

Università degli Studi
della Calabria

Dipartimento di Filologia

A large, thin brown circle that frames the title text.

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA



Rubbettino Editore

*PUBBLICATO CON IL CONTRIBUTO FINANZIARIO DEL
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA DELL'UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DELLA CALABRIA*

DIRETTORE
NICOLA MEROLA

CONDIRETTORE
FRANCA ELA CONSOLINO

REDAZIONE
FRANCESCO BAUSI
FRANCO BREVINI
RAFFAELE PERRELLI
CATERINA VERBARO

DIRETTORE RESPONSABILE
NUCCIO ORDINE

ELABORAZIONE INFORMATICA A CURA DI
FRANCESCO IUSI

Libri e riviste per scambio e recensione vanno inviate alla Segreteria di Redazione di «FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» presso il Dipartimento di Filologia, Università degli Studi della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l'acquisto di un numero o l'abbonamento (due numeri all'anno, L. 60.000) 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
11, 1996

SAGGI

MARIA ELISA MICHELI

- p. 7 *L'INNO OMERICO AD APOLLO E LA STATUA DI APOLLO DELIO*

GIOVANNI AQUILECCHIA

- p. 27 *SONETTI BRUNIANI E SONETTI ELISABETTIANI (PER UNA COMPARAZIONE METRICO-TEMATICA)*

GIULIO DI FONZO

- p. 35 *IL MITO DELL'INFANZIA NELLA POESIA E NELLE POETICHE MODERNE*

GIUSEPPE TRAINA

- p. 59 *LA GAIA IMPOSTURA E IL MONDO DELLA VERITÀ. LETTURA DEL CONSIGLIO D'EGITTO*

NOTE

ALESSANDRO LAMI

- p. 89 *[IPPOCRATE], AFFEZIONI INTERNE I E DINTORNI*

ANNA MARIA IERACI BIO

- p. 101 *DUE CITAZIONI DI IPPOCRATE E GALENO NELL'EPISTOLA 101 K.-D. DI MICHELE PSELLO*

FRANCO BREVINI

- p. 107 «PETRARCA IN TE 'L BRAGHETO». PETRARCHISMO E ANTI-PETRARCHISMO IN DIALETTO TRA QUATTROCENTO E SEICENTO

INEDITI E RARI

GABRIELLA DONNICI E FRANCESCO IUSI

- p. 143 ARCHIVIO FRANCESCO FLORA: CARTEGGI, PRIMA SERIE (A.1-A.136).
INDICE DEI CORRISPONDENTI

EVA CATIZONE

- p. 167 IL «MALE» DI CALVINO. PER UN GIOCO TRA VERO E FALSO LETTERARIO

RECENSIONI

- p. 181 LAURA NERI (G. GIUDICI, *EMPIE STELLE*)
- p. 187 FRANCO BREVINI (F. FORTINI, *BREVE SECONDO NOVECENTO*)

Maria Elisa Micheli

L'inno omerico *Ad Apollo* e la statua di Apollo Delio

Apollo era nato a Delo e l'isola intera gli era dedicata. Il suo culto fu preceduto da quello di Artemide, ma la venerazione di Apollo Delio, attestata già nei versi in cui Odisseo paragona la bellezza di Nausicaa a quella della giovane palma presso l'altare del dio,¹ era ben stabilita in età arcaica. A quest'epoca risale infatti la piena valorizzazione di Delo come centro culturale e culturale del mondo ionico che, a seguito dell'espansione persiana, spostò nell'isola il proprio baricentro. Lì, dalla metà del VI sec. a.C., fu realizzata una monumentale ristrutturazione promossa da Atene e Samo. Ma già nella seconda metà del VII sec. gli spazi residenziali erano stati separati da quelli sacri. I momenti più significativi di tale ristrutturazione sono scanditi: nella seconda metà del VII sec.a.C. dalla costruzione della Terrazza dei Leoni; intorno al 575 a.C. dalla ristrutturazione in marmo dell'oikos dei Nassi cui fu aggiunto, poco prima del 550 a.C., un *prōstōon* con quattro colonne; dalla sistemazione del luogo che diverrà il *Pythion* e, infine, dall'erezione del tempio di Apollo, il *porinos naos*.

Tucidide² offre fondamentali informazioni per la ricostruzione degli eventi che interessarono Delo in età arcaica. Accomuna, quasi ponendole a confronto, le azioni degli Ateniesi nel V sec. a.C. con quelle di

¹ *Od.* VI, 160-165.

² Tucidide, 3, 104.

Pisistrato e Policrate nel VI sec., rielaborando evidentemente una tradizione storiografica coerente sull'intervento dei tiranni nell'isola. Pisistrato, infatti, come fecero anche gli Ateniesi nel 426 a.C., purificò l'isola. Policrate, al massimo della potenza, legò con una catena Delo a Renea, l'isoletta dove, sempre nel 426 a.C., gli Ateniesi stabilirono che, a seguito della purificazione, dovessero essere trasferite tutte le sepolture e dovessero stazionare moribondi e partorienti. Inoltre, gli Ateniesi riorganizzarono feste e cerimonie culturali, dallo storico paragonate alle antiche feste celebrate nell'isola, feste che erano state già riformate da Policrate.

Alla valorizzazione di Delo come centro religioso e culturale, promossa da Policrate di Samo, si connette anche la composizione dell'*Inno* omerico *Ad Apollo*. A tal riguardo Burkert³ ha brillantemente argomentato, sgombrando il campo da datazioni che lo collocano nell'VIII o nel VII sec. a.C., che l'*Inno* omerico, attribuito dalla tradizione antica a Cineto di Chio, fu eseguito durante il grande festival delio-pitico organizzato appunto da Policrate a Delo. L'*Inno* presuppone un pubblico specifico e una circostanza altrettanto specifica per la *performance*. Nella prima parte prospetta un uditorio a Delo e, nella seconda, in un sito beotico-foceo. La contraddizione delle due sezioni (delia e pitica) verrebbe annullata proprio in relazione alla peculiare occasione delle feste delio-pitiche (un γυμνικός e μουσικός ἀγών) istituite da Policrate, con il parere favorevole dell'oracolo delfico. Non a caso, quindi, l'*Inno* dedica molta attenzione alle vicende che sfociano nella fondazione del tempio di Apollo a Delfi; inoltre, è del pari significativa, per la sua interpretazione in chiave politica, la circostanza che Themis, scacciata da Apollo a Delfi, gli offerse a Delo il nettare e l'ambrosia come benvenuto.

In virtù di tale intervento nel santuario di Delo, si può pienamente comprendere il significato della lira realizzata da Theodoros di Samo

³ W. Burkert, *Kynaiathos, Polycrates, and the Homeric Hymn to Apollo*, in *Arktouros. Hellenic Studies Presented to B.M.W. Knox*, Berlin-New York 1979, pp. 53 ss.

per l'anello di Policrate. Si tratta di un *sema* di indubbio valore simbolico che non allude genericamente alle attività di Policrate nel santuario di Delo (un'ipotesi, questa, già avanzata da J. Spier⁴), bensì specificamente all'istituzione del culto di Apollo Delio e, in particolare, all'ordinamento della festa, entrambi richiamati dalla lira. Il motivo, estremamente raro, ritorna su uno scarabeo del tardo VI sec. a.C. e, agli inizi del V sec., sulla monetazione di Delo.

Proprio la celebrazione della festa corona il periodo che segna la speciale e da allora duratura supremazia di Apollo nell'isola. La costruzione del *porinos naos* costituì il primo elemento, mentre la piena sacralità dell'operazione compiuta dai tiranni fu a mio parere garantita dalla dedica della statua di culto, realizzata da Tektaios e Angelion, la cui iconografia era congruente con la nuova teologia apollinea.

Pausania⁵ ricorda che i due erano allievi di Dipoinos e Skyllis e maestri di Kalon di Egina. Di entrambi è ignota la città o la regione d'origine. La conclamata genealogia artistica, che ne evidenzia l'appartenenza alla grande scuola originata a Creta e il magistero su un altro illustre scultore, serve indirettamente al periegeta per sottolineare l'antichità e il valore della scultura. A tal riguardo, ricordo che Filostrato⁶ elenca l'Apollo di Delo fra le più antiche immagini di culto greche, insieme a quelle di Athena Polias, Dioniso Lymnaios e Apollo Amyklaios.

Le fonti letterarie pertinenti al simulacro sono concordi nel descriverlo stante, con le Cariti tenute nella mano destra sollevata e un poco discosta dal corpo. Lo Pseudo-Plutarco nel *De musica*⁷ si rivela particolarmente attento alle dee; egli solo fornisce l'interessante elemento che ciascuna Charis recava uno strumento musicale: una lira, un doppio flauto e una *syrinx*. Tuttavia, può essere un fraintendimento dello

⁴ J. Spier, *Emblems in Archaic Greece*, «BICS» XXXVII, 1990, p. 124, nn. 190-192.

⁵ Pausania, III, 32, 5; IX, 35, 3.

⁶ Filostrato, *Vita Apoll.*, III, 14.

⁷ Pseudo-Plutarco, *De musica*, 14.

Pseudo-Plutarco – o della sua fonte – affermare che le Cariti stessero nella mano sinistra del dio che con la destra tratteneva l'arco. Se, infatti, questa fosse stata la posizione degli attributi, il loro significato non avrebbe avuto bisogno di essere commentato da Filone e da Macrobio.

Il primo dà l'unica menzione di una corona di raggi, in relazione alla scultura di Delo. La notizia è riportata nel libello sull'ambasceria a Caligola negli anni 39/40 d.C.,⁸ collegata al fatto che l'imperatore soleva presentarsi come Apollo, portando una corona di raggi (un'allusione a Helios), le tre Grazie nella mano destra (un riferimento all'armonia del cosmo) e l'arco con le frecce nella sinistra (un richiamo, invece, alla giustizia). Macrobio,⁹ riprendendo forse gli scritti di Apollodoro di Atene, afferma, citando indirettamente la statua di Delo, che Apollo reca le Cariti nella destra, l'arco e le frecce nella sinistra.

Ulteriori elementi circa il materiale e l'iconografia della statua sono offerti da alcuni versi, molto lacunosi, degli *Aitia* di Callimaco.¹⁰ Strutturati nello stile del breve dialogo-epigramma, presentano una serie di domande e risposte date dal dio Delio in persona, come si evince da quella al primo quesito, perduto: «Sì, il Delio». La risposta alla terza domanda, anch'essa perduta, è «Sì d'oro»; alla quarta, «Solo una cintura mi cinge nel mezzo». Benché la quinta domanda non sia interamente conservata, il suo senso complessivo è chiaro grazie ai testi dello Pseudo-Plutarco, di Filone e di Macrobio. «Perché, o Cintio, tieni l'arco nella mano sinistra e nella tua destra le gentili Cariti?». La replica del dio, conservata in tre o quattro distici, è abbastanza certa. Apollo risponde infatti «... per punire i folli della loro insolenza» (evidentemente, è sottinteso «ho l'arco»); «al popolo probo io allungo [...] (la mano con le Cariti, quella cioè dispensatrice di armonia)».

⁸ Filone, *De legatione ad Gaium*, 95 (559).

⁹ Macrobio, *Saturnalia*, I, 17, 13.

¹⁰ Callimaco, *Aitia*, fr. 114 Pfeiffer.

Le informazioni offerte dagli *Aitia* ribadiscono dunque che il dio stringeva l'arco nella sinistra e sosteneva le Cariti nella destra; aggiungono però altri due importanti elementi: che Apollo (ovvero la sua statua di culto) portava una cintura in vita e che, in ossequio alla risposta data al terzo quesito, la scultura doveva essere polimaterica, quanto meno con alcune parti realizzate in oro. A questo proposito le iscrizioni di Delo di età ellenistica apportano altre utili notizie: una, in particolare, databile nel 169 a.C.¹¹ cita la lucidatura (γάνωσις) dell'*agalma* di Apollo. Inoltre, nell'inventario del tempio di Apollo dell'anno 235 a.C.¹² viene ricordato l'oro fuso, tolto dalle statue di Apollo e delle Cariti, eguale al valore monetario di 28 dracme. Nell'inventario per l'anno 179/8 a.C.¹³ sono citati due lingotti (χύματα): uno, asportato dalla statua del dio, equivalente a 98 dracme e 3 oboli, e uno, proveniente dalle Cariti, pari a 27 dracme e 3 oboli, cifra che totalizzava i 4 e 1/2 del valore complessivo del prezioso metallo utilizzato nelle sculture.

Da altre iscrizioni risulta la dedica di corone d'oro ad Apollo e alle Cariti. L'inventario del 279 a.C.¹⁴ ne elenca una votata al solo Apollo; ad essa, nel 250 a.C.,¹⁵ si aggiunsero quelle dedicate al dio e alle Cariti da Stratonike, figlia del re Demetrio. Sulla base del peso delle corone sono state anche ipotizzate da T. Reinach¹⁶ le dimensioni delle statue di Apollo e delle Cariti, queste ultime supposte di altezza pari a circa 1/4 della statua del dio.

La statua è nota anche da alcune testimonianze iconografiche di età medio-ellenistica e romana, sostanzialmente concordi con le informazioni fornite dalle fonti letterarie ed epigrafiche.

¹¹ ID, 461, Ab 35.

¹² ID, 313, a, 44-45.

¹³ ID, 442, B, 6-7.

¹⁴ IG, XI, 161, B, 95.

¹⁵ IG, XI, 287, B, 66-67.

¹⁶ T. Reinach, in *CRAI* 1926, Séance du 29 Janvier 1926, p. 31.

Il rilievo marmoreo risalente alla media età ellenistica rinvenuto nell'isola nel 1960 durante gli scavi di una casa nella baia di Fourni mostra Apollo stante, nudo. All'anca destra, lievemente scartata di lato, corrisponde l'inclinazione in avanti della spalla sinistra, con un ritmo sinuoso, estraneo alla frontalità arcaica. Il rendimento stesso della muscolatura e l'attenzione rivolta alla descrizione anatomica sono da riferire ai modi formali dell'epoca cui risale il rilievo, con la significativa eccezione della resa della rotula destra segnata come nelle creazioni arcaiche. La testa, di cui rimane solo il contorno marcatamente triangolare, doveva portare un copricapo ed era acconciata con bande di capelli ricadenti in spesse trecce parallele sulle spalle. Le braccia sono stese lungo il torso: il destro, mutilo del polso e della mano, è portato in fuori all'altezza del gomito; il sinistro presenta la mano chiusa a pugno con il pollice disposto verticalmente e il medio leggermente sporgente in una posizione che permetteva l'impugnatura dell'arco, dipinto sul marmo secondo il Marcadé.¹⁷ La posizione delle braccia concorda in parte con le notizie desunte dalle fonti letterarie circa gli attributi del dio e la loro distribuzione.

Se nel rilievo manca però la riproduzione degli attributi di Apollo Delio descritti dalle fonti, sono viceversa presenti altre figure che circondano la divinità. Simmetricamente disposte presso le gambe del dio si trovano due basette circolari con due sfingi di profilo, ritte sulle zampe posteriori, mentre le anteriori sono appoggiate un poco al di sotto del ginocchio di Apollo. Le sfingi sono sormontate da un basso basamento parallelepipedo sul quale poggia una figurina femminile frontale, completamente panneggiata, munita di *polos*. Sopra la spalla destra di Apollo è scolpito un moschophoros frontale. In posizione corrispondente presso la spalla sinistra, è raffigurata una Nike alata, di profilo, che per la posizione delle gambe sembra quasi echeggiare lo schema della corsa in ginocchio.

