina, delle sue forme metriche e ritmiche più proprie, congiunti ad un gusto «affilato e sempre vigile» di quella d'appartenenza, dote imprescindibile per ogni valente traduttore.

Egli, come emerge dai saggi che compongono il volume, si è il più delle volte indirizzato verso la letteralità del testo, inteso quale 'sacra fonte'; non disdegnando, però, di fare ricorso a 'manipolazioni' per salvaguardare anche in italiano lo 'spirito' iniziale. Ben rileva Francesca Alesandrello riferendosi a Bufalino traduttore di Baudelaire: «La sua scrittura iperletteraria, in cui poesia e prosa vivono in simbiosi e il suono sembra prevaricare sul senso» gli ha permesso «di muoversi con molta disinvoltura nella fitta orditura del testo» con una «libertà [...] meno limitativa, più ampia e soprattutto più stimolante se si tiene conto della 'tensione creativa' [...] che lo porta a giocare con le parole, a scommettere sul loro potere evocatorio, ad indovinarne possibili e misteriose alchimie sonore» (p. 192). E proprio il capolavoro *baudelaireano*, *Le Fleurs du Mal*, costituisce una costante irrinunciabile nella vita e nell'impegno traduttivo di Bufalino che vi si è dedicato, fin dal giovanile e commovente tentativo di retroversione in francese di un'edizione italiana in prosa, con l'animo di un innamorato. Il rapporto che lo legava al grande poeta maestro dei simbolisti può essere infatti considerato un perfetto esempio di 'affinità elettiva': ad accomunarli l'angoscia esistenziale, l'inquietudine religiosa, la propensione alla solitudine, l'onirismo, lo stretto legame fra amore e morte; ma anche la predilezione per figure regine della retorica quali le antitesi, gli ossimori, le iperboli, le sinestesie di cui s'impregna il sontuoso, funereo, ridondante, linguaggio bufaliniano. Che è poi lo stesso con cui egli ha trasposto in italiano *I fiori del male*, dove gli 'arricchimenti' apportati al testo francese nulla tolgono al suo registro ritmico-sonoro, connotandolo però in direzione eminentemente barocca. E il dilemma tra forma e contenuto viene superato con l'uso di una lingua sì lievemente manieristica, ma capace di conservare lo schema metrico dell'originale senza appiattare la parola di Baudelaire.

Altrettanta consonanza tematica e stilistica presiede alla traduzione di Giraudoux, scrittore a lui affine per la disincantata visione della vita, il culto della memoria che va nutrita continuamente di ricordi, l'idea del primato della letteratura sull'esistenza. E ancora, il gusto per la citazione occulta, per gli inserti metanarrativi nonché il convincimento che ogni scritto sia un *work in progress* da sottoporre a continua revisione. A cui va aggiunto il comune uso di una lingua preziosa e aulica che permea le

opere di entrambi fino a renderle sofisticate ‘macchine narrative’. In Giraudoux, insomma, Bufalino ha scorto una familiarità che gli ha reso naturale affrontare la scommessa di tradurre un romanzo assai ostico come *Suzanne et le Pacifique*, caratterizzato da una fitta e variegata sovrapposizione di registri linguistici il cui esito è una disarmante polisemia. Scommessa che il comisano è riuscito a vincere, nota con acume Maria Cristina Pino, affidandosi ad un uso calibrato di una lingua ora barocca ora quotidiana, fino a realizzare un’operazione di «co-creazione ermeneutica e di riscrittura» (p. 29), in cui le trasformazioni e i mutamenti apportati non danneggiano affatto il testo-*source* ma vi imprimono con molta grazia e altrettanta decisione la parola bufaliniana, abile a sostituirsi alla *parole giraudouciana* rispettandone il contenuto.

Ulteriore *confrère* bufaliniano, il Paul Jean Toulet delle *Contrerimes* ne ha rappresentato un ‘antico sortilegio’ cui lo congiungevano una sensibilità ombrosa e pure ilare, la sfiducia nella storia, il collezionismo memoriale, l’incontentabilità dinanzi alla pagina scritta, l’innata claustrofobia. E verso il quale lo sospingevano l’arditezza delle scelte stilistiche, capaci di infrangere le strutture codificate e di conferire alle parole nuove possibilità espressive. Il tutto, però, nell’osservanza di un assoluto rigore formale paradossalmente controcorrente in un momento, quello degli inizi del Novecento, di forte libertà versificatoria. Bufalino, scrive Cettina Rizzo, si è accostato alla traduzione di Toulet con l’intento di «volere costruire il suo testo poetico su una nuova interpretazione della parola, più dichiarata e forte» (p. 103) che da lui viene pertanto caricata di maggior vigore ricorrendo a echi e dettagli preziosi, tali da rendere evidente quanto invece nel poeta francese appare sfumato. Don Gesualdo non si lascia ingannare dalle innumerevoli trappole e «lusinghe» presenti nelle intricate e avvolgenti architetture testuali *touletiane*, ma vi si destreggia abilmente mediante l’uso accorto di inusitati ossimori e cromatici contrasti, allitterazioni e parallelismi simbolici che permettono alla parola italiana di uscire «allo scoperto», divenire «più solare» ed esprimere «in forme metaforiche e metonimiche» la sua «visione del mondo [...] disincantata e schiva ma consapevole e curiosa, sempre aperta alle suggestioni di una riscrittura seguendo l’impulso di una variazione» (p. 146). Che è l’esemplare ricapitolazione dell’intero percorso compiuto da Bufalino traduttore ‘di ventura’, costantemente preoccupato di suggerire un ampliamento del senso, spontaneamente predisposto a dialogare con i testi nel proposito di ricavarne il suono più proprio (il suo peculiare oltre che quello di parten-

za) affinché, raggiungendo il lettore, vi inneschi sempre una nuova e mai definitiva interpretazione.

Significativamente intitolato *Dicerie dell'autore*, il secondo volume nasce, come rileva l'italianista Marina Paino che ne è l'artefice, dalla necessità di emendare una vistosa lacuna nella critica contemporanea. L'assenza, cioè, di un profilo organico («un non breve discorso stampato», una diceria appunto) sul grande comisano, che seguisse di fatto a quello puntualmente iniziato alla fine degli anni '80 da Nunzio Zago (Cfr. *Gesualdo Bufalino*, Marina di Patti, Pungitopo, 1987). E d'altra parte, lo stesso Bufalino, quasi presagendo questa dimenticanza, si era premunito di disseminare la sua quindicennale permanenza nell'universo letterario, la «Galassia Gutenberg» come egli la chiamava, di una miriade di testi in cui si è descritto con dovizia di particolari. Proprio da essi prende le mosse il libro, tracciando in controluce il ritratto di uno degli autori più originali ed appartati del nostro Novecento, sospeso fra un desiderio di 'omerità' tenacemente realizzato prima dell'esordio e un'incontinente logorrea che ne ha fatto seguito. Sono scritti che dimostrano l'ansia tutta bufaliniana di frapporre uno schermo tra il lettore e la sua opera, di spiegarsi, di raccontarsi, di trovare un punto d'accordo con l'odiato-amato interlocutore nel tentativo di scongiurare l'arbitrio dell'interpretazione e lasciarlo, così, disarmato.

Nei capitoli successivi, la Paino indaga, muovendosi con sapienza fra i testi, i temi precipui di don Gesualdo: la malattia, la memoria, la menzogna, il mistero, tutte «inguaribili ossessioni» covate a lungo in privato ed infine esplose sul tavolo della scrittura, giocate con straordinaria maestria in bilico fra «artificio della retorica e pietà dei sentimenti».

La malattia, fondante esperienza autobiografica, assume sin dalla folgorante *Diceria dell'autore* la duplice connotazione di segno che esclude e colloca ai margini e di araldico blasone che distingue in un'ideale appartenenza. Da un lato, il tragico sentimento della fragilità e della estrema precarietà della vita in cui si consuma l'esistenza del malato; dall'altro, la nobilitazione della condizione di chi sosta ai confini con la morte, ne fa continua esperienza. Nobiltà che è identica a quella di chi scrive, di chi trasporta sulla pagina i propri drammatici tormenti, metafore a loro volta di mali ancora più grandi e universali. Malattia e scrittura sono per Bufalino «vizi segreti», da consumare in solitudine nel rammemorare magari notturno, viaggio onirico in mezzo ai ricordi, discesa agli inferi della coscienza. La malattia non porta mai, però, gli scettici e disincantati eroi bu-

faliniani alla salvezza, anzi condanna in ogni caso: sia quando l'epilogo è la morte che quando invece è la guarigione, infrazione quest'ultima, al «silenzioso patto di non sopravvivere» stipulato con i compagni di sofferenza. La vita che ne consegue è irrimediabilmente una vita dimezzata, una «vice-vita», il cui solo sbocco appare l'espiazione della colpa di non essere morti, in un orizzonte dove Dio è assente e a nulla vale invocarne l'intervento, dove non resta che farsi «untori» e sostituirsi a Lui.