¹⁷ J. Marcadé, *Reliefs déliens*, in *Études déliennes*, «BCH» Suppl. 1, 1973, pp. 351 ss.

Alcune di queste figure compaiono anche sui tetradracmi d'argento battuti ad Atene nel 148/7 a.C. della serie ΣΩΚΡΑΤΗΣ - ΔΙΟΝΥΣΟΔΩ che mostrano sul dritto la testa di Athena elmata rivolta a destra e sul rovescio una civetta posta su un'anfora. Qui, nella metà destra del campo, compare la statua di Apollo, nudo, stante, le gambe giunte; reca un *kalathos* o un *polos* sul capo. Superiormente, le braccia sono addossate al tronco, ma sono entrambe piegate al gomito, cosicché anche il sinistro è portato in fuori. La mano corrispondente stringe l'arco, mentre la destra tiene un gruppo di tre figurette sistemate su un sostegno. Presso le gambe del dio si trovano due animali disposti araldicamente e poggiati su una basetta circolare le cui caratteristiche sono prossime a quelle delle sfingi sul rilievo marmoreo.

L'occorrenza dell'immagine sui tetradracmi d'argento può venire compresa considerando che Sokrates, il magistrato nominato, discendeva da una famiglia di Kephisia che vantava forti legami con Delo. Si tratta di quel Sokrates, figlio di Sokrates, conosciuto come sacerdote di Apollo e *agoranomos* dalle iscrizioni dell'isola. Non va comunque dimenticato che Delo, dal 166 a.C., fu dichiarata dal senato romano appartenente ad Atene la quale dovette alludere all'evento inserendo, su talune emissioni, la veneranda e prestigiosa immagine dell'Apollo Delio come simbolo e prova della definitiva sottomissione dell'isola.

In tale situazione politica non è un caso che l'immagine di Apollo Delio ritorni su una tessera plumbea rinvenuta nell'Agorà di Atene, in un contesto ascritto alla tarda età ellenistica. Sulla tessera Apollo è rappresentato nella stessa posizione delle monete.

L'immagine di Apollo Delio è stata ancora riconosciuta su un tetradracmo d'oro, recentemente riferito a Mitridate V Evergete. Il sovrano era menzionato in un'iscrizione a Delo copiata da Ciriaco d'Ancona e, successivamente, da Spon e Wheeler¹⁸ relativa alla dedica di una statua erettagli dal gymnasiarco Seleuco. Ciò indica un suo rapporto

¹⁸ CIG, 2276.

con l'isola che ben si giustifica nell'alveo delle relazioni commerciali di Delo con il Ponto e la Bitinia.

Negli anni 1974/75 è stato rinvenuto un cospicuo gruppo di cretule in una casa di Delo: 64 esemplari riproducono o si rifanno liberamente alla statua di Apollo Delio. Secondo la Boussac¹⁹ si tratta di un repertorio elaborato in ambiente ateniese e databile non oltre la media età ellenistica. Le cretule rivelano una notevole varietà negli schemi di rappresentazione sia di Apollo che delle Cariti, nonché forti divergenze nel rendimento dei dettagli. Solitamente, viene evidenziato un atteggiamento rigido nella posa del dio che avrebbe dovuto corrispondere alla conformazione dell'originale; talora, però, è accennato il movimento del corpo con una linea sinuosa dell'anca, simile a quella già notata sul rilievo da Fourni.

Grazie a questo ingente rinvenimento non rimane più isolata la rappresentazione incisa su una sardonica, ora perduta, databile nella prima età romano-imperiale riprodotte la statua di Apollo Delio. Qui i capelli, raccolti in spesse trecce che invece di ricadere sul petto seguono l'inclinazione delle spalle, sono trattiene da una corona. Tale elemento sembra comprovare visivamente la menzione di corone di metallo prezioso votate alla divinità, già ricordate nelle iscrizioni.

Le informazioni offerte dalla documentazione letteraria e figurata consentono dunque di recuperare con buona verosimiglianza l'iconografia dell'Apollo creato da Tektaios e Angelion. Tutte le attestazioni permettono di affermare che la statua era stata concepita, fin dall'origine, nuda, stante, le gambe tese ed unite. Le braccia, accostate al torso, dovevano essere entrambe piegate al gomito e portate verso l'esterno per sorreggere gli attributi nell'atteggiamento noto, ad esempio, dal più tardo Apollo del Pireo.

Considerando le immagini sul rilievo, le monete, le cretule e la sardonica, si può affermare che nella statua avrebbero dovuto essere evi-

¹⁹ M.F. Boussac, *A propos de quelques sceaux déliens*, «BCH» CVI, 1982, pp. 427 ss.

denziati i volumi del corpo, nonché alcuni dettagli anatomici quali i pettorali, l'arcata epigastrica e i solchi inguinali formalmente realizzati con i modi usati nella plastica per i *kouroi*. Nessuna delle immagini sopra elencate evidenzia, però, una cintura in accordo con la notizia riferita dagli *Aitia*. Ma l'attributo poteva essere metallico e quindi facilmente rimovibile nel corso del tempo.

La testa di Apollo doveva essere acconciata con i capelli suddivisi in bande e ricadenti in lunghe trecce sulle spalle, secondo moduli di derivazione tardo-dedalica. Un problema concerne il copricapo: è stato dapprima supposto che Apollo portasse un elmo, elemento che ben si sarebbe raccordato con l'arco stretto nella mano sinistra, benché non altrettanto con le Cariti sollevate nella destra. Con l'elmo il dio appariva in altre importanti statue di culto, quali l'Apollo Amyklaios²⁰ e l'Apollo Thornakias,²¹ esemplato sul precedente: ma il copricapo serviva qui a sottolineare l'aspetto guerriero. Tuttavia le testimonianze figurate (le cretule, in particolare) lasciano pensare che Apollo Delio indossasse piuttosto un *polos*, il cui contorno è riconoscibile anche sul rilievo marmoreo da Fourni; la sardonica, poi, presenta la testa del dio cinta soltanto da una corona. L'apparente contraddittorietà di informazioni può venire spiegata considerando che, in accordo con gli attributi di Apollo Amyklaios, l'originale di Tektaios e Angelion avrebbe potuto recare un elmo, ipotesi questa prospettata da Pfeiffer,²² ma l'elmo avrebbe comunque dovuto essere lavorato a parte e quindi mobile. L'elmo, mobile, avrebbe potuto essere così agevolmente sostituito da un diverso tipo di copricapo, un *polos* appunto, come è testimoniato, ad esempio, per lo *xoanon* di Athena Polias.

La possibilità di un mutamento negli attributi è pienamente in sintonia con la presenza delle sfingi sistemate presso le gambe di Apollo.

²⁰ Pausania, III, 19, 2.

²¹ Pausania, III, 10, 8.

²² R. Pfeiffer, *The Image of the Delian Apollo and the Apolline Ethics*, «JWCI» XV, 1952, pp. 20 ss.

In accordo con Fehr e la Boussac,²³ mi pare che esse svolgano una concreta funzione di sostegno per la scultura, come indica la posizione delle loro zampe anteriori. Le sfingi potrebbero quindi avere costituito una sorta di restauro compiuto sulla statua. Del resto, la cura nella conservazione della statua di culto è affermata dal 'restauro' cui fu sottoposta nel 169 a.C. Il termine γάνωσις deve indicare la lucidatura e, forse, la velatura/doratura. Un procedimento simile è documentato per il simulacro di Apollo a Tegea, verosimilmente uno *xoanon* di legno dorato, opera di Cheirisophos, artista originario di Creta e attivo nella prima metà del VI sec. a.C. Un'iscrizione da Tegea, databile nel I sec. a.C.,²⁴ ricorda infatti che un Philokrates dedicò un altare ad Apollo e fece dorare di nuovo l'*agalma* del dio: ... ἐχρύσωσε τὸ ἄ[γαλμα] τοῦ Ἀπόλλων[ος].

Più vaghi sono gli elementi ricavabili dalla documentazione figurata per ricostruire l'iconografia delle Cariti. Le testimonianze sono concordi nel suggerire che esse formavano un gruppo autonomo, alloggiato su un apposito basamento, di cui non è definibile la morfologia. Inoltre, le dee dovevano presentare una struttura xoanica e indossare un copricapo, verosimilmente un *polos*. Contraddittoria è la loro disposizione: in taluni documenti esse sono raffigurate raggruppate e quasi unite per il dorso, alla stregua di un *hekataion*; nella maggior parte, però, esse appaiono più distanziate sì da formare un *choros*, senza alcun elemento centrale di raccordo.

Ritengo più probabile che le Cariti fossero rappresentate in circolo e separate, secondo convenzioni figurative attestate in ambito insulare e microasiatico nelle raffigurazioni di fanciulle e giovani avanzanti o impegnati nella danza, come attesta la base rotonda frammentaria da Cizico resa secondo modi espressivi che richiamano i personaggi sulle colonne dei grandi templi microasiatici di quest'epoca. Di Boupalos di Chio era il gruppo delle Cariti realizzato in oro per Smirne, un'opera

²³ B. Fehr, *Zur religionspolitischen Funktion der Athena Parthenos im Rahmen des Delisch-attischen Seebundes*, I, «Hephaistos» I, 1979, pp. 71 ss.; Boussac, *art. cit.*

²⁴ V. Berard, *Tégée et la Tégéatide*, «BCH» XVII, 1893, p. 12, n. 17.

che avrebbe forse dovuto normalizzare l'iconografia delle dee in età arcaica, mostrandole stanti, ma tuttavia disposte in modo da suggerire un *choros*.

Statue di Cariti, oltre che nel loro tempio a Orchomeno, erano presenti in molti santuari della Grecia: due erano sistemate nel pronaos dell'Heraion di Argo; due, opera di Bathykles di Magnesia, nel temenos di Apollo Amyklaios dove altre due, realizzate dal medesimo artista, fungevano da cariatidi nel trono del dio insieme a due Horai. Inoltre, il culto delle dee è attestato in ambito insulare a Paro e a Nasso; a Taso esse erano associate ad altre divinità (verosimilmente protettrici delle porte).

A Delo le testimonianze di un culto autonomo delle Cariti si riducono a poche tracce, che non consentono di identificare con certezza l'esistenza di un edificio chiamato αἱ Χάριτες. Tuttavia, esse sono ben documentate unite ad Apollo; la loro presenza nella statua di culto potrebbe alludere a particolari cerimonie che si svolgevano in onore del dio, accompagnate da danze e canti. Potrebbe infatti sorgere il dubbio se non indirizzino verso campi riservati alla supervisione delle Cariti proprio le danze delle Deliadi che, nell'*Inno* omerico (vv. 154-165), giocano un'importante funzione rituale, dal momento che intonavano gli inni ed erano oggetto di meraviglia, sapendo imitare le lingue di tutti gli uomini e il loro parlare straniero (βαμβαλιαστὺν ο κρεμβαλιαστὺν). Le stesse Deliadi ritornano nell'*Inno a Delo* callimacheo, dove sono menzionate come αἱ δὲ ποδὶ πλήσσουσι χορίτιδες ἀσφαλῆς οὐδας (v. 306), con l'aggiunta che danzavano al crepuscolo: gli inventari dell'Indipendenza ricordano più volte un *choros* femminile, cui gli addetti fornivano λαμπάδες, δῶδες, ῥυμοί, κληματίδες.

Le notizie raccolte sinora offrono indizi sicuri anche sui materiali e le dimensioni della scultura, quest'ultime meglio precisabili in rapporto al tempio. Alcune parti dovevano essere realizzate fin dall'origine in oro (e non semplicemente dorate): oro asportabile, come denunciano

gli inventari. La statua, però, doveva essere in legno, secondo modi derivati dalla precedente tradizione di lavorare *xoana* e *sphyrelata*.

La lavorazione dell'Apollo Delio è coerente con altre statue del dio, realizzate con simile tecnica, presenti in importanti santuari distribuiti per lo più nel Peloponneso e nella Grecia continentale. Le statue di Apollo Thornakias e Apollo Amyklaios erano infatti lignee e ricoperte con bronzo e lamine d'oro offerto da Creso di Lidia;²⁵ di legno dorato era pure l'Apollo a Tegea, opera di Chersiphos ricordato innanzi, e l'Apollo che Datis liberò da una delle sue navi fenicie e consegnò ai Delfi per essere restituito al Delion in Beozia.²⁶ Secondo Pausania²⁷ soltanto la statua di Apollo nel tempio di Delfi era interamente d'oro.

Le informazioni raccolte consentono altresì di delineare la fisionomia di Tektaios e Angelion e, al contempo, di precisarne il periodo di attività, sinora inferibile solo dalla storiografia antica. Questa offre comunque due importanti termini cronologici, visto che li qualifica come allievi di Dipoinos e Skyllis e maestri di Kalon di Egina, etichettandoli come dedalici. Plinio²⁸ riferisce che Dipoinos e Skyllis di Gortina, allievi diretti di Dedalo, sarebbero nati durante il regno di Medes e attivi prima che Ciro iniziasse a dominare sulla Persia; il loro *floruit* sarebbe da porsi nella 50^a Olimpiade. A Kalon di Egina, contemporaneo di Kanachos di Sicione e di Ageladas,²⁹ è attribuita la statua lignea di Praxidamante, un egineta vincitore ad Olimpia nel 544 a.C.³⁰ Una sua firma databile alla fine del VI sec.³¹ proviene dall'Acropoli di Atene, che ha restituito altre due iscrizioni (con la dedica) di opere realiz-

²⁵ Erodoto, I, 69; Ateneo, VI, 232 a; Pausania, III, 10, 8.

²⁶ Erodoto, VI, 118.

²⁷ Pausania, X, 24, 5.

²⁸ Plinio, *NH*, XXXVI, 9.

²⁹ Plinio, *NH*, XXXIV, 49; Quintiliano, *Inst.Or.*, XII, 10,7; Pausania, VII, 18, 10.

³⁰ Pausania, VI, 18, 7.

³¹ *IG*² I, 501.

zate, secondo Raubitschek,³² sempre dal medesimo scultore sullo scorcio del secolo.

Le notizie sui tre artisti offrono dunque gli estremi per circoscrivere l'attività di Tektaios e Angelion, che sarebbe da porsi dopo il 580 a.C. e prima dell'ultimo quarto del VI sec. Sembrerebbe perciò verosimile ipotizzare che essi abbiano iniziato a lavorare per proprio conto attorno al 560/50 a.C. Le fonti sono molto poche nel ricordare le loro opere e le notizie si concentrano per lo più sul simulacro di Apollo Delio, che dovette indubbiamente segnarne l'*acmè*. Dal solo Atenagora³³ è attribuita ai due un'altra statua, sempre a Delo, raffigurante Artemide, che potrebbe forse essere un'opera precedente l'Apollo. Pick³⁴ ha voluto riconoscere la statua di Artemide nell'immagine battuta su alcuni tetradracmi ateniesi di Nuovo Stile della serie ΕΥΒΟΥΛΙΑΔΗΣ-ΑΓΑΘΟΚΛΗΣ.