È a questo punto che subentra il ricordo, il contravveleno della memoria, capace di conferire al malato bufaliniano (e allo stesso autore) la possibilità di ripercorrere le tappe della sua esperienza primaria, proiettandola sul doppio versante della personale rievocazione e della mitopoietica costruzione del mondo. La malattia diviene narrazione e può pertanto essere esorcizzata fino a mutare in sogno, mito da contrapporre alla 'nuda' quotidianità: la scrittura si fa balsamo, autoterapia mediante cui non è tanto possibile guarire ma illudersi di farlo, differendo di continuo la propria fine. Lo scopo, nota opportunamente l'autrice, è guadagnare la possibilità di rifugiarsi in un tempo magico perché irripetibile; un tempo, dove possa prendere corpo un'esistenza surrogata, la stessa che si consuma nella «prigione-tana» come nell'esperienza (da lettore, da scrittore) della letteratura. Dimensioni che sublimano entrambe nell'amato Proust, autentica fonte ispirativa bufaliniana, artefice nella *Recherche* di una fertile segregazione. Ma se per il grande autore francese il passato è antidoto contro lo scorrere del tempo, nel comisano esso è esorcismo contro la duplice paura del vivere e del morire. D'altro canto, la memoria ha, come tutto in Bufalino, una natura ambivalente: protegge dai pericoli del presente eppure espone al dolore del ricordo, consente di sfuggire alla morte e nello stesso momento, accumulandosi, la rende più prossima. Non resta che la dimenticanza ma, l'autore ibleo lo sa bene, senza ricordi non si può vivere e allora riemerge la scrittura che trasfigura tutte le cose, le addomestica, ottenendo il prodigioso «miracolo del Bis, il bellissimo Riessere». La vita cede alla mimesi letteraria che la tinge, nota la Paino, di «sfumature inedite, altre, aggiuntive» (p. 84) in un «bugiardo gioco di specchi» (p. 91) dove è impossibile distinguere la finzione dal sogno.

La contraffazione diventa allora l'unica regola, finendo per investire non solo il reale bensì la letteratura stessa, tirata in ballo sempre più dall'ultimo Bufalino attraverso una trama di allusioni, citazioni nascoste, richiami a opere celebri o a suoi scritti precedenti. Qui, scrive l'autrice (p. 99), il «miracolo del Bis» può avvenire a condizione che ad essere trasfigurata

sia un'esplicita menzogna, pur letteraria, in grado di mutare il presente in un secondario *déjà vu*. L'esito è la convinzione che la storia sia assolutamente falsa, la vita nient'altro che la recita di un *bluff*, il mondo teatro dell'assurdo. Il riferimento è ora Pirandello il cui disincanto verso l'oggettività delle cose si fonde però, ancora una volta in Bufalino, con l'onirismo memoriale *proustiano* facendo della letteratura, luogo della simulazione per eccellenza, «metafora perfetta e insieme sostituto della vita vera» (p. 105). La menzogna, sostiene il comisano, è un'insidia solo per chi non ne ha coscienza ma, per chi vi si affida con «consapevole compiacimento può rappresentare il più sicuro dei rifugi rispetto agli spaesanti tranelli del reale» (p. 105).

Il cortocircuito tra finzione e realtà produce un altro *topos* della scrittura bufaliniana: l'eterna dialettica tra i pupi ed il loro puparo. Se tutto è illusione scenica allora può esistere una regia occulta che ne tesse le fila, un Dio-puparo che muove tutto. Tuttavia, si tratta di un Dio imperfetto che non può fare a meno dei suoi pupi: creatore del mondo e a sua volta creato dagli uomini perché entrambi possano esistere. I personaggi bufaliniani agiscono su un palcoscenico nel quale quanto più la finzione è palese tanto più la vita vera viene tenuta a rassicurante distanza. Ed essi mentono, come mente il loro inattendibile autore che vi reduplica se stesso e la sua ingannevole attività mistificatoria fino a rendere impercettibile ogni differenza. Esempio in tal senso è *Le menzogne della notte*, libro a partire da cui, evidenzia Marina Paino, la poetica bufaliniana dell'inganno e della contraffazione trova il suo culmine e la menzogna «diviene [...] parte integrante dell'intreccio, attraverso [...] una recita reciproca consumata dal governatore e dai quattro prigionieri ciascuno all'insaputa della controparte» (pp. 121-122). Protagonisti, tutti, di un'enorme e tragica messinscena dalla quale è impossibile risalire alla verità (a quella oggettiva, ammesso che vi sia, mentre quella romanzesca, demistificabile in qualsiasi momento, domina incontrastata).

Ed ecco sopraggiungere il *bluff* finale: Bufalino trucca le carte oramai scoperte della sua partita con il lettore proponendogli un rovesciamento inatteso, un *coup de théâtre* con il quale farsene estrema beffa. Accade così che il governatore da ingannatore si scopra ingannato nel finale de *Le menzogne della notte*, che una lettera contenente forse un'altra verità compare nelle ultime pagine di *Qui pro quo* e, soprattutto, che la storia ricominci laddove sembra finire, per ripetersi identica, in *Tommaso e il fotografo cieco*. Il lettore rimane smarrito, confuso, lasciato volutamente

sospeso in un'irrisolta ambiguità che diventa cifra primaria della narrazione. Bufalino semina sciarade a cui non dà soluzione, costruisce misteri che non vengono svelati, intimamente persuaso che la Creazione sia essa stessa, nel suo insieme, un giallo privo di soluzione: un «mistero in piena luce», dietro cui c'è sempre Lui, Dio, inafferrabile ed enigmatico colpevole. Come Dio anche lo scrittore è un burattinaio che tesse le sue trame e necessariamente, in questo gioco di specchi con il suo Alter-Ego, le lascia incompiute. Quanto non viene detto o quanto è volutamente fasullo nella sua narrazione replica l'inattendibilità dell'esistenza la quale, pirandellianamente, non conclude ed è anzi pervasa da lacune profonde, dubbi radicali che non possono trovare risposta ma porre soltanto nuovi, sfuggenti interrogativi. Ed ecco allora il lacerante dilemma che ne *Le menzogne della notte* assale Consalvo sulle soglie del suicidio, irresoluto nel pronunciarsi se la vita sia realtà o sogno, drammaticamente incerto se ad attenderlo, ad attenderci, siano le tenebre dell'Omega o l'eterna luce dell'Alfa (cfr. G. Bufalino, *Opere 1981-1988*, Milano, Bompiani, 1992, p. 687). Solo chi compie il passo estremo può conoscerne l'esito ma, sottolineata la Paino, per lo scrittore una possibile alternativa è data dal gioco di rispecchiamenti proprio della letteratura, ancora una volta rassicurante e salvifica «tana» entro cui l'inspiegabile può essere domato.

Ecco quindi, a partire da *Calende greche*, il comisano muoversi sempre più autarchicamente e claustrofiliamente nel fittizio universo letterario, cimentarsi con i generi, mescolandoli o parodiandoli, in uno scoperto confronto con gli autori prediletti. Fra le righe degli ultimi romanzi si moltiplicano le criptocitazioni, i rimandi esterni ed interni alla propria opera, i *remake*, le colte manipolazioni che ne restituiscono specularmente, *en abyme*, le tappe della vocazione allo scrivere. Si compie così la poetica precipuamente bufaliniana della letteratura intesa come prodigioso strumento, rivelatore e nel contempo costruttore della falsità del mondo. Il riavviamento finale che risolve *Tommaso e il fotografo cieco* riproduce il costante ricominciare del mare (reso immortale da Valéry nel suo *Cimitero marino*), il quale non conosce soste come la vita, infinita possibilità. In qualsiasi momento essa può mutarsi in inganno, finzione, abbaglio e viceversa. Non resta, come in un'ideale partita a *poker*, che andare a scoprire le carte e affrontare il mistero.

Parallela all'attività di narratore è stata per il professore di Comiso la collaborazione con i giornali. Mestiere ancor più di complemento se si vuole, ma non certo trascurabile e che per alcuni versi gli ha fornito

un'occasione di uscita dalla sua «tana». Anche se, ci avverte l'autrice, ai clamori della quotidianità, aristocraticamente e scetticamente, Bufalino ha fatto ancora una volta prevalere nei suoi articoli l'«universo parallelo e sussidiario» contenuto nei libri. Non si tratta però di una totale chiusura verso l'esterno, ma dell'ennesimo ribadimento «della sofferta e spaesante convinzione che l'unica condizione vivibile sia quella garantita dalla letteratura» (p. 174). I suoi 'pezzi' non sono concepiti per durare lo spazio di un mattino, contengono piuttosto un dono prezioso: un ulteriore, composito autoritratto, forse più segreto e perciò più vero, da cui riaffiora la sua affascinante visione del mondo filtrata dalle pagine scritte. Ecco allora, il lettore 'impenitente' che riconosce negli autori amati in lunghe notti insonni tracce di sé; l'elegante elzevirista che spiega e seduce con le ragioni della sua scrittura; l'appassionato di scacchi che ne ritesse le trame letterarie; ecco l'intenditore di romanzi gialli che vi scorge una ben comprovata metafora dell'esistenza; ecco il cercatore di *liaisons* letterarie che incrocia Gide e Dostoevskij, Manzoni e Voltaire, Poe e Baudelaire. E l'adorato Sciascia, esplorato amorevolmente, a lui così affine eppure anche così distante, capace di quella *vis* polemica che Bufalino si sentirà di abbracciare, non senza imbarazzi, solo dopo la morte dell'amico.

Le pagine bufaliniane, ci convince Marina Paino in questo suo bel volume (anche quelle inedite e pregevoli poste in appendice), non sono saldi passati di moda: continuano a riguardarci, dialogano con noi e con il nostro tempo, levandosi quali salutari antidoti a tanto frastuono mediatico da cui rischiamo di essere travolti.

Graziano Cristello

Gilda Policastro, *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Pisa-Roma, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 2005, pagine 176.