Sulla base dei dati collazionati, risulta che la statua di Apollo Delio non contravviene alle norme tradizionalmente usate al tempo nella realizzazione delle statue di culto. La tradizione è infatti rispettata dai due artisti nella tecnica di esecuzione, che unisce una struttura lignea a parti metalliche secondo convenzioni e moduli proposti dagli *sphyrelata*, ai quali si adegua anche nelle dimensioni monumentali attestate, tra l'altro, dall'*anathema* dei Cipselidi ad Olimpia. Del resto con simile tecnica era stato realizzato, verosimilmente dopo il 550 a.C., il simulacro di Zeus Hypatos a Sparta, opera di Klearchos di Reggio, da Pausania³⁵ detto allievo di Dipoinos e Skyllis.

Per quanto concerne la statua di Apollo Delio, l'innovazione sostanziale è però costituita dall'iconografia del dio, strettamente dipendente dal culto impiantato nell'isola che, come ricorda l'*Inno* voluto da Policrate, unica, offrì asilo alla madre e lo vide nascere. Apollo, che

³² A.E. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Acropolis*, Cambridge Mass. 1949, nn. 86, 87.

³³ Atenagora, *Leg. pro Christ.*, 14, 61.

³⁴ B. Pick, *Aufsätze zur Numismatik und Archäologie*, Jena 1931, pp. 59 ss.

³⁵ Pausania, III, 17, 6.

a Delo non ha connotazione oracolare, viene dotato di un'immagine pienamente antropomorfa che diventa subito esemplare nel mondo ionico, pur mantenendo la sua unicità, tanto da essere assunta a modello, quanto all'impianto iconografico, da Kanachos nel suo Apollo Philesios per il Didymaion di Mileto.

Unicità e specificità, rispetto alle statue di culto precedenti, sono ancora più accentuate dal fatto che nell'Apollo Delio vengono proposti – in legno e oro – schema compositivo e modulo dei *kolossoi* in marmo, quasi che le soluzioni adottate per i kouroi, soprattutto quelli prodotti in area cicladica, siano state pienamente assimilate dai due artisti. Tektaios e Angelion, abituati alla lavorazione di materiali differenti nella tradizione della scuola dedalica, realizzarono intorno al 535/30 a.C. una statua di culto fortemente innovativa, adeguandosi verosimilmente alla volontà politico-religiosa del momento: era infatti la statua da collocare nel tempio dedicato ad Apollo. La scultura si presentava così con caratteri 'conservativi' solo nella tecnica di lavorazione e nei materiali impiegati, mentre era decisamente 'moderna' nell'iconografia.

L'uso stesso dell'oro in quantità cospicua, che si iscriveva nella consuetudine dei dinasti orientali di elargire generosi donativi ai santuari, consuetudine ripresa anche dai primi tiranni (Cipselo e Cipselidi), nella statua di Apollo può avere assolto, come ha supposto Fehr,³⁶ una diversa esigenza, strettamente legata alla destinazione del simulacro e alla sua funzione in rapporto alle scelte politiche di Pisistrato e Polycrate.

La statua fu infatti collocata nel tempio in *poros*, così chiamato nelle iscrizioni, realizzato dopo la metà del VI sec. da maestranze attiche. Ciò è comprovato sia dal materiale impiegato, analogo al *poros* di Atene, sia dalla lavorazione, che presenta attacchi in forma di T e modi di riempimento propri della tecnica costruttiva attica. Il tempio, orientato ad Ovest, di cui rimangono le fondazioni e pochissimi resti di

³⁶ Fehr, *art. cit.*

elevato, doveva verosimilmente essere di ordine ionico. Ha pianta rettangolare, divisa in due ambienti di dimensioni ineguali e misura m. 9,98 x 15,70. Courby³⁷ ha supposto che nella cella fosse sistemata una base per la statua di culto in forma di ferro di cavallo – di cui peraltro non rimangono tracce rilevabili della messa in opera. Essa sarebbe stata in seguito trasferita nel finitimo tempio costruito dagli Ateniesi nell'ultimo terzo del V sec., tempio che negli inventari porta il loro nome come anche quello di νεὼς οὗ τὰ ἑπτὰ ἀγάλματα.³⁸

Questo tempio in pentelico, dorico, anfiprostilo, esastilo, è collocato presso il precedente cui si adegua nell'orientamento. La tecnica costruttiva e le membrature architettoniche superstiti si rifanno a modelli attici, così come a convenzioni figurative e formali attiche sono riferibili i frammenti scultorei pertinenti agli acroteri. Courby ha notato che il soffitto della cella, invece che orizzontale, doveva essere a doppio spiovente, particolarità che, a suo avviso, si spiegherebbe con l'aver accolto la statua di Apollo trasferitavi, insieme alla base, dal *porinos naos*. Tuttavia Bruneau³⁹ ha avanzato seri e motivati dubbi circa quest'ipotesi, dubbi che a mio parere inficiano senza meno sia il trasferimento del basamento – nonché le argomentazioni tecniche relative alla sua arcaicità – che quello del simulacro. Oltretutto, la lettura stessa degli inventari osta alla nuova installazione lì della statua di culto, dal momento che, come ha osservato Tréheux,⁴⁰ durante l'Anfizionia il tempio in *poros* ha conservato il nome di νεὼς, che ha perduto soltanto nel 282 a.C. (anno in cui viene chiamato οἶκος) ovvero, quando il simulacro di Apollo Delio venne collocato nel Grande Tempio. E, in quell'occasione, potrebbero essere stati approntati dei restauri alla scultura che avrebbe potuto verosimilmente venire munita

³⁷ F. Courby, *Les temples d'Apollon*, EAD XII, Paris 1931, pp. 207 ss.

³⁸ Courby, *op. cit.*, pp. 107 ss.

³⁹ Ph. Bruneau, *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale*, «BEFAR» CCXVII, Paris 1970, pp. 60 ss.

⁴⁰ J. Tréheux, *Une nouvelle lecture des inventaires d'Apollon à Délos*, in *Comptes et inventaires dans la cité grecque*, Neuchâtel 1988, pp. 29 ss.

dei sostegni laterali in forma di sfingi araldiche, attestati dalla documentazione iconografica.

Il Grande Tempio,⁴¹ dorico, periptero, esastilo, con pronaos e opistodomos distili in antis, è conterminato ai due templi sopra citati e sempre orientato ad occidente. Fu iniziato poco dopo l'istituzione della lega delio-attica e avrebbe dovuto sostituire con ogni probabilità, quanto ad importanza monumentale, il tempio arcaico. Non fu mai integralmente compiuto: le colonne non sono mai state scanalate e i gradini della crepidine mai assottigliati e rifiniti. L'esame delle strutture superstiti ha infatti mostrato che esso è stato costruito in due riprese: l'edificio, completato sino all'altezza dell'architrave, fu interrotto verso il 425 a.C., verosimilmente poiché gli Ateniesi avevano cominciato ad erigere quello che porta il loro nome; dopo il 314 a.C., i Delfi indipendenti ripresero i lavori e gli inventari attestano che dopo il 282 a.C. vi venivano depositate e custodite le offerte.

È stato giustamente notato dal Courby, seguito dalla maggior parte degli studiosi, che le vicende edilizie del Grande Tempio coincidono con la storia dell'isola. Questa, diventata nel 478/7 a.C. sede della lega delio-attica, perse importanza già dopo il 454 a.C., anno del trasferimento ad Atene del tesoro della confederazione nonché della concreta egemonia ateniese su Delo che, ridivenuta indipendente soltanto dal 314 a.C., rimase tale fino al 166 a.C., quando ritornò stabilmente sotto il dominio ateniese.

In un'iscrizione risalente al 302/1 a.C.⁴² compare in un contesto mutilo ὑπέρθυρον θαλάμῳ τῷ τοῦ ναοῦ οὗ ὁ κολοσσὸς ἀλείψαντι (ll. 24-25) affiancata a quelle νεῶς τοῦ Ἀπόλλωνος (ll. 40-41) e νεῶς οὗ τὰ ἐπτὰ (l. 61), che si riferiscono senz'altro al Grande Tempio di Apollo e a quello degli Ateniesi. Courby (seguito di recente

⁴¹ Courby, *op. cit.*, pp. 1 ss.

⁴² *IG*, XI, 2, 145.

da Hellmann⁴³) ha supposto che l'espressione ναὸς οὗ ὁ κολοσσός indichi il tempio in *poros*, quello appunto che conteneva il *kolossos* realizzato da Tektaios e Angelion. Secondo le indagini di Karakatsanis,⁴⁴ fin dall'epoca arcaica il termine è stato impiegato anche per designare statue di notevoli dimensioni stanti – tanto antropomorfe quanto zoomorfe. Reinach, seguito da Pfeiffer,⁴⁵ ha infatti ipotizzato che il simulacro raggiungesse un'altezza pari a 8 m.; tuttavia, secondo i calcoli di Ch. Picard,⁴⁶ le dimensioni della cella del *porinos naos* (l'interno misura 9,50 m.) e il suo possibile elevato – che andrebbe circoscritto tra i 4,72 e i 5,96 m. – non avvalorano siffatte proporzioni. Considerando le misure della cella calcolate dal Picard ed escludendo l'ipotesi suggerita dal Dinsmoor⁴⁷ di una cella priva di copertura stabile, mi sembra più probabile, in accordo con la Bald Romano,⁴⁸ che la statua di culto avesse un'altezza compresa tra i 4,5 e i 5,5 m.; anche in questo caso la scultura sarebbe pur sempre sovradimensionata.

La statua di Apollo Delio avrebbe dovuto quindi raggiungere un'altezza di poco inferiore a quella della cella, arrivando forse a sfiorare la copertura: in tal modo veniva accentuata la potenza della divinità esplicitata attraverso la sua εἰκόνη, che andava così ad occupare quasi tutto lo spazio della cella stessa, incombendo 'concretamente' sui devoti. Le modeste proporzioni del tempio di Apollo a Delo in rapporto al simulacro, fra l'altro assai pregiato per la cospicua presenza di parti in oro, servivano – più o meno consapevolmente – a valorizzare la statua di culto: e non è forse un caso che solo su questa si è di fatto concentrata l'attenzione delle fonti.

⁴³ M.C. Hellmann, *Recherches sur le vocabulaire de l'architecture grecque d'après les inscriptions de Délos*, «École Française d'Athènes» CCLXXVIII, Paris 1992, pp. 268 ss.

⁴⁴ P. Karakatsanis, *Studien zu archaischen Kolossalwerken*, Frankfurt-Bern-New York 1986, pp. 13 ss.

⁴⁵ Reinach, *art.cit.*; Pfeiffer, *art.cit.*

⁴⁶ Ch. Picard, in *Bulletin archéologique*, «REG» XXXIX, 1926, pp. 132 ss.

⁴⁷ W.B. Dinsmoor, *The Architecture of Ancient Greece*, London 1950, p. 133.

⁴⁸ I. Bald Romano, *Early Greek Cult Images*, Diss. Ann Arbor 1980(1982), pp. 171 s.

Dunque, la statua di Apollo aveva dimensioni monumentali (ma coerenti con lo spazio entro il quale era posizionata) e parti in oro: si potrebbe pensare che il tempio assolvesse pure la funzione di contenitore/forziere. Tale funzione sembrerebbe suffragata dalla circostanza che l'oro era asportabile, come testimoniano (benché a secoli di distanza) gli inventari, che ricordano appunto il valore e il peso del metallo in lingotti. La mobilità delle parti auree permette un'ulteriore considerazione: sebbene la presenza dell'oro rientri, come s'è accennato, nella scia dei donativi ai santuari, sembra quasi che con la statua di Apollo si sia voluta impegnare una notevole somma di denaro, secondo i modi di un'operazione che verrà compiuta, in altro clima politico e culturale, con il simulacro fidiaco della Parthenos.

Accogliendo una suggestione di Fehr, la statua di Apollo Delio potrebbe avere dunque concentrato le risorse finanziarie di una prima ed ancora embrionale Anfizionia delle Cicladi, le cui premesse erano state poste appunto da Pisistrato e riprese da Policrate. A ciò non osta la politica condotta nell'Egeo dai due tiranni che anzi, come ho accennato prima, fecero di Delo un centro religioso agglutinante in funzione antipersiana, promuovendo al contempo l'irradiazione del culto dello ionico Apollo Delio nella Grecia continentale, in non celata contrapposizione con quello delfico.

Boardman⁴⁹ ha ben argomentato come Pisistrato abbia operato una selezione nei programmi iconografici per consolidare, attraverso le rappresentazioni figurate sui maggiori monumenti pubblici di Atene, le sue scelte religiose; in particolare, introdusse ad Atene il culto di Apollo Pizio. Secondo Boardman, quest'operazione non doveva essere concepita come un atto di omaggio verso Delfi, bensì come una dimostrazione che la città e l'Attica potevano vantare un proprio autonomo-

⁴⁹ J. Boardman, *Heraklès, Peisistratos and sons*, «RA», 1972, p. 57 ss.; Id., *Herakles, Peisistratos and Kleisthenes of Sikyon*, «RA», 1978, p. 227 ss.; Id., *Image and Politics in Sixth Century Athens*, in *Ancient Greece and related Pottery*, in *Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam 1984*, ed. H.A.G. Brijder, Amsterdam 1984, p. 239 ss.

mo oracolo, senza sottostare all'approvazione dei sacerdoti filo-Alcmeonidi di Delfi. Inoltre, negli stessi anni, fu istituito nell'Agorà il culto di Apollo Patroos, che aveva i caratteri dello ionico Apollo di Delo, in un'area di estrema importanza civile, per via dello svolgimento di pubbliche adunanze. A mio parere echi di questa politica condotta dai tiranni nella seconda metà del VI sec. ad Atene nei confronti di Apollo sono riflessi negli *Anecdota Graeca*: Πύθιος καὶ Δῆλιος Ἀπόλλων: ἀγαλμάτων ὀνόματα Ἀθήνησι τιμωμένων.⁵⁰ Qui la menzione delle statue di Apollo Delio e Pizio si riferisce non tanto alla reale presenza in città di entrambi i simulacri, quanto piuttosto alla definizione della nuova teologia apollinea, capace di integrare due aspetti apparentemente opposti della stessa divinità. In egual modo può venire compresa la citazione – ancorché controversa – di una statua del dio nel tipo del Delio nel santuario di Delfi,⁵¹ in un momento in cui l'universale validità e l'indiscutibile accettazione dei dettami degli oracoli erano visualizzati nel programma decorativo, coerente e unitario nel tema, del Thesauros dei Siphni.

La statua creata da Tektaios e Angelion si connota pertanto come uno strumento della volontà dei tiranni di Atene e Samo di affermare come 'panionico' il culto di Apollo Delio. Il simulacro poi, fortemente innovativo nell'iconografia, riuscì a mantenere inalterata nel corso dei secoli la sua valenza 'panellenica' tanto da non essere mai sostituito, ma solo devotamente restaurato.

⁵⁰ I. Bekker, *Anecdota Graeca*, Berolini 1814, p. 299, 8 s.

⁵¹ Bald Romano, *op.cit.*, p. 163, n. 8.