Esistono connotati epistemologici che oggi la critica letteraria farebbe bene a far propri, al di là delle molteplici sfaccettature teoriche e attitudinari metodologiche che ne variegano la destinazione dell'approccio testuale e che contribuiscono a definirne il corollario della ricerca di una struttura scientifica? E quale tipologia di lettore/destinatario deve presupporre, sempre se gliene sia riconosciuta facoltà, un testo di critica letteraria nel panorama odierno dei consumi letterario-accademici? Quali connotati è

lecito assumere al suo contesto di ricezione? Sono, questi, alcuni dei quesiti estrinseci che si profilano (magari nello spazio di non-sovrapposizione «tra *effetto codificato* – ossia voluto da chi produce il testo – e *decodificato* – e cioè realizzato dal ricevente», p. 43) al di sotto della spessa consistenza teorica del saggio di Gilda Policastro e che accompagnano costantemente la lettura della sua discesa critica nella catabasi letteraria moderna, in cui la linearità argomentativa del percorso saggistico sulla ricostruzione teorico/ideologica dell'evoluzione della coppia catabasi-parodia si dispone sulla circolarità intertestuale topica e di genere degli ipotesti letterari del discorso critico, generando una frizione interpretativa che permette il concepirsi di un'estrema affinità e contiguità (per non azzardare il termine 'identificazione') tra le attitudini formali e metodologiche delle riscritture critica e parodica e, più nello specifico, tra la struttura significativa del saggio critico e i suoi significati. L'autrice, con gli strumenti ermeneutici forniti da un contesto teorico-critico di tipo tematico-stilistico, i cui archetipi ispiratori vanno da Propp a Bachtin, da un lato, e da Curtius a Spitzer a Contini, dall'altro, conduce il lettore lungo il duplice e parallelo tragitto evolutivo del tema della *catabasi* e del modo parodico, evidenziato nel senso di un profondo discrimine strutturale tra antichità e modernità ed investito della consapevolezza che «la tenuta del *τόπος* letterario della *catabasi* nella modernità si deve, probabilmente, anche alla sua possibilità di rivisitazione in chiave parodica» (p. 37), in quanto la parodia è «una forma [...] non 'assolutamente' mimetica, ma riproduttiva di una realtà di 'secondo grado'», dal carattere fortemente intertestuale che ben si confà all'«esperienza esclusivamente letteraria» (p. 37) della catabasi. Se è proprio alle ottave finali dei *Paralipomeni della Batracomiomachia* di Leopardi, 'co-inventore' della modernità poetica, che il lavoro interpretativo della Policastro attribuisce una funzione fondatrice della concezione estetica moderna (la categoria storiografica del 'post-moderno' viene rifiutata perché considerata troppo controversa) di un motivo della catabasi rivitalizzato dal rapporto osmotico con la modalità di scrittura parodica («La messinscena della realtà infera nelle ottave conclusive dei *Paralipomeni* leopardiani inaugura, secondo la tesi che qui si propone, la modernità in un'ottica sia formale sia di contenuto», p. 17), all'*Inferno* dantesco, collocato sullo sfondo critico, non meglio precisato, di una prossimità moderna alle prospettive letterarie classiche, viene tuttavia riconosciuto il carattere di momento inaugurale del *τόπος* in chiave realistica e drammatica, dopo le sognanti ed indefinite catavisioni antiche,

da Omero ad Apuleio («Se i testi antichi non avevano quasi mai contemplato la partecipazione fisica del viaggiatore alla realtà d'oltremondo e alle pene a cui erano sottoposti i peccatori [...] il viaggio di Dante può invece, per la ragione opposta, difficilmente considerarsi una *visione* e anzi potrebbe quasi configurarsi, rispetto all'evocazione sciamanica di Odisseo e all'esperienza ambiguamente onirica di Enea, come la prima vera e propria catabasi», p. 28). Il binomio Dante-Leopardi assunto in chiave oppositiva, al livello dello sviluppo espositivo dei presupposti teorici, sulla filigrana della contrapposizione strutturale e formale tra antico e moderno, si oggettiva più precisamente, nella trama critica della controprova delle analisi intra- ed intertestuali, da Savinio a Pasolini, con i connotati filologici e tematici della compresenza di un recupero contenutistico e strutturale della topica dantesca e di uno formale ed ideologico di modalità/tonalità di scrittura leopardiane: «moderno è, allora, in quest'ambito, rispetto al tema e alla forma in esame, un modo di scrittura o di riscrittura che attraverso l'emersione di meccanismi di finzionalità letteraria renda evidente il punto di frizione con la tradizione, senza svincolarsene o contrastarla apertamente nella sua dimensione testuale» (pp. 17-18).