Giovanni Aquilecchia

Sonetti bruniani e sonetti elisabettiani
(per una comparazione metrico-tematica)

Non poche risultano le ambiguità biografiche e autobiografiche relative al soggiorno di Giordano Bruno in Inghilterra tra la primavera del 1583 e l'autunno del 1585. Le più notevoli tra esse includono un presumibile ruolo specifico da lui svolto come ospite a Londra dell'ambasciatore francese Michel de Castelnau, seigneur de la Mauvissière; la natura precisa delle lezioni da lui iniziate a Oxford nell'estate del 1583, nonché il suo rapporto con i puritani inglesi, in particolare con Robert Dudley, earl of Leicester, il favorito della regina Elisabetta. Tra queste e ulteriori ambiguità vanno menzionati i suoi dichiarati contatti con il nipote del suddetto Leicester, il cortigiano, poeta e soldato sir Philip Sidney, del quale, fin dal primo dei suoi tre dialoghi cosmologici pubblicati a Londra nel 1584, Bruno ebbe a dire che «è tanto conosciuto, e a noi particolarissimamente, per fama prima, quando eravamo in Milano et in Francia, et poi per esperienza, or che siamo nella sua patria, manifesto»,¹ e al quale avrebbe poi dedicato il primo e il terzo dei suoi tre dialoghi morali: lo *Spaccio de la bestia trionfante*, nello stesso anno 1584, e *De gli eroici*

* Comunicazione letta il 14 dicembre 1995, all'Académie de Savoie, Chambéry, in occasione del Convegno organizzato dal Centre d'Études Franco-Italiennes sul tema: *Pétrarque en Europe, du XIV^e au XX^e siècle*.

¹ Cfr. G. Bruno, *Le souper des Cendres*, éd. G. Aquilecchia, tr. fr. de Y. Hersant, Paris 1994, p. 101.

furori nel 1585, non senza menzionarlo, come possibile dedicatario, nel dialogo intermedio *Cabala del cavallo pegaseo* (1585).² Per contro, la menzione del Nolano mai non occorre nelle opere del Sidney, ivi incluse le lettere. Eppure Bruno non manca, nei suoi dialoghi londinesi, di menzionare come conoscenza diretta anche Fulke Greville (che a sua volta non cita mai il Nolano), amico e biografo di Sidney e poeta egli stesso, nella cui dimora, presso la corte di Whitehall, si sarebbe svolto il dibattito con i dottori oxoniensi riferito nella *Cena de le Ceneri*. Il mio riferimento immediato al Sidney in rapporto a Bruno si giustifica in quanto la comparazione proposta tra i sonetti bruniani e quelli elisabettiani non potrà essere da me effettuata, nell'economia della presente comunicazione, altro che prendendo in considerazione il maggiore degli "Elizabethan sonneteers" (tanto più in quanto, nella presente circostanza, il prossimo relatore verrà a trattare di ulteriori rappresentanti del petrarchismo inglese).

Vorrei iniziare con la comparazione metrica, dalla quale potranno risultare – prima ancora che analogie caratteristiche – esiti non ovvi per quanto concerne il prevalente sistema rimico, e perciò strutturale, dei sonetti bruniani quale rilevo dalla mia analisi dei componimenti inclusi nei dieci dialoghi *De gli eroici furori* (apparsi, come ho detto, a Londra nel 1585 e dedicati a Philip Sidney), i quali rappresentano – *at face value* – un vero e proprio canzoniere d'amore con relativa interpretazione allegorica, conforme a un modulo che può esser fatto risalire – nella tradizione letteraria in volgare italiano – al Dante del *Convivio* non meno che della *Vita nuova*, non senza essere stato adottato, intermediatamente, da Lorenzo dei Medici con il suo canzoniere e commento.

In un articolo apparso in *Convivium* nel 1948, a firma di Arnolfo Feruolo (vol. XVII, pp. 686-699), l'autore trovava «interessante notare che quasi tutti i sonetti del Bruno negli *Eroici furori* si avvicinano, strutturalmente, a quella che è la forma tipica del sonetto inglese. Infatti, più che di due quartine e di due terzine, essi constano di tre quartine e di un distico finale a rima baciata: struttura questa rarissima nel sonetto italia-

² Cfr. Bruno, *Cabale du cheval pégaséen*, éd. Aquilecchia, tr. fr. de T. Dragon, Paris 1994, pp. 7 e 15.

no e regola quasi generale, invece, in quello elisabettiano» (p. 697, n. 3). Che «quasi tutti i sonetti» negli *Eroici furori* constino di tre quartine e di un distico, è verificabile solo a costo di operare arbitrariamente un triplice raggruppamento di versi che si riscontra funzionalmente solo in un caso nella serie sonettistica in questione. Lo si riscontra, preciso, nella stampa *princeps* del dialogo, effettuata – come ho rilevato in diverse occasioni – dallo stampatore londinese John Charlewood, sprovvisto di pratica stampatoria e/o editoriale di opere in italiano e che è quindi da supporre non sia intervenuto editorialmente nella stampa dei dialoghi: stampa avvenuta, a giudicare dagli indizi che ne abbiamo, sotto gli occhi dello stesso Bruno. Più di recente, Pasquale Sabbatino, nel suo volume *Giordano Bruno e la “mutazione” del Rinascimento* (Firenze 1993), pur riconoscendo che dal «cuore degli *Eroici furori*, cioè dalla poesia, Bruno conduce sistematicamente una operazione di attacco allo statuto del sonetto petrarchesco, scompaginando gli schemi rimici, introducendo settenari nelle terzine, utilizzando la coda» (p. 103), quanto agli schemi rimici – i quali a loro volta dovrebbero determinare la struttura formale del sonetto –, egli si attiene scrupolosamente agli schemi petrarcheschi nel peraltro utilissimo censo ‘alfabetico’ da lui compilato a registrare proprio gli schemi rimico-strutturali dei sonetti contenuti nei *Furori*. Eppure fin dal 1954 il mio da molti anni ormai compianto collega e amico parigino Paul-Henri Michel, nelle pagine introduttive della sua traduzione dei *Furori* (Paris 1954), aveva ben notato che uno dei due tipi di sonetto adoperati nell’opera è «composé d’une octave et d’un sixain» (p. 79), conforme allo schema rimico ABABABCC seguito da dEEDfF: va notato, a questo proposito, che Bruno stesso, nella prosa di commento ai suoi sonetti, fa riferimento non già a due quartine e due terzine, sibbene all’‘ottava’ e a una strofa di sei versi. La *octave* (che nei dizionari francesi è chiamata *huitain*) rilevata dal Michel è, nella fattispecie, la così detta ‘ottava toscana’. Essa è assolutamente predominante, come verrò specificando, nella serie sonettistica bruniana, in cui compare tuttavia – sia pure in misura rappresentativa di soli tre esempi – l’ottava ‘siciliana’, schema rimico ABABABAB –, presente del resto in ben dieci sonetti del Petrarca (*R.V.F.* 56, 75, 79, 134, 187, 280, 281, 310, 311, 318). Al Michel si rial-

lacciava, pur inconsapevolmente, nel 1989 la giovane studiosa tedesca Christiane Bacmeister nella sua pregevole traduzione *Von den heroischen Leidenschaften* (Hamburg, Meiner) osservando in nota al primo sonetto, che tutti i sonetti della Parte I e quelli dei dialoghi terzo e quarto della Parte II «gehören zum seltenen Typ des *sonetto misto*», e aggiungendo che 42 dei 50 sonetti seguono lo schema rimico ABABABCC dEED fF estraneo all'uso petrarchesco.

Il 'raro (anzi «rarissimo») tipo' del *sonetto misto* era stato invero indicato dal Gentile con riferimento all'inclusione di due settenari nella sequenza endecasillabica dei sonetti (cfr. *Dialoghi italiani*, Firenze 1958, p. 955, nota 1). Il totale è di 66 sonetti primari – ad esclusione cioè (oltre che del sonetto preliminare) di uno secondario nel dialogo I della prima parte (*Amor, per cui tant'altro il ver discerno*), già utilizzato, con varianti, nella sezione preliminare del *De la causa, principio et uno*, e ad esclusione anche di quattro sonetti di Luigi Tansillo. Dei 66 primari ben 50 presentano l'ottava in luogo delle due quartine: solo 3 l'ottava siciliana, gli altri 47 la toscana. Tra i sonetti senza ottava, solo il terzo nel dialogo V della prima Parte (*Sopra le nubi all'eminente loco*) può essere decisamente letto come costituito di tre quartine seguite da distico a rima baciata (schema rimico: ABBA ABCC dEED fF); per il resto, la seconda parte dei sonetti può esser letta come sestina o come due terzine.

La questione è: donde ha Bruno derivato lo schema sonettistico che adotta nella prima sezione l'ottava toscana ovvero siciliana. Per l'adozione di quest'ultima non mancano invero esempi nella poesia dugentesca in volgare italiano, come non mancano, si è detto, in Petrarca: ma il petrarchismo cinquecentesco, sia esso italiano o francese, predilige, come è ben noto, lo schema tipicamente petrarchesco delle quartine a rima incrociata (tipo ABBA ABBA) ben documentato del resto nel dialogo I della seconda Parte degli stessi *Furori*. A questo punto si impone la comparazione metrica con il maggiore dei *sonneteers* elisabettiani.

Al tempo della composizione della sequenza sonettistica di *Astrophel and Stella*, nei primi anni Ottanta, due erano i nuclei poetici principali che si offrivano come modello all'aspirante poeta inglese: il prerinascimentale *corpus* chaucheriano di genere narrativo, e la ormai petrarchisti-

ca raccolta del 1557, nota come *Tottel's Miscellany*,³ che si apre con componimenti vari del Surrey, seguiti da altri di Wyate the Elder e da canzoni di Nicolas Grimald e altri componimenti attribuibili a Thomas Churchyard, John Harington e da altri ancora non tutti di sicura attribuzione. Comunque, già nell'ambito delle sezioni riservate ai primi due rimatori suddetti, sono rilevabili alcuni antecedenti rimici dei sonetti dell'*Astrophel*, a loro volta analoghi a caratteristici schemi rimici bruniani quali ho appena illustrato.

Infatti, nell'ambito della *Tottel's Miscellany* si rilevano, nella sezione del Surrey, fin dal primo esempio sonettistico, lo schema dell'ottava a rime alternate + quartina (anch'essa con le stesse rime alternate) e distico a rima baciata: l'originalità consiste nell'adozione di due sole rime per l'intero componimento; nel rimanente dei sonetti dello stesso autore (14 complessivamente nella prima sezione) il 5° e il 6° ripetono lo schema rimico del 1°, ma con distico differenziato (CC), gli altri presentano tutti la caratteristica struttura del sonetto 'elisabettiano' a tre quartine (con varia combinazione rimica di stampo petrarchesco) e distico finale a rima baciata. Nei sonetti di Wyate prevale la struttura suddetta, ma almeno un sonetto (c. H2v-3r) presenta la sequela a rime alternate (leggibile come ottava 'siciliana' + quartina) seguite da distico a rima baciata (CC). Non va dimenticato in questa sede che in Francia il *sonnet marotique*, introdotto, come indica il nome, da Clément Marot (1496-1544) è analogo a quello coltivato in Inghilterra dal suo contemporaneo Wyate, con la differenza che il distico a rima baciata è interposto tra la seconda e la terza quartina (ABBA ABBA CC DEED, anche se gli editori continuano a disporre i versi secondo lo schema 4 + 4 + 3 + 3).

Il piú compatto nucleo di sonetti del Sidney è quello costituito dalla sequenza dell'*Astrophel and Stella*. Dei 104 sonetti ivi inclusi, 71 presentano il prevalente schema rimico petrarchesco con due quartine a rima

³ Cfr. *Songes and Sonettes, written by the ryght honorable Lorde Henry Haward late Earle of Surrey, and other*, London, Apud Richardum Tottel, 1557 (5 giugno), di cui l'unico esemplare noto si conserva alla Bodleian Library; una seconda edizione dello stesso anno (31 luglio) fu ampliata da 271 a 280 componimenti; si ebbero ulteriori edizioni nel corso del sec. XVI, inclusa una del 1585, l'anno dei *Furori*.

incrociata (schema che poteva derivare a Sidney dall'esempio di Ronsard), allo schema del qual tipo va aggiunto un ulteriore sonetto che nella seconda quartina presenta la disposizione inversa delle due rime; 25 presentano quella che (pur incongruamente, trattandosi di poeta inglese) ho indicato come ottava 'siciliana', mentre i sei versi seguenti possono essere letti come una terza quartina a nuove rime alternate seguita dal distico a rima baciata (non senza variazioni rimiche quanto alla terza quartina e/o alla posizione del distico in sei di questi venticinque sonetti).

La piú recente critica inglese non manca di insistere nell'indagine di elementi interni all'*Astrophel and Stella* atti a rivelare un'intenzione etico-civica da parte dell'autore. Il che non è da escludere, specie se, sul piano teoretico, ricorso venga fatto a certi aspetti della *Apology for poetry* dello stesso Sidney. Il cui finale, tuttavia, sembrerebbe per contro indicare una valutazione edonistica della poesia: «if [...] you cannot hear the planet-like musik of poetry». Ma, dopo tutto, è ben possibile – trasformando l'oraziano *aut* in un *et* – intendere, come si è fatto del resto per secoli, *delectare et prodesse* quale combinata funzione della poesia: che è poi anche una componente della poetica bruniana quale si rileva proprio da una pagina del primo dialogo dei *Furori* (a non dire, si intende, dell'altra componente: il ripudio della presunta norma aristotelica, in quanto inesistente come tale nella *Poetica* e arbitrariamente presa invece in luogo della genuinamente aristotelica critica descrittiva dei generi). A voler riconoscere l'intenzione suddetta nell'opera di Sidney non dovrebbe poi esser necessario (come pure alcuni editori hanno fatto) accodare alla sequenza sonettistica dell'*Astrophel* i due sonetti extravaganti definibili 'di pentimento': accodamento mediante il quale non si farebbe che ribadire l'aderenza di Sidney a uno schema petrarchesco ancor piú che petrarchistico. Quanto a Bruno, la sua intenzione nella sequenza sonettistica dei *Furori* non ha certo bisogno di venir letta tra le righe: già da quella polemica contro la poesia amorosa e specificamente petrarchesca, contenuta nella dedicatoria al Sidney e poi nelle puntuali glosse interpretative ai singoli componenti, è fin troppo evidente il rifiuto del senso letterale dei suoi componimenti: in direzione non certo di un petrarchi-

simo 'spirituale' alla Malipiero, e neppure di quello moralisticamente grigio di un Varchi.

Oltre mezzo secolo fa, Frances A. Yates in un classico saggio sui *Furori* apparso nel *Journal of the Warburg Institute* (1943) suggeriva un influsso bruniano sulla poesia sidneyana. Tesi questa non discussa peraltro da Thomas Roche, nel suo ben piú recente *Petrarch and the English Sonnet Sequences* (1989) che pur dedica un intero capitolo agli *Annotators, Spiritualizers, and Giordano Bruno*.

Che, tutto sommato, il punto d'incontro tra il poeta-filosofo napoletano e il poeta-cortigiano elisabettiano (punto d'incontro valido a giustificare la dedica dei *Furori* al Sidney) non sia da cercare proprio nell'analogia tra l'impegno etico-speculativo dell'uno e un intento etico-sociale dell'altro (non senza, in entrambi i casi, e pur in diversa misura, una componente di poetica artistico-edonistica)? Mi sembra, se non senz'altro probabile, per lo meno possibile.⁴

Nota bibliografica

A) Opere primarie

Opere di Dante: *Vita Nuova*, secondo il testo curato da M. Barbi, 1932, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1978, pp. 621-643; *Convivio*, secondo il testo curato da G. Vandelli in *Opere di Dante*, vol. V, 1934-1937, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1978, pp. 677-751.

F. Petrarca, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di G. Contini, annotazioni di D. Ponchioli, Torino 1964.

Lorenzo dei Medici, *Poesie volgari nuovamente stampate [...], col commento de' suoi sonetti*, Venezia, figliuoli di Aldo, 1554.

⁴ Aggiungo sulla bozza che il 17 febbraio 1996, in occasione del Convegno commemorativo tenutosi a Nola, ho avuto il piacere di conoscere Pasquale Sabbatino, citato sopra (p. 29) come autore di una pregevole analisi della metrica bruniana nei *Furori*. Non ho mancato l'occasione di informarlo del mio rilievo fatto a Chambéry il 14 dicembre 1995 circa la prevalente struttura (ottava toscana + due terzine) dei sonetti bruniani contenuti nei *Furori*. Sabbatino mi ha a sua volta gentilmente informato che l'ottava toscana in luogo delle due quartine è rilevabile nei sonetti di Velardeniello, poeta napoletano della metà del Cinquecento, del quale tuttavia non ho ancora avuto modo di vedere alcun sonetto.

- G. Malipiero ('Hieronimo Maripetro'), *Il Petrarca spirituale*, Venezia, Marcolini, 1536.
- C. Marot, *Oeuvres diverses. Rondeaux, Ballads, Chants-Royaux, Epitaphes, Etrennes, Sonnets*, critical edition by C. Meyer, London 1966.
- B. Varchi, *Sonetti spirituali*, Firenze 1573.
- Sir Philip Sidney's, *Astrophel & Stella*, edited from the Folio of MDXCVIII by A. Pollard, London, David Scott 1888.
- Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, Manchester University Press, 1980.
- G. Bruno, *De gli eroici furori*, in *Dialoghi italiani*, Firenze 1958 (1972, 1983) pp. 925-1178.
- Bruno, *Des fureurs héroïques (De gli Heroici Furori)*, texte établi et traduit par Paul-Henri Michel, Paris 1954.
- Bruno, *Von den heroischen Leidenschaften*, übersetzt und herausgegeben von C.F. Fellmann, Hamburg 1989.

B) Scritti critici

- F.A. Yates, *True emblematic Conceit in Giordano Bruno's De gli eroici furori and in the Elizabethan sonnet Sequences*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» VI, 1943, pp. 181-207 (ristampato in Lull & Bruno, vol. I, London 1982, pp. 180-220).
- A. Ferruolo, *Sir Philip Sidney e Giordano Bruno*, «Convivium» XVII, 1948, pp. 686-699.
- T.P. Roche Jr, *Petrarch and the English Sonnet Sequences*, New York 1989.
- P. Sabbatino, *Giordano Bruno e la 'mutazione' del Rinascimento*, Firenze 1993.

Giulio Di Fonzo

Il mito dell'infanzia nella poesia e nelle poetiche moderne

«Partendo dalla 'limitatezza' della nostra condizione, peraltro inscindibile dalla 'determinazione' che siamo riusciti a conseguire, 'guardiamo in su' alla sconfinata 'determinabilità' e alla pura innocenza del bambino... Nel bambino sono rappresentate la 'disposizione' e la 'determinazione', in noi il 'compimento', ma quest'ultimo è di gran lunga superato da quelle. Il bambino incarna dunque in noi l'ideale [...] l'idea della sua forza pura e libera, della sua integrità, della sua infinità. Per l'uomo d'una certa moralità e sensibilità il bambino diverrà quindi un oggetto 'sacro'». In queste parole di Schiller¹ è elevata a consapevolezza filosofica, proprio alle soglie dell'età moderna, quel fenomeno che diventerà sempre più centrale nella poesia: l'infanzia è trasfigurata in mito, racchiudendo in sé qualcosa di quel sacro e di quel divino che l'esperienza e la ragione hanno dissolto. Non solo nostalgica regressione verso il paradiso dell'inconsapevolezza felice, caldo nido protettivo che l'adulto idealizza, ma fonte privilegiata dell'ispirazione poetica, per l'immaginazione fervida o la conoscenza aurorale che essa permette; fonte che verrà esaltata in diversi modi nelle poetiche di alcuni dei maggiori poeti italiani moderni, da Leopardi a Pascoli, da Saba e Pavese fino a Bertolucci e Zanzotto. Ma l'infanzia è soprattutto sacralizzata perché diviene agli oc-

¹ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, trad. it. *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Roma 1981, p. 25.

chi del poeta l'immagine in cui contemplare una totalità di possibilità non attuate, una ricchezza rivolta non al passato ma al futuro, fino ad essere considerata ideale alternativo, modo di concepire la vita, soprattutto nella rappresentazione del gioco fanciullesco, come libera dalla finalizzazione cui è soggetta la ragione strumentale dell'adulto. In questo mito poetico così diffuso nelle opere moderne, si scorge la persistenza del mito primitivo del «fanciullo divino», studiato da Jung e Kerényi, e quello della «perfezione degli inizi» studiato da Eliade,² che pone la perfezione dell'essere, nel dominante antistoricismo dell'epoca moderna, agli inizi, nel primitivo o nell'aurorale, non nel compimento o nello sviluppo.

Presente già nella tradizione religiosa (si pensi al culto di Gesù bambino; di Horo o Krisna fanciulli, come suggerisce Zolla³) il tema si secolarizza nella poesia, mantenendo tuttavia un significativo riferimento, magari inconscio, con quella tradizione, avviluppando di un'aura di prestigio sacro, o addirittura di contemplazione divina, come vedremo, anche le più quotidiane attività della vita infantile: il gioco come la simbiosi istintiva con la natura, la libertà di un'esistenza felice perché non finalizzata ad uno scopo.

Anche nei poeti in cui l'aspetto autobiografico prevale, ponendo in luce soprattutto il lato traumatico, la scoperta negativa della realtà, non viene meno, a controbilanciare l'assillo doloroso della memoria, un'immagine diversa, liberata e felice dell'infanzia; non viene meno lo sguardo innamorato delle potenzialità felici tipiche di quell'età, come mostrano i versi di Leopardi, di Pascoli e di Saba.

Le parole di Schiller ci propongono una delle vie interpretative più profonde per comprendere la consistenza di quel fenomeno così importante della poesia moderna che cade sotto il mito dell'infanzia. Una prospettiva che si avvicina all'interpretazione junghiana dell'archetipo del fanciullo, quella che lo studioso definiva il carattere «avvenire» dell'ar-

² C.G. Jung e K.K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie* 1940-41, trad. it. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino 1972; M. Eliade, *Le Mythe de l'Éternel Retour*, Paris, 1949, trad. it. *Il mito dell'eterno ritorno*, Milano 1975.

³ E. Zolla, *L'infanzia assassinata*, in *Lo stupore infantile*, Milano 1994, pp. 19-20.

chetipo, «simbolo unificatore dei contrasti», nel processo d'individuazione della coscienza.⁴ Sempre più, nell'innocenza dell'infanzia, il poeta contemplerà un'immagine sacra della natura libera (la poesia «ingenua» di Schiller) o addirittura una figura separata dal vivere consueto, e perciò *divina*, in quanto esistenza non finalizzata.

Non è un caso che alle soglie del nostro Novecento troviamo una significativa concordanza tra la poesia e la poetica pascoliana del «fanciullino» e il testo poetico d'apertura dell'*Alcyone* dannunziano. Nella figura del fanciullo «musicista» anche D'Annunzio ricerca un modello di poesia «innocente» che raccolga nel suono del suo flauto l'intera vita con le sue voci multiformi: «umano/ fiore della divina arte innocente», nel suo «virgineo suono» egli dà espressione «all'immensa plenitudine vivente» (*Il fanciullo*). È notevole che il poeta ponga all'inizio della sua raccolta un'immagine di purezza infantile quale simbolo di un'arte «innocente», che è per lui sintesi di Natura e Arte: egli è infatti figlio della civiltà umanistica toscana (ha colto il suo flauto negli Orti Oricellari) e dell'arte greca, e insieme proiezione delle più lievi parvenze della natura: «L'acqua sorgiva fra i tuoi neri cigli/ fecesi occhio che vede e che sorride;/ fecesi chioma su la tua cervice/ il crespo capelvenere [...] Fatte sono di laticce/ fluido e d'umide fibre le tue membra». Il poeta invita poi il fanciullo a contemplare le divine forme dell'arte greca, ma egli si allontana misteriosamente, svelando la natura tutta umana della sua apparizione, figura del passato personale dell'autore: «O fanciullo fuggevole, t'arresta! [...] Con la tua melodia fugge quel che divino/ era venuto in me, quasi improvviso/ ritorno dell'infanzia più lontana». Egli è così l'immagine mitica dell'arte antica, dell'arte greca, espressione della perfezione iniziale dei popoli fanciulli, e insieme «divino» ritorno del passato del poeta, epifania della memoria che salva dalla tristezza del tempo trascorso: «bel figlio della mia melancolia!».

In tutto *Alcyone* si seguirà infatti con ansia il trascorrere pur felice del tempo, mostrando in più punti il dolore per quell'irreversibile svolgersi delle ore: il mito iniziale del fanciullo incarna una perfezione e forse

⁴ Jung, *Prolegomeni allo studio scientifico* cit., p. 126.

propizia la salvezza dal tempo. Già in *Laus vitae*, infatti, l'immagine del fanciullo aveva assunto un carattere di divina salvazione: nella preghiera a Zeus il poeta invocava di essere liberato dalle fatiche, dai tormenti e dai «mostri multiformi» che sentiva vivere in sé, ed il responso del dio esaltava una immagine di redenzione nella semplicità e nella purezza: «Combattere e vincere i mostri non ti varrà su la Terra/ se trasfigurarli non sai,/ [...] in fanciulli divini». A queste parole segue l'apparizione di Pan, «Pan che conduce/ nei tempi il Ritorno eternale», e quella di un fanciullo pastore. Trasfigurare i mostri in fanciulli divini significa perciò annullare il tempo nel ciclo dell'eterno ritorno e rigenerarsi nello sguardo innocente dell'infanzia, «dono di Zeus». Così, in conclusione del poema, D'Annunzio porrà il mistero di Dioniso-Zagrèò, il dio ucciso e risorto, insieme alla propria rinascita infantile: a contatto con la Natura, «madre mortale», egli sente rifluire in sé il suo sangue infantile: «se in te mi distenda/ ritorno leggero ed ignaro,/ mi sento pieghevole e verde [...] Un sangue infantile m'inonda». Il rito di rinascita si corona dell'epifania del «rinato Zagrèò», che egli vede «al soglio del bosco dormire». In questo intreccio di mito 'olimpico' e di eterno ritorno, di suggestione classica e di trasfigurata visione di sé, D'Annunzio ripropone un'immagine mitica dell'infante, proiezione della poesia 'innocente' e ritorno del proprio io passato quale figura salvifica e redentrice. E inconsapevolmente riaggancia l'archetipo del fanciullo, abbia voluto o no, come sostengono alcuni critici, alludere alla figura di Hermes nei tratti del fanciullo pastore e nel personaggio del poema *Il Fanciullo*.⁵

In ogni caso è da sottolineare il quadro arcaico e mitico che D'Annunzio recupera per inscenare la sua redenzione: il contatto col suolo come rigenerazione, il contatto con le potenzialità vivificatrici della Terra-Madre (il rito della «humi positio»⁶) attestato in svariate culture primitive, come nascita e rinascita nella partecipazione mistica con la natura-madre.

Fascino del primigenio e suggestione della memoria personale si ri-

⁵ P. Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano 1995, p. 20.

⁶ M. Granet, *Le dépôt de l'enfant ...*, trad. it. in M. Granet-M. Mauss, *Il linguaggio dei sentimenti*, Milano 1975, pp. 121-176.

trovano significativamente nel saggio pascoliano sul *Fanciullino*: anch'egli fanciullo musico, vivente dentro di noi in eterno, assume i tratti magici del mito: «Le pietre, le piante, le fiere, i popoli primi, seguivano la voce dell'eterno fanciullo, d'un dio giovinetto», come attestano le antiche credenze sui poteri della cetra di adunare le pietre e animare le piante e ammansire le fiere.⁷ Egli è per Pascoli «il fanciullo eterno, che vede tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta». Egli è «antichissimo»: «vecchissimo il mondo che tu vedi nuovamente! E primitivo il ritmo [...] col quale tu, in certo modo, lo culli e lo danzi!».⁸ Egli è «natura», da cui solo può nascere la vera poesia, la «poesia pura», «elementare e spontanea», che si propone non consciamente fini umanitari e civili ma questi raggiunge senza volerlo. Anche per Pascoli dunque la poesia «deve rifarci ingenui», ritrovare come nel giardino dantesco di Matelda, «la natura umana primordialmente libera, felice, innocente».⁹

L'ideale schilleriano dell'*idillio* quale via moderna al recupero dell'ingenuità primitiva ritorna nell'ideale di «poesia pura» additata dal fanciullo musico, eterno e interiore di Pascoli. In lui d'altronde l'infanzia non ispira solo la sua poetica: un mito dell'infanzia felice e fantastica, fonte di trasfigurante meraviglia, è presente anche nei suoi versi: la sezione *Ricordi* in *Myricae*, accanto ai mesti colloqui con la madre morta, fissata in eterno nel suo rapporto di affetto verso il figlio, contiene i sogni immaginosi delle sue prime fantasie fanciullesche, capaci di popolare di fantasmi cavallereschi, di ariose immagini ariostesche, i luoghi umili del suo paese: in *Romagna* rievoca il «dolce paese» dove «immobilmente... galoppava con Guidon Selvaggio e con Astolfo»; in *Rio Salto* rievoca «i cavalieri erranti»; nell'arduo maniero «i baroni e vassalli», figure che la sua immaginazione felice faceva rivivere. Il bosco, come nelle favole antiche rievocate con tanta nostalgia dal Leopardi della canzone *Alla Primavera*, il «vecchio bosco pieno d'albatrelli», era sede, ai suoi occhi stupiti di fanciullo, di apparizioni mitiche, di «fauni ridarelli» e di

⁷ G. Pascoli, *Il fanciullino*, Milano 1982, p. 48.

⁸ *Ibidem*, p. 36.

⁹ *Ibidem*, p. 57.

una «ninfa» albeggiante tra il fogliame. Il fonte era visitato dal «trotto tranquillo» dei cavalieri verso «le fatate rilucenti Ardenne».

In questa fervida capacità fantastica è già *in nuce* il poeta che affronterà il trauma luttuoso sopravvenuto nella sua fanciullezza con una potente carica visionaria o onirica; il poeta che udrà nel suono delle campane un proprio riemerso canto di culla (*La mia sera*); il poeta che rivivrà un sognato ritorno nel luogo dell'infanzia, rappresentando strazianti dialoghi con la madre morta (*Il ritorno a San Mauro*). La liberazione dalla «voce» soave e ossessiva dei morti può avvenire anche in Pascoli, solo andando più indietro, solo recuperando un ancora intatto momento iniziale della prima fanciullezza, tutta ricolma di felici fantasie ariostesche; ovvero contemplando al di fuori di sé, con intenerito sguardo liberatorio, la grazia ornitologica d'un bambino pur umile, come in *Valentino*.