Conformemente ai principi ispiratori, enunciati nel risvolto di copertina, della *Collana di teoria letteraria, di critica e di analisi testuale*, in cui il testo è dato alle stampe (in un contesto programmatico di proficuo incrocio di critica e teoria «vengono pubblicati libri di studio teorico, di critica letteraria e di analisi testuale [...] che contengano anche prese di posizione e assunzioni chiare di responsabilità interpretative, contro ogni facile neutralismo come contro ogni disinvolto eclettismo»), Gilda Policastro elabora e verifica sul campione di testi presi in esame una propria visione dello sviluppo letterario del tema catabatico ed una personale accezione teorica ed ermeneutica della 'parodia'. La catabasi «è prima un *motivo*, vista l'accezione ristretta e la natura episodica che assume nelle opere della tradizione antica [...]. Diventa un *τόπος* nel momento in cui una serie di testi successivi si richiamano a quel motivo iniziale derivandolo più o meno direttamente dall'*archetipo*. Si trasforma in *tema* nella modernità, quando riacquista carattere extratestuale proponendosi [...] come contenuto proprio di un'opera interamente dedicata alla descrizione di un viaggio agli inferi, sia pur [...] nelle forme allegoriche del travestimento attualizzante» (p. 11, n. 2). Dopo aver evidenziato una precisa distinzione di ambiti e livelli testuali tra «il *comico*, l'*ironia* e la *parodia* vera e propria, riguardanti, nell'ordine, l'*effetto*, il *tono*, il *modo*», per parodia si intende

invece «non la ripresa generica di temi e modelli, bensì la presenza nel testo di arrivo di uno o più testi di partenza ben identificabili» (p. 43) ed all'interno di questa categoria generale l'autrice individua le peculiarità della parodia moderna rispetto a quella antica, sulla scia degli «studi pioneristici» (p. 39, n. 11) della Hutcheon, nella sua trasformazione da genere a modo, nei connotati polemici e non più comici del rapporto con l'oggetto della rappresentazione, nell'accentuata consapevolezza teorica e *metatestuale* della *finzionalità* della riscrittura parodica, nel «passaggio dalla modalità “consacrante”, tipicamente classica [...] a quella “scoronante” caratteristica invece dell'uso moderno, in cui l'omaggio al testo parodiato viene progressivamente meno» (p. 38). Sulla scorta di tali coordinate teoriche, che, tra l'altro, rivelano l'influenza delle posizioni sanguinetiane (una delle chicche del saggio è proprio la pubblicazione in versione integrale di un'interessante lettera inedita di Sanguineti al merito), viene delineato un mini-canone del modo parodico nella catabasi letteraria del Novecento, percorso da uno sguardo testuale scandito da tre sequenze analitiche: il rapporto tra ipertesto ed ipotesti, «il destinatario con le sue possibilità di ricostruzione del senso, e quindi di collaborazione effettiva con l'autore» e «l'intenzione-effetto del testo parodico» (p. 43). La suggestione del modello sanguinetiano, con la sua riflessione sui connotati e sul ruolo del traduttore-traditore e sul rapporto che lega geneticamente la parodia, il teatro e la traduzione alla categoria compositiva del *travestimento*, si fa sentire anche nel rinvenimento critico della contiguità dell'accezione moderna di parodia delineata dall'autrice con l'attività della traduzione, pratica fondamentale per la formazione dello stile della modernità letteraria italiana. Inoltre, l'asserzione che «la lettura di un testo parodico è il *disvelamento* di un 'enigma', in un procedimento di approssimazione all'originale inverso a quello compiuto dall'autore» (p. 13, corsivo nostro) applica alla parodia, fruibile attraverso le procedure del *disvelamento* di un *travestimento*, una considerazione critica pertinente alla definizione di qualsiasi atto di lettura/fruizione criticamente consapevole, come ben evidenzia il lavagettiano *Lavorare con piccoli indizi*. Ogni opera di critica letteraria, sembra di poter dedurre dal testo della PolICASTRO, non finisce per consistere, come la modalità parodica, in una scrittura interpretativa ipertestuale, edificata e sviluppata sulla traduzione ideologica, stilistica, formale e contenutistica più o meno attualizzante (e speriamo poco traditrice) di un ipotesto letterario, «sia esso un testo vero e proprio o un contesto di riferimenti culturali condivisi» (p. 43)? Al let-

tore, nel nostro caso necessariamente avveduto, il compito, allora, di passeggiare a ritroso *In luoghi ulteriori*, accompagnato dallo stile terso dell'autrice e da un'appendice bibliografica di tutto rispetto.

Fernando Garreffa

Massimo Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006, pagine 261.

Tra le svariate storie rientranti nel vasto repertorio mitico greco poche condensano in sé tracce ed interpretazioni così misteriose quanto le vicende di Dioniso, il leggendario dio 'nato due volte', divinità del teatro e della mescolanza inter-culturale, espressione del libero piacere dei sensi e dell'incontrollata ebbrezza donata dal vino, nonché protagonista di numerose avventure, cruenti e perturbanti ad un tempo, consumate tra Oriente ed Occidente.