«Se la vita all'interno ti pesa/ tu la porti al di fuori», scrive Saba indicando un analogo processo psicologico: dimenticare per un attimo il trauma lontano ma ancora perturbante, obliandosi alla vista di una parvenza infantile, in cui si riconosce un se stesso più libero e felice, una potenzialità di vita ancora intatta e schillerianamente da determinarsi. Questo processo porta presto ad elevare a figura di mito personaggi anche umili o quotidiani. In *Città e campagna* e in *Trieste e una donna*, Saba solleva a dignità mitica o 'divina' personaggi fanciulleschi della sua città, colti spesso nel gioco fiero e vitale della loro età: «Tu stai sul prato *come un dio in esiglio!* sta sulla terra» dice il poeta al ragazzo che gioca, eroicizzando la sua attività («La guerra è intorno ad una palla enorme/, che si lancia col piede»), divinizzando la sua figura che si sposa ai colori della sera, producendo nel poeta un'identificazione che lo commuove fino al punto di generare in lui «una malinconia quasi amorosa» (*Il giovanetto*).

La proiezione di sé in figure libere e felici è ancor più chiara nell'altra poesia *Il fanciullo*, che ritrae un ragazzo che gioca solitario a trarre scintille dal sasso, incurante dell'affollata via che egli intralcia: il quadro cittadino provoca un'immediata associazione mitologica: «Io pensavo *Alcibiade monello!*, che in altro tempo [...] non guarda se di lì altri lo scacci/, non teme il carrettiere», finché il suo gioco diventa un atto glo-

rioso («Il bel fanciullo la sua gloria gusta»), dispensando al poeta un pensiero «fraterno e grato» («nei cui gesti ho ascoltato/ i mie pensieri reconditi e gai»).

Anche il ricordo di un proprio luogo dell'infanzia conserva un'aura mitica: «Tu così avventuroso nel mio mito/ così povero sei fra le tue sponde» (*Il torrente*). La celebre poesia *A mia moglie* fu definita dal poeta stesso una poesia «infantile»,¹⁰ essendo tipica dell'infanzia la dimestichezza e quasi la parità con cui essa sente il mondo animale rispetto a quello umano. Fanciullesco è ancora il gusto di rappresentare il paesaggio come fosse il disegno di un bambino: la gioia ritrovata «dopo la tristezza» lo fa tornare bambino, a rivedere con la letizia di allora le case circostanti: «e un bastimento, di che il vecchio legno/ luccica al sole [...] è un disegno/ fanciullesco, che ho fatto or son vent'anni». (*Dopo la tristezza*, in *Trieste e una donna*). In *La malinconia amorosa* «le case con la chiesa in cima/ paion balocchi». In un'altra poesia della stessa raccolta, *Trieste e una donna*, il disegno infantile del paesaggio è parificato alla purezza del primo giorno della creazione: «Il cielo è azzurro come il primo cielo/ che Dio inarcava sulla terra [...]. Poche foglie sugli alberi hanno il verde/ dei vivaci acquarelli dei fanciulli»¹¹ (*Il pomeriggio*).

La sublimazione del quotidiano tipica di Saba, permette la mitizzazione del fanciullesco: in *Preludio e Canzonette*, la poesia d'esordio ripropone una figura di ragazzo, «quasi ancor giovinetto, un marinaio», che canta solo sulla riva prima di balzare alla partenza, con un gesto non più usuale ma epicamente sublimato: «ed io pensavo: È un rozzo/ uomo di mare? O è forse un semidio?! Si tacque a un tratto, balzò nella nave;/ chiara soave rimembranza in me» (*Il canto di un mattino*). Così i molti ritratti della propria figlia, le favolette create per lei, celebrano un mondo di cose «leggere e vaganti» dove è vissuta la grazia e la fugacità di quel mondo. Ancora, se Lina è spesso avvicinata a Carmen, la giovane Paoli-

¹⁰ U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Prose scelte*, a cura di G. Giudici, Milano 1976, p. 165.

¹¹ Per alcune poesie di Palazzeschi, Zanzotto ha osservato un analogo gusto per la rappresentazione stilizzata e infantile del paesaggio, con un carattere, nel caso del poeta fiorentino, di un più marcato primitivismo «alla Klee» (A. Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuolletta (appunti)*, in *Fantasie di avvicinamento*, Milano 1991, p. 190).

na amata dal poeta è ritratta con la sua «*aureolata testina,* / una qualunque fanciulla e una *Deal* che si chiama Paolina» (*Paolina*, in *Cose leggere e vaganti*). In *Fanciulle*, Lina è accostata a Rebecca, Maria ha gli occhi «di Venere foschi».

Con particolare insistenza Saba mitizza l'attività del gioco, celebrata in versi famosi, da *Fanciulli al bagno* alle *Cinque poesie per il gioco del calcio*, dove ricorrono i motivi della festa, della gloria, della gioia comunitaria; come nell'antico mondo greco serpeggia in quell'entusiasmo del poeta un che di sacro, una commozione antica: «Ignari/ esprimete con quello [il gioco] antiche cose/ meravigliose», gioco che si lega alle sue memorie più liete. La «campionessa di nuoto» della poesia omonima (in *Ultime cose*), è una «Sirena» che accorda la sua «aurora» alla «sera» del poeta. Memore di Freud, secondo cui la «fantasia» del poeta è la continuazione del gioco infantile (attività senza scopo mossa da desideri inconsci), Saba afferma che scrivere è come giocare, che nel poeta si conserva l'infanzia creativa, un «dono» che lo distingue dai «gravi e tetri uomini» (*Infanzia*, in *Il piccolo Berto*). Dopo aver scandagliato il fondo delle sue memorie dolorose in *Autobiografia* e *Il piccolo Berto*, Saba propone nelle sue ultime raccolte nuove figure del mito classico (in *Mediterranee* le figure di Telemaco, Ganimede, Entello), ma già in *Parole* viene in primo piano la figura di Ulisse, per il poeta immagine d'amore per la vita, figura che ispira non solo la sua proiezione di vecchio ancora non domato nella sua ansia d'esperienza e di vita, ma anche il racconto di un trauma infantile, il distacco ed il ritorno nelle braccia dell'amata nutrice, «madre di gioia»: «Alla sua cara Itaca Ulisse/ non ebbe forse un più lieto ritorno/ del mio, di Berto in via del Monte. Il giorno/ era sereno fulgido; modello/rimasto in me d'ogni bel giorno» (*Partenza e ritorno*).

Come nel mito, l'episodio infantile è il modello posto *ab origine* di ogni successiva esperienza, d'ogni successiva felicità. Anche il distacco dalla propria città rimanda al distacco traumatico, «primo», dal seno materno: «La tua scontrosa/ grazia saluterò, già vecchi amici/ e pietre bacerò [...] come piange il fanciullo sopra il seno/ amaro, a distaccarsene per sempre...» (*Distacco* in *Parole*). «PER FARE, come per comprendere l'arte, una cosa, è prima di ogni altra, necessaria: avere conservata in noi la

nostra infanzia...» dirà in una delle sue *Scorciatoie*.¹² La poesia nasce dall'infanzia e dalla «madre di gioia»: «o tu cui devo/ la dorata letizia onde il mio canto/ si vena» (*Nutrice*, in *Parole*).

Se Saba mitizza l'infanzia, Ungaretti metafisicizza, sottopone ad una trasfigurazione metafisica e religiosa l'infanzia-natura dell'uomo. Tutta la sua poesia è sotto il segno della dicotomia innocenza-memoria: «Goderne un solo/ minuto di vita/ iniziale.// Cerco un paese/ innocente» (*Girovago*); questo è il famoso desiderio espresso nell'*Allegria*, il desiderio di ritrovare la purezza e la perfezione della «vita iniziale», un paradiso perduto contrapposto all'impurità della materia e del tempo. Di qui sarà costante in lui la volontà di abolire il tempo rettilineo per riattingere quella «primavera eterna» (*Caino*), quei «rossori di mattine nuove» (*Dove la luce*), quel «giovane giorno» (*Preghiera*), che sono tante immagini nate dallo stesso mito dell'eden perduto e ritrovato nella perfezione «iniziale» della parola poetica, e sono insieme tante favolose rivelazioni dell'infanzia riacquistata. Non a caso il figlio bambino ritorna, dopo la sua morte, nel paesaggio primaverile spazioso e solare dell'ultima poesia di *Giorno per giorno*, trasfigurandosi in «aurora e intatto giorno», riproponendo il mito della perfezione degli inizi. In un'altra incantevole poesia del *Sentimento del tempo*, le favole perdute della fanciullezza torneranno a rifiorire, nelle stelle in cui le ha collocate l'immaginazione infantile, da un «soffio» metafisico e purificatore: «Tornano in alto ad ardere le favole./ Cadranno colle foglie al primo vento.// Ma venga un altro soffio,/ ritornerà scintillamento nuovo» (*Stelle*). Nel *Dolore*, accanto alla sensazione della precarietà del ricordo, si conserverà il desiderio, dopo aver vissuto tante sofferenze private e storiche, di poter tornare a «risillabare le parole ingenuie» (*Nelle vene*), elevando l'innocenza a principio di poetica, facendo della parola lo specchio in cui ricontemplare la purezza primigenia.

Anche nella sua poesia religiosa Ungaretti concepirà il divino come una gioiosa parvenza infantile, iscritta in un paesaggio d'idillio, in uno spazio da età dell'oro riconquistata, dove la vita ha perso ogni negativa

¹² Saba, *Scorciatoie e raccontini*, in *Prose scelte* cit., p. 78.

pesantezza e dove la letizia si fonde all'innocenza: «*Per un Iddio che ride come un bimbo,/ tanti gridi di passeri,/ tante danze nei rami,/ un'anima si fa senza più peso [...]. Chi teme più, chi giudica?»* (*Senza più peso*). Nelle poesie del *Sentimento del tempo* il poeta recupera così l'archetipo religioso del «fanciullo divino»; anche la sua poesia cristiana si nutre di quell'antico mito, che ha il potere di ricondurre la gioia, di abolire tempo, timore e giudizio, in un presente eterno, in un eden che è natura redenta d'idillio. Più tardi il «paese innocente» diventerà la «terra promessa» di Enea, il «Sinai» degli *Ultimi cori*, la platonica «prima immagine» di *Canzone*: idea, modello o archetipo delle cose viventi, archetipo di perfezione che «a tratti rompe il gelo e riconquide». L'immagine dell'infanzia è perciò elevata dal poeta a principio metafisico, la perfezione dell'infanzia è perfezione dell'origine.

Anche nella poesia della vecchiaia il tema della fanciullezza verrà sempre di più invocato quale immagine di salvezza: «Ma perché fanciullezza è subito ricordo?» scriverà nel *Monologhetto*; e negli *Ultimi cori della terra promessa* ritornerà il desiderio di abolire vecchiaia e malinconia tornando indietro, ridiventando un infante che altro non veda che lo sgorgare puro di un'acqua limpida, altro non veda che una sorgente di nuova nascita: «Darsi potrà che torni/ senza malizia, bimbo?// Con occhi che non vedano/ altro se non [...] casta l'irrequietezza della fonte?».

Il fascino dell'infanzia e dell'adolescenza ritorna in altri importanti poeti come Campana (la «Kore» selvaggia della *Notte*), Gozzano (la Graziella delle *Due strade*), Cardarelli (*Adolescente e tempi immacolati*), Sbarbaro e Giotti. In altri scrittori il leopardiano contrasto tra età infantile ed età adulta si radicalizza fino a stabilire un'opposizione ideologica tra due modi diversi di intendere la vita, dove il modello infantile diventa immagine positiva di valori disattesi dal principio di realtà. È d'altronde significativo che in Rousseau, Wordsworth e Leopardi, i moderni fondatori del mito dell'età infantile, esso nasca insieme ad un reciso rifiuto della civiltà industriale, antiegalitaria e automatizzante: il mito dell'infanzia può essere allora non solo rifugio nostalgico ma anche risposta polemica ad un mondo storico considerato negativo. In una poesia di Betocchi questo contrasto appare come conflitto tra il mondo lieto e se-

reno dell'età prima e il mondo amaro, oscuro, minaccioso degli adulti («i gravi e tetri uomini» di Saba). «L'allegria pazza» dei fanciulli che giocano al sole è posta in contrasto al quadro oscuro offerto dai severi uomini: «giocondavano bei bambini/ e donne sedute al sole [...]. Ivi sembrava l'uomo come una cosa troppo oscura,/ di cui i bambini hanno paura,/ belli gli chiedono perdono» (*Piazza dei fanciulli la sera*, in *Realtà vince il sogno*).

Nel *Commento* alla sua *Tragedia dell'infanzia*¹³ Savinio denuncerà, alcuni anni dopo, il «sacrificio e annientamento» perpetrato dagli adulti a danno dei piccoli; denuncerà il «pericolo infanzia», vilmente soffocato dai grandi: «che l'umanità sia così arida di cuore, così spenta di fantasia, così parca di ambizioni, così limitata di desideri», denota secondo lo scrittore, la vile vittoria degli adulti su quelle fervide virtù della fanciullezza. Gli adulti vogliono dimenticare l'infanzia, la quale al contrario è «un'onda continua di rivoluzione [...] sistematicamente stroncata dai grandi», la cui immagine è una grottesca visione di impoverimento e mortificazione: «dimezzati, deforzati, ridotti alla misura non pericolosa richiesta dalla collettività e dalla mediocre civiltà in uso». Parole che ideologizzano quasi le virtù feconde dell'infanzia, recuperando certo i motivi «eversivi» delle avanguardie storiche, polemiche verso ogni forma di tradizionalismo borghese. Savinio polemizza anche contro la presunta «educazione» dei piccoli, in realtà «sistematica, scientifica, legale diminuzione dell'uomo [...] in vista della sua ammissione nel 'consorzio'». Questa visione anarchica che reclama le potenzialità fantastiche e creative, il calore e i desideri dell'infanzia, si avvicina infatti a posizioni palazzeschiere: «un dovere illusorio e la solenne buffoneria della serietà» mascherano il passaggio dall'età infantile a quella adulta, in realtà un decadere «dal giardino alla cella, dalla libertà al dovere». La violenta requisitoria di Savinio si conclude poi con un significativo riproporre l'equazione infanzia-poesia; la sua apologia dell'infanzia diventa un'altra poetica dell'infanzia: «nei soli artisti – si sa – la vita adulta è la continuazione 'naturale' dell'infanzia». Per questo «la paura dell'artista in famiglia»,

¹³ A. Savinio, *Commento alla Tragedia dell'infanzia*, in *Tragedia dell'infanzia*, Torino 1978, pp. 97-103.

il terrore che in seno alla famiglia, tra uomini «ridotti», abbia «a formarsi un uomo di sviluppo pieno: un gigante». Qui motivi freudiani e motivi d'avanguardia si uniscono in un discorso violento e originale, che vede l'infanzia non solo come paradiso perduto, ma come modello alternativo di pensiero e di sensibilità che solo l'artista continua, separandosi dalla società «reazionaria» dei grandi.

In modo più lieve e meno impegnato, ma ugualmente profondo, Penna ha lasciato una sentenza degna di ricordo su questo motivo: «Non è la costruzione il lieto dono/ della natura. Un fiore chiama l'altro». Si propone qui un'immagine libera, creativa della natura, vista come offerta di bellezza e di piacere («un fiore chiama l'altro»), non finalizzata alla «costruzione», alla sottomissione ad un principio di produttività e di costrizione. Il distico che segue oppone alla «costruzione» un modello alternativo di vita ispirato alla sensibilità «immaginosa» del fanciullo: «un'estrosa inettitudine infantile», inettitudine che lega il poeta alle figure adolescenti dei suoi versi, esaltando così una fantasiosa incapacità di vivere secondo le consuete leggi del «consorzio», tutto sottomesso ad un «principio di realtà» arido e opaco.

Il «disagio della civiltà», l'automatismo della civiltà meccanica, sono certo all'origine di simili rivolte contro il principio di realtà, contro la «ratio» strumentale dell'Occidente. Già le avanguardie storiche avevano polemicamente affermato il sogno, il meraviglioso dell'inconscio, dell'illogico e del nonsenso quali forme di contestazione della ragione borghese. Palazzeschi col suo «Lasciatemi divertire», con la sua violenta apologia del «riso» contro ogni forma di serietà e sublime poetico, con l'identificazione della poesia a «follia» e «nostalgia», del poeta a «saltimbanco», avvicinava la letteratura a posizioni infantili, nel senso di dissacratoriamente ludiche, non finalizzate e non «usabili»; poesia come gioco, non teso a costruire, ma a spendersi estrosamente nella fantasia, nella parodia, nella beffa.

L'infanzia non è solo modello di scherzo burlesco; in essa un poeta come Montale colloca l'esperienza «prima» della perdita e della delusione: «Ma nulla paga il pianto del bambino/ a cui fugge il pallone tra le case» (*Felicità raggiunta*, in *Ossi di seppia*). In Montale non troviamo at-

teggimenti polemici ma ugualmente il senso del decadere della vita dopo «la fine dell'infanzia», come suona il titolo di una poesia della sua prima raccolta; nella lirica l'infanzia è soprattutto intimo accordo con la natura, forza vivente e protettiva: «in lei l'asilo, in lei/ l'estatico affisare; ella il portento». L'infanzia è ancora leopardianamente, «l'età illusa», poi sommersa «dall'ora che indaga», dal sopraggiungere della maturità che svela l'inganno sotteso alla realtà: «l'inganno ci fu palese [...]. Giungeva anche per noi l'ora che indaga./ La fanciullezza era morta in un giro a tondo».

Il rapporto armonioso con la natura ispira anche i versi di *Mediterraneo*, dove il mare appare come mitico «padre» dalla cui voce severa e vitale «il fanciullo invecchiato che non doveva pensare» cerca protezione e una legge di vita. Il mare è l'asilo, «la patria sognata» («l'esiliato rientrava nel paese incorrotto»), la sua «voce» è un «dono» che forse accompagnerà nel viaggio della vita, nel sogno di un futuro illuminato dalla luce della giovinezza: «forse il nostro cammino/ a non tocche radure ci addurrà/ dove mormori eterna l'acqua di giovinezza» («Noi non sappiamo quale sortiremo»). Il talismano donato dal mare è, anche per Montale, soffuso di un'aura di purezza incontaminata. E sullo sfondo del mare s'incidono le prime figure di donna cui il poeta attribuisce un prestigio che le isola, o per la loro vitale giovinezza ignara dei dubbi o delle paure del futuro (Esterina), o per la loro natura quasi sovrumana, divina, tale da superare i limiti del tempo (la donna di *Casa sul mare* che dantescamente «s'infinita»: «ti s'appressa/ l'ora che passerai di là dal tempo»). In questi casi, dalla fanciullezza si passa a mitizzare la giovinezza, una vitalità che il poeta attonito contempla, essendo «della razza di chi rimane a terra».

La nostalgia e il mito dell'infanzia tornano in *Proda di Versilia* (nella *Bufera*), nel quadro di un auspicato ritorno dei morti, evocando ancora un paesaggio marino avvivato ora dai lavori di pesca e di trapianto di alberi; nel rapporto con la natura, l'infanzia riacquista un soffio pervadente di sacralità; «sacri» sono definiti gli alberi che la circondavano: «gli alberi sacri alla mia infanzia, il pino/ selvatico, il fico e l'eucalipto». A «quell'ombre i primi anni erano folti», custodivano «vite ancora umane/ e gesti conoscibili», i famigliari intenti a quei lavori marini, o presenze animali

vicine all'uomo; in definitiva un mondo limitato ma fecondo, un rapporto intenso tra interno ed esterno: «tempo che fu misurabile/ fino a che non s'aperse questo mare/ infinito, di creta e di mondiglia». La fine dell'infanzia è di nuovo l'evento traumatico che svela non più un mondo limitato ma conoscibile, ma un infinito rovinoso, fatto di deiezione e di terra infeconda, un mare di rifiuti e di sterilità. Al rapporto 'sacro' con la natura succede un tempo che si dilata in vuota, inconoscibile dismisura, desolante come il mancato soccorso dei morti.

In Quasimodo il mito dell'infanzia si fonde al rimpianto della terra nativa, al senso d'esilio dalla sua Sicilia «greca» («le isole dolci del dio»). Un assillo memoriale che si muove tra barlumi di ricordi e oblio: «M'accori, dolente rinverdire,/ odore dell'infanzia/ che grama gioia accolse» (*L'Eucalyptus*, in *Oboe sommerso*). «Di te amore mi attrista,/ mia terra [...]. Ma se torno a tue rive/ e dolce voce al canto chiama da strada timorosa/ non so se infanzia o amore» (*Isola*, nella stessa raccolta). Da *Erato* e *Apollion* si sviluppa un marcato mitologismo che si effonde in immagini favolose: il fiume Ànapo, che ispirò i versi di Teocrito, fiorisce mitiche, favolose figure fanciullesche, di greca purezza: «Sale soavemente a riva,/ dopo il gioco coi numi/ un corpo adolescente» (*L'Ànapo*). Ma soprattutto con le *Nuove poesie*, la fanciullezza pienamente recuperata con la memoria della propria terra, si oggettiva in forme ieratiche e fiabesche, in cori o cerchi danzanti di adolescenti pittoricamente esaltati, cromaticamente accesi in visioni mitiche. Non è forse un caso che la poesia d'apertura della nuova raccolta riproponga l'archetipo del fanciullo quale «segno vero» dell'epifania dispiegata dalla memoria: *Ride la gazza, nera sugli aranci* ci offre un'immagine di cosmica purezza e armonia, nel cerchio gioioso dei fanciulli che danzano nel plenilunio intorno ad un luogo sacro; il gioco si trasfigura in danza sacra, in «adorazione della terra», suggerendo analoghe raffigurazioni di armonia cosmica e numinosa, come la *Danse* di Matisse o *La Sagra della primavera* di Stravinski: «Forse è un segno vero della vita: intorno a me fanciulli con leggeri/ moti del capo danzano in un gioco/ di cadenze e di voci lungo il prato/ della chiesa. Pietà della sera, ombre/ riaccese sopra l'erba così verde,/ bellissime nel fuoco della luna...».

L'immagine ritorna, ieratica e antica, in *Davanti il simulacro di Ilaria del Carretto*: «Sotto tenera luna già i tuoi colli,/ lungo il Serchio fanciulle in vesti rosse/ e turchine si muovono leggere». La memoria ritorna riportando vivide e pure immagini di favola, al suono del pastore della propria terra: «Ed è ancora il richiamo dell'antico/ corno dei pastori [...] dove il Plàtani rotola conchiglie/ sotto l'acqua fra i piedi dei fanciulli/ di pelle uliva» (*Che vuoi, pastore d'aria?*). Anche qui l'immagine favolosa nasce da riferimenti a luoghi concreti della Sicilia, trasfigurata dal sogno greco del poeta.

La proiezione mitica della fanciullezza può giungere, come in una singolare e bellissima lirica di Luzi, a ritrovare la propria immagine, il proprio destino, accanto agli antichi eroi, ai personaggi poetici dell'*Iliade*: il fascino del mondo greco domina negli anni Trenta al punto di suggerire questa atemporale visione di sé in un altro luogo, in un altro tempo: «Presso le porte Scee con Astianatte/ fra cedri penserosi t'ho incontrato/ immagine di me, immagine mia» dice il poeta all'immaginaria rifrazione di sé (*A un fanciullo*, in *Un brindisi*). Nella vertiginosa unità dei tempi, nel «presente eterno» tipico di Luzi, non v'è distinzione tra epos antico e vita attuale, tra antichità primordiale del mondo e destino storico del singolo: nella «contemporaneità di tutti i tempi» tipica del poeta, «il fuoco scuro della sua stella» già brillava presso le porte Scee.

In Pavese, al contrario, il mito sorge dal paesaggio natio, da quei «luoghi unici» che la memoria ha eletto quali depositari di un senso definitivo: luoghi che la percezione «prima» avvenuta nell'infanzia ha sollevato a luoghi sacri. In quel tempo si «battezzano» le cose, perché si ha fede nel senso di quell'esperienza: «a ciascuno i luoghi dell'infanzia ritornano alla memoria; in essi accaddero cose che li han fatti unici e li trascelgono sul resto del mondo con questo suggello mitico». Quest'evento unico, in quanto «assoluto» e «simbolico», diventa mitico,¹⁴ «attinge un valore assoluto di norma»: «Per questo esso avviene sempre alle origini, come nell'infanzia: è fuori del tempo».¹⁵ Le colline nate piene di ricordi si col-

¹⁴ C. Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in *Saggi letterari*, Torino 1951, p. 271.

¹⁵ *Ibidem*, p. 272.

mano perciò di presenze numinose, incomprensibili all'intelletto ma affascinanti: «Queste dure colline che han fatto il mio corpo/ e lo scuotono a tanti ricordi, mi han schiuso il prodigio/ di costei, che non sa che la vivo e non riesco a comprenderla». Questa donna fatta di ricordi «è ben giovane [...]. È come il mattino. Mi accenna negli occhi/ tutti i cieli lontani di quei mattini remoti». (*Incontro*, in *Lavorare stanca*). In *Paesaggio VI* il mattino è ancora il momento magico di uno schiudersi dei ricordi salvifici: «Ogni via, ogni spigolo schietto di casa/ nella nebbia, conserva un antico tremore», per cui, anche per il ragazzo scappato di casa, «val la pena tornare, magari diverso». A volte anche Pavese ricorre a figure del mito classico per significare eventi fanciulleschi: nella poesia *Ulisse* descrive il primo staccarsi del ragazzo dal cerchio delle abitudini famigliari, l'inizio dell'avventura della vita. In *Mito* invece è il doloroso distacco dall'infanzia, il desolato passaggio dall'età degli dèi all'età degli uomini; qui l'archetipo del fanciullo divino è salutato nella triste visione della maturità e della realtà ingrata: «Verrà il giorno che il *giovane dio* sarà un uomo,/ senza pena, col morto sorriso dell'uomo che ha compreso»; «il giovane dio che ignorava la morte» (come nell'infanzia «immortale» evocata dall'Achille del dialogo *I due*, nei *Dialoghi con Leucò*) è ora segnato da una caduta; il mondo circostante perde splendore, sul ragazzo cade il peso d'esistere: «È mutato il colore del mondo./ La montagna non tocca più il cielo [...]. Il corpo di un uomo/ penseroso si piega, dove un dio respirava».

È significativo che, negli stessi anni, Pasolini scegliesse per la poesia un dialetto marginale e inedito, con motivazione di «regresso» psicologico che sono un modo di mitizzazione dell'età prima: il «regresso da una lingua ad un'altra – anteriore e infinitamente più pura – era un regresso lungo i gradi dell'essere» egli scrive. Lingua anteriore e più pura, il friulano di *Poesie a Casarsa* è dunque anch'essa lingua primigenia e «ingenua», coincidente con il mito di una «vita rustica, resa epica da una carica accorante di nostalgia»,¹⁶ come il poeta stesso scrive nel suo disegno della poesia dialettale del Novecento. In questa fase poetica l'io si mito-

¹⁶ P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, in *Passione e ideologia*, Milano 1977, pp. 132-133.

logizza spesso nella figura di Narciso, specchiandosi in figure di giovinetti vivi o morti, nel quadro lirico-fiabesco di una terra primigenia e contadina e di una lingua «pura» e «materna». L'io rivive in Narciso una nascita attonita e aurorale, sillabata in linee purissime: «Soj levàt ienfra li violis/ intànt ch'a sclariva,/ ciantànt un ciant dismintiàt/ ta la not vualiva./ Mi soj dit: “!Narcis”/ e un spirt cu l' me vis/ al scuriva la erba/ cu'l clar dai so ris» (*Dansa di Narcis*).¹⁷ Più tardi avverrà la mitizzazione dei giovani sottoproletari romani in opposizione al vuoto della storia, al «non volere del tramontato dopoguerra»; figure leggere, anarchiche e vitali, sensualmente contemplate nella sera della calda vita romana; colte in avventure picaresche come nei romanzi, o in poetiche situazioni di libero gioco con la vita: «ragazzi/ leggeri come stracci giocano alla brezza/ non più fredda, primaverile; ardenti di sventatezza giovanile [...] scuri adolescenti fischiano pei marciapiedi, nella festa/ vespertina [...] e potente/ in essi, inermi, per essi, il mito/ rinasce» (*Le ceneri di Gramsci*).

Ancora una volta il tema del gioco ricorre quale lieta immagine di vitalità spensierata, suscitando un rinnovato mito di fede nella vita. Oltre che in Leopardi, Pascoli (*L'Aquilone*), Montale (*La farandola dei fanciulli sul greto*) e Saba, il motivo ha ispirato alcune celebri poesie di Sinisgalli (oltre che di Quasimodo e Penna). Ma in Sinisgalli il gioco fanciullesco raggiunge l'apice del vitalismo, nell'acceso cromatismo, nei gesti netti e precisi, nelle forme plastiche, nell'atmosfera sulfurea e rosseggiante di gloria con cui disegna *I fanciulli battono le monete rosse* (in *Vidi le Muse*). L'umile gioco offre il destro per una trasfigurazione eroica, per una contesa guerresca («Gridano/ a squarciagola in un fuoco di guerra»), dove l'atmosfera è accesa da una tinta di fuoco («La sera/ incendia le fronti, infuria i capelli./ Sulle selci calda è come sangue»), e alla fine si esalta la vittoria gloriosa nel gesto nitido e assoluto: «Il fanciullo preme sulla terra/ la sua mano vittoriosa». Tanta è l'intensità e la vivezza di quei gesti, quasi il gioco sia la celebrazione di una contesa trionfale, l'esaltazione di una gloria di furore e di sangue.

¹⁷ «Mi sono alzato tra le viole, mentre albeggiava, cantando un canto dimenticato nella notte liscia. Mi sono detto 'Narciso', e uno spirito col mio viso oscurava l'erba al chiarore dei suoi ricci» (*Danza di Narciso*).