Ad un'attenta analisi dei numerosi modelli ricettivi e riutilizzi novecenteschi del mito dionisiaco, filtrati ed attualizzati attraverso le moderne rivisitazioni della tragedia euripidea *Le Baccanti* (testo tipico dell'universo bacchico), è dedicato il saggio di Massimo Fusillo, opera di approfondita ed entusiasta ricerca giocata sulla dimostrazione della straordinaria conciliabilità tra i fenomeni metamorfici di arte e pensiero della cultura contemporanea e l'ibridismo proprio delle antiche costanti dionisiache, ancora oggi così vitali e diffuse. La scansione in tre capitoli (trattanti rispettivamente il congenito binarismo di categorie nella figura del dio, il riflesso del complesso tematico dionisiaco sulla produzione teatrale ed artistica novecentesca ed il suo riesame letterario e cinematografico contemporaneo) ordina la struttura testuale regolamentando, in un organico percorso a tappe, gli eterogenei argomenti esaminati.

Figura intrinsecamente ambivalente, «un'incarnazione dell'alterità in tutte le sue forme dirompenti e perturbanti» (p. 15), Dioniso accoglie in sé, distruggendole e ricodificandole, una serie di archetipiche polarità tematico-ideologiche interpretative del reale (Io/Altro, maschile/femminile, gioventù/vecchiaia, corpo/mente, straniero/familiare, umano/animale, alto/basso, comico/tragico, civile/selvatico, umano/divino, follia/saggezza, vita/morte), costituendo un mito sostanzialmente aperto alla molteplicità degli sviluppi dei diversi modelli culturali nei secoli, in quanto sempre in

grado di coordinarsi con i contesti in cui viene progressivamente richiamato. Il mito di Libero ritorna nel Novecento in funzione primariamente distruttiva, evocato dal grido nietzschiano individuante l'inflessibile dicotomia tra apollineo (riflessione razionale) e dionisiaco (emotività irrazionale), ma comincia gradualmente ad assolvere un incarico costruttivo su investitura delle moderne e postmoderne riflessioni sulla flessibile separazione d'identità nel soggetto, sull'affrancamento della dimensione sessuale e sulla sperimentazione artistica (teatrale, letteraria, comunicativa e visiva). Partendo dal rimando al concetto di logica simmetrica mattleblanchiana ed assimilando il suo processo interattivo con il modo asimmetrico di lettura del reale alla combinazione, anche violenta, tra emozione e pensiero propria della cultura contemporanea, nonché al processo di interrelazione tra i personaggi Dioniso e Penteo nella tragedia di Euripide (alternante l'ordine primario al caos vitale decretato dalla forza divina, alla finale ricomposizione di un nuovo scandaloso ordine), Fusillo ripercorre le riletture attuali del mito dionisiaco, luogo d'emersione di modelli sociali non canonici che scompongono le certezze consolidate ed i sistemi codificati alla base del viver civile di ogni epoca. Ciò alla luce della ricezione odierna delle *Baccanti*, testo che meglio esprime la rivelazione di Dioniso in tutto il suo devastante potere destabilizzante le logiche condivise dall'umano consorzio (uccisione e smembramento di Penteo, re di Tebe negatore del culto bacchico, per mano della madre inondata dalla possessione orgiastica del bacchanale). Attraverso lo studio delle *pièce* teatrali contemporanee ispirate alla tragedia greca emergono le svariate costanti tematiche della saga dionisiaca abilmente recuperate: l'indistinzione spazio-temporale (oggettivata da Richard Schechner sulla scena di *Dionysus in 69*, 1968-69), la retrocessione a forme organizzative anteriori alla civilizzazione distruttrice e il sincretismo religioso (resi nella mescolanza di elementi mitologici greci, simbolici cristiani e cultura Yoruba in *The Bacche of Euripides* di Wole Soyinka, 1973), la contaminazione tematica tra mondo familiare e mondo-Altro che rende impossibile una catarsi per l'Io moderno (*Baccanti* di Luca Ronconi, 1973), il feticismo, la confusione tra i ruoli maschile e femminile e la folle mimesi dell'animalità connaturata alla natura umana (attualizzata negli scenari da ospedale psichiatrico de *Le Baccanti* di Klaus Michael Grüber, 1974, e propria anche dell'arte *post-human*), la liberazione del represso insito nella psiche individuale (*Baccanti* di Luca Ronconi, 1977), la contaminazione della cultura Occidentale con il mondo Orientale (reinterpretata attra-

verso il bilinguismo recitativo e la stilizzazione dei nuclei tematici nel teatro di Suzuki Tadashi in *Baccanti*, 1981), il contrasto tra esplosione del furore orgiastico e nuova codifica delle norme precedentemente alterate, nonché il potenziamento della comunicazione non verbale attraverso la danza (in funzione dell'evidenziazione del ruolo di *deus ex machina* di Dioniso nelle *Baccanti* di Ingmar Bergman, 1991), il senso grottesco e carnevalesco della trasferibilità dei ruoli (messo in scena nelle opere rivoluzionarie del Teatro di Lemming, dove attori e spettatori si confondono realmente, e nelle *Baccanti* di Theodoros Terzopoulos, 1986, di Sir Peter Hall, 2002, di André Wilms, 2005). Pressoché tutte le rappresentazioni teatrali considerate, pur partendo da diversificate contestualizzazioni, pervengono alla focalizzazione del controverso rapporto tra Dioniso e Penteo («fatto di attrazione latente, sottomissione sadomasochistica, scambio di ruoli; un rapporto che suggerisce, in fondo, una sorta di complementarità fra due logiche contrapposte, fra la tensione centrifuga e la ricomposizione centripeta», p. 28), e specificamente dell'episodio della loro reciproca e speculare identificazione, elemento centrale nelle varie messinscena in quanto generatore dei meccanismi scenici più significativi e ricorrenti nel loro svolgimento (riflessioni allo specchio, uso straniante del coro, dialoghi in chiave psicologica tra Dioniso e Penteo e tra Agave e Cadmo), laddove l'uso del testo euripideo effettuato dalla televisione e dall'arte visiva si concentra sull'intero intreccio, magari arricchito di elementi romanzeschi (come nel film *Le Baccanti* di Giorgio Ferroni, 1961), o intriso di suggestioni neopagane (si pensi alle *performance* di Hermann Nitsch).

Prima variazione letteraria sui temi essenziali del mito bacchico analizzata nell'ultimo capitolo del saggio, il neopaganesimo d'epoca medievale, seppure ibridato della profonda malinconia del cristianesimo tardoantico, funge da catalizzatore della vicenda narrata nel *Denis l'Auxerrois* di Walter Pater (1886), risultando l'elemento pervadente dell'opera e decretando la progressiva interiorizzazione del lato oscuro del dionisismo da parte del giovane protagonista della storia, Denys. Ma il carattere epidemico del mito di Liéo viene rintracciato da Fusillo anche in altre ramificazioni tematiche infiltratesi nei classici della letteratura del Novecento: dal motivo della contaminazione perturbante dei vitali aspetti dionisiaci (ossessione per lo straniero e tensione omosessuale ed autodistruttiva) che 'infetta' ed affligge Aschenbach ne *La morte a Venezia* di Thomas Mann, all'enigma della possessione estatica concretizzata in invasamento erotico

proprio del romanzo incompiuto di Bataille, *Mia madre*, alla modificazione del comune sentimento di relazione con lo 'straniero' in fascinazione misteriosa e sconvolgente, nucleo essenziale del pasoliniano *Teorema*, fino allo sconfinamento ed al capovolgimento delle accettate gerarchie sociali, oggetto de *The Servant* di Robin Maugham.

Scompaginando ancestrali polarità ideologiche, varcando i labili confini teatrali tra pubblico ed attori, inserendosi violentemente nel contesto narrativo e nei media novecenteschi, il modello di Libero traccia una camaleontica parabola di turbamento dei più comuni equilibri razionali abilmente fotografata da Fusillo nel suo lavoro di ricerca. È pertanto la carica destabilizzante del mito greco a sedurre con la sua influenza l'arte del Novecento, preparata ad orientare l'antico verso nuclei tematici attuali e non più cristallizzata in una canonica interpretazione dell'esistente, ma disposta a smarrire la strada dell'esegesi razionale del reale per il caos interpretativo primigenio della magmatica interazione tra le fondamentali logiche di «emozione e pensiero» (p. 8).

Identificando e dimostrando l'interiorizzazione delle vigorose categorie dionisiache propria della cultura contemporanea l'autore si appresta a vincere la «sfida impossibile insita in tutti i testi che narrano l'incontro con Dioniso: comunicare l'incomunicabile, l'indicibile; tradurre in forma una logica che spezza ogni distinzione e ogni categorizzazione, e che rappresenta un modo di essere radicato in tutti noi» (p. 30).

Angela Francesca Gerace

ESPERIENZE LETTERARIE

presenta

ITALINEMO

Riviste di italianistica nel mondo

Direttore: Marco Santoro

<http://www.italinemo.it>

Che cosa è Italinemo?

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo.

Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori.

Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

La consultazione del sito è gratuita

Direzione

Marco Santoro

Università di Roma "La Sapienza"
Via Vicenza, 23 - 00185 Roma

Tel. +39 06 49255517

Fax +39 06 49255506

marcosantoro@italinemo.it

Segreteria

Giuseppina Monaco - Antonella Orlandi segreteria@italinemo.it

Dibattiti e discussioni

forum@italinemo.it

Iniziative e progetti in corso

notizie@italinemo.it

Finito di stampare nel mese di aprile 2007
dalla Rubbettino Arti Grafiche
per conto della Rubbettino Editore Srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