Anche in Penna vi è una tendenza a mitizzare le sue figure di fanciulli, spesso accompagnata da un sorriso commosso e insieme autoironico: «Veloce va l'atleta adolescente/ entro il meriggio placido [...] e ne spicca/ adesso la sua ferma ombra in Atene./ Se si riveste noi assistiamo all'epoca dei calzoncini». Il fanciullo, svelato poi nella sua intenerita e intima quotidianità, appare spesso all'inizio nelle vesti di un eros incantatore, nelle vesti di un dio classico: «Negli occhi neri di quel fanciullo io *pregherò il mio dio./* Ma il mio dio se ne va in bicicletta/ o bagna il muro con disinvolture». I ragazzi che giocano al vento sul verde nuovo dei prati, strappano al poeta la leopardiana esclamazione di rimpianto comune a tutti i poeti moderni: «un lampo/ vivido (oh giovinezza) delle loro/ bianche camicie stampate sul verde». Ma a volte il gioco sorridente col mito si fa rapita contemplazione di una visitazione divina: l'autosufficienza del ragazzo, ignaro di sé e del fascino che possiede agli occhi dell'uomo non più giovane, trasforma il suo volto in quello di un «Iddio», tanto sicuro ed estraneo al mondo da non cercare alcun amore nella caducità della terra, nella minorità degli umani: «Viaggiava per la terra/ come *un giovane Iddio/* colui che non aveva/ amori sulla terra».

Per il Sereni del *Diario di Algeria*, l'apparizione del «piccolo nemico», un fanciullo greco che chiede pane, diventa nell'orrore della guerra, nell'atonia della sua anima, un soffio fecondo di vita: «su lande avere [...] appena vivo sussulto/ di me, della mia vita/ esitante sul mare» (*Dimitrios*). Più tardi, negli *Strumenti umani*, l'infanzia diventa punto di vista alternativo da cui giudicare il mondo, politicizzando così l'estraneità dei piccoli dal mondo dei grandi, in una condanna ferma della distorsione operata dalla società moderna sulla vita umana: «Quei bambini che giocano» non perdoneranno «l'emorragia dei giorni/ dal varco del corrotto intendimento», non perdoneranno «i peccati contro l'amore» perpetrati nel mondo borghese: i futuri adulti si ergono fin da ora a giudici di un mondo alienato e corrotto, colpevole di storici disastri. Quest'ottica politica trova il suo culmine nell'utopia salvifica, nell'innografia palingenetica del *Mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante. In quel libro il mondo dei ragazzini, i «Felici Pochi», è esaltato in virtù del «gioco», liberatorio e «divino», opposto al mondo del «padrone praticone» che pie-

ga la vita a scopi di mercificazione e sfruttamento. Di qui l'esaltazione entusiastica del «ragazzino» elevato ai fasti delle mitologie più disparate.

In altri poeti l'età infantile è il luogo felice di un tempo idealizzato, momento salvifico che esorcizza il tempo trascorso. «Al viaggiatore affranto dalla vita», scrive Scaraffia, «l'infanzia si offre come un cibo ristoratore...».¹⁸ Contro l'irreversibile vita ci si protende allora con nostalgia a quel tempo primo, visto come sede di una ricchezza emozionale e creativa insuperate, o come sorgente della poesia, tempo del delinearci di una vocazione poetica.

La lirica, rispetto al romanzo, mostra una tendenza a esaltare i valori positivi della fanciullezza, spesso cancellando gli aspetti problematici o tragici rivelati invece dal romanzo (si pensi alla Gertrude manzoniana o a Jeli il pastore, fino alle opere di Moravia, Bassani e Volponi). Bertolucci e Zanzotto, in particolare, ci offrono le visioni più recenti del persistente mito dell'infanzia e nuove, significative poetiche fondate su di essa. La poesia nasce da un sentimento di «meraviglia» per la bellezza delle cose, che ha la sua origine nell'infanzia,¹⁹ dice Bertolucci: anche per lui, dunque, il poeta conserva in sé quel dono infantile che si scontra con la realtà del tempo che trasforma e distrugge le cose. Aspirazione della poesia sarà allora quella di «salvare» quella fugace bellezza, fissandola con le parole della poesia: «Mi accontenterei di aver salvato le gaggie intorno a casa, e poco altro». Questa poetica proustiana dell'arte che salva dal tempo, nella memoria o nell'istante estatico della visione poetica, ci introduce alle felici rappresentazioni dell'infanzia presenti nell'opera di Bertolucci. Fin dalle prime raccolte, l'infanzia s'iscrive nella natura, si modula su un ricordo di incanto paesaggistico, di estasi solitaria, come nella celebre *Ricordo di fanciullezza* (in *Sirio*): la passeggiata per il Cinghio asciutto, la foglia di gaggia fatta suonare in bocca; dimentichi dei compagni, «si vive come in un caldo sogno», in una trasognatezza felice in cui il tempo è abolito, la realtà dimenticata, vita protetta e sublimata in

¹⁸ G. Scaraffia, *Infanzia*, Palermo 1987, p. 12.

¹⁹ A. Bertolucci, in V. Masselli-G.A. Cibotto, *Antologia popolare di poeti del Novecento*, Firenze 1973, p. 269.

rêverie e fusione col paesaggio.

Delicato pittore di quadri idillici, appena permeati da quell'ansia segreta per il passare del tempo, Bertolucci vorrebbe fermare quella stagione della vita, contemplando un'immagine di serenità fanciullesca nel quadro virente della natura, salvare dal tempo la felicità dei due fratelli intenti a pescare, «intatti cuori», figli della grande pianta della vita: «Oh, se durasse eternamente questa/ mattina che li svela e li nasconde [...] intatte membra, intatti cuori, rami/ che la pianta trattiene strettamente». (*I pescatori*, in *Viaggio d'inverno*). Anche nel vasto poema autobiografico *La camera da letto*, le parti relative alla propria infanzia sono tutte fasciate da continue descrizioni paesaggistiche, dai segni di luce e ombra che accompagnano le fasi del giorno, il flusso delle stagioni, intorno ai casi degli uomini che di esse si colorano. E in questo flusso 'impressionistico', elegiaco e trasognato, si delinea un io contemplato nella natura, nella cui sensibilità è già il segno di una vocazione poetica. Ecco allora indugiare sulle prime *rêveries* del bambino di otto anni, la contemplazione del cielo stellato e di una zolla di terra granosa: «la mente/ presa del mistero di una zolla granosa/ non meno innumerevole del firmamento stellato». Bambino solitario e sognatore già innamorato delle svarianti luci del giorno («si innamora di quest'ora d'oro/ che sta per rioffuscarsi ai confini»), vede il momento già farsi memoria, o cercare una fuga dal tempo in estatiche contemplazioni. Bambino presto preda di un'ansia, sorta dalla febbrile attesa del ritorno della madre, che è segno di una sensibilità più acuta, «peccato» e «privilegio» di una vocazione poetica.

L'attesa ansiosa della madre, situazione proustiana per eccellenza, colloca nell'infanzia il sorgere di una vocazione poetica, associando inoltre l'attitudine poetica a ipersensibilità o ansia, tema che Bertolucci aveva già fissato nel «ringraziamento» di quel doloroso dono avuto dalla madre, in una poesia di *In un tempo incerto*: «madre giovane in virtù della morte [...] tu l'origine di ogni nevrosi e ansia [...] e di questo ti ringrazio per l'età passata presente e futura» (*A sua madre, che aveva nome Maria*). La fine dell'infanzia è anche per Bertolucci un evento triste, è la moderna «caduta» dalla felicità del paradiso al peregrinare crudele della vita: «In quella dolce casa/ è restato un bambino, prigioniero./ S'allonta-

na un giovane/ triste, e piange, per un sentiero,/ verso la vita crudele che l'aspetta» (*Infanzia*, in *Sirio*).

Anche nell'iperletteraria, coltissima, plurilinguistica poesia di Zanzotto, è centrale il mito dell'infanzia come aurorale purezza. Il carattere tuttavia più originale del suo accostarsi a quel mondo risiede nell'attenzione riposta al linguaggio della prima infanzia e in particolare per quello dialettale delle madri, delle nutrici e dei piccoli, il *petèl*. Questo linguaggio conserva per il poeta un fascino particolare, capace di trasmettere una purezza primordiale: è l'inizio, carico di affettività, di ritmo e di musica, della parola umana, in un'epoca che sembra avviata a contemplare il logorarsi di tutti i suoi istituti linguistici e letterari; è ancora il mito di un'iniziale purezza da cui sgorga la poesia e l'interiezione amorosa del dire. Nell'*Elegia in petèl* (nell'opera centrale di Zanzotto, *La Beltà*), il poeta si sente «buttato a ridosso di un formicolio/ di dei, di un brulichio di sacertà», e si chiede perché egli situi in «finezza e albore» l'elegia in *petèl*. Il *petèl* è perciò lingua degli albori, che conserva un suo intatto fascino accanto alla coscienza della fine della poesia, attestato da alcuni versi di Hölderlin. In un altro testo della stessa raccolta, si fa riferimento ad un medesimo interesse per «l'originario» infantile: nelle note il poeta parla di una sorta di idea platonica del bambino, o modello husserliano, l'*Ur-kind*, che «tenta di mettersi a fuoco in un Ego mai perfettamente precisabile», ma che «sussiste qui su un protoricordo particolare: un calesse e sonagliere [...] al collo del cavallino aurorale, dell'eocene (eohippus)»;²⁰ ne nasce una visione primordiale, candida e affettiva, un precisarsi del bambino nel mondo: «Ego-nepios, o Ego, miserrimo al centro del mondo tondo/ ma avvolto nel bianco vello, sul bianco seno,/ op-là, col cavallino in luce/ eohippus/ dentro la mondiale tenerezza» (*Profezie o memorie o giornali murali IX*, nella *Beltà*). Il mito delle origini, qui in chiave soprattutto linguistica, si attua anche con l'interesse per le cantilene, le interiezioni, le onomatopее della prima infanzia, messe accanto a frammenti di parlato, a riferimenti dotti, letterari e scientifici, nel predominante interesse per le catene fonetiche, paronomastiche, in cui, lacania-

²⁰ Zanzotto, *Note ai testi*, in *Poesie (1938-1972)*, a cura di S. Agosti, Milano 1973, p. 224.

namente, secondo il poeta, si produce il significato.

Di questo vivo interesse per l'infanzia da parte di Zanzotto, era stata prova, nella raccolta precedente, *IX Ecloghe*, l'intenerita rappresentazione dei bambini avviati al mattino verso la scuola: «Sorgono i bimbi da lane e stupori/ d'autunno [...]. Tutto/ gioca con loro, o pioggia o sole/ o ramo o nano o vetro,/ e per loro il gran fiume/ d'azzurro si ravviva i capelli leggiadri» (*Ecloga IX Scolastica*). A quella lirica descrizione si affiancava il problematico quesito sulla consistenza dell'insegnamento, un grande interrogativo su ogni pedagogia: «Ma che dirai a quelle anime di brina,/ di arnia, a quel festante grappolo/ che intorno al tuo cuore s'ingloba, e stordisce/ di curiose energie la pur schiusa aula».

Pochi anni dopo la *Beltà*, Zanzotto redigeva un saggio affascinante sul mondo infantile, documento prezioso della sua poetica e ulteriore esempio dell'incontro tra infanzia e poesia. Il saggio *Infanzie, poesie, scuoletta*, (*appunti*), partiva dalla constatazione che nel mondo moderno «la poesia è stata sempre più spesso identificata con una volontà di ritorno al mondo infantile, o con un rimpianto di essa, o addirittura con un modo dell'infanzia».²¹ Essa è definita da Zanzotto come il «tempo della più alta ricchezza fantastica ed emozionale dell'uomo»; di essa il poeta sottolinea alcuni caratteri che sono tipici del suo fare poesia, in primo luogo l'importanza assegnata al fattore fonetico, al «significante», inteso come «radice di un atto creativo»: «il cinguettio della primissima infanzia, suoni ancora inarticolati ma carichi di capacità espressiva [...] dal canto lieve del babillage e dal suono interiettivo a quello delle primissime sillabe [...] all'incanto delle filastrocche [...] delle serie ritmiche». Già in questi primordi si definisce «il fatato reticolo dei significanti».²² In secondo luogo il poeta sottolinea il comune carattere «egocentrico e narcissico» del linguaggio, «in cui la realtà viene investita da un'attività immaginativa tutta in funzione del desiderabile». Infine, dopo aver ricordato i principali momenti d'incontro tra poesia e infanzia nella poesia del Novecento, Zanzotto affronta anche il tema della poesia per l'infanzia, concludendo

²¹ Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuoletta* cit., p. 179.

²² *Ibidem*, pp. 182-183.

il suo discorso con un interrogativo sulla funzione dell'infanzia nella cultura di oggi: potrà l'infante «conservare la figura quasi carismatica che aveva, in quanto 'dono' o sorprendente irruzione?». Per il poeta il bambino continua a conservare «una scandalosa irriducibilità alla negazione». La conclusione di Zanzotto torna ad accomunare poesia e infanzia nel simile carattere di scoperta e rivelazione della realtà (vicina alla scoperta del «particolare» inavvertito di Pascoli o alla «meraviglia» di fronte alle cose di Bertolucci), con un accento affermativo ed entusiastico: «il bambino e il poeta [...] continuano a ritrovarsi nella sovrabbondante, folta 'aura' dello stupore, riscoprendo in essa brillii e rilievi di eventi che a molti sono inavvertibili [...] nello stupore che fonda il sempre nuovo sentirsi nuovi [...]. È una luce incerta [...] ma è una delle pochissime che restano».²³ Con ricchi riferimenti alle scienze umane, Zanzotto ci propone così una nuova poetica dell'infanzia, fondata sul «trauma» conoscitivo di «ammirazione-angoscia», rivolta «a un nucleo di risveglio che dà luogo al futuro». Un nuovo mito dell'infanzia teso e risacralizzare il mondo, a ritrovare una nuova «autenticità», a riattivare le capacità conoscitive della poesia.

Accanto ai poeti esaminati, un incontro mitico tra infanzia e poesia si attua anche nel territorio vergine delle nuove lingue dialettali, come nel caso di Pierro, che esordisce nel dialetto periferico e «materno» del turitano attraverso una ricognizione estatica della terra del ricordo (come suona il titolo della sua prima raccolta dialettale), mentre nella poesia in lingua prevale negli anni Settanta un accento più realistico, insistente, come nel caso di Giudici, sui traumi dell'educazione o dei rapporti parentali, o adottante un'ottica ironica, prosastica e distanziata, come nella notevole *Suite a ritroso* di Nelo Risi (in *Amica mia nemica*).

Non è un caso che la scoperta del dialetto e la raffigurazione della propria infanzia s'incontrino, in Pierro, in un modo che recupera il sacro della religione, in un incontro teso a mitizzare quegli eventi aurorali: nell'epigrafe iniziale alla *Terra d'u ricorde* la «parlèta frisca di païse» è accostata alle campane di Pasqua il cui suono è parola «di Criste/ ca hè

²³ *Ibidem*, p. 203.

fatte nghiure 'a morte», è parola di Cristo che ha fatto chiudere la morte. E nella prima lirica del volumetto il ricordo della madre morta giovane è avvicinato a quello della Madonna: «le purtàrene ianca supr' 'a segge/ cchi mmi nd'i fasce com'a na Maronne/ cc'u Bambinèlle mbrazze». In Pierro il ritorno nel passato è un evento magico, innescato da un sortilegio e da un desiderio febbrile: «Stanotte,/ mi riminèje nd'u lètte/ cchi ll'occhie spiritète;/ ci uija i'esse zinne n'ata vote...»²⁴ (*Stanotte*). Il poeta riascolta il proprio riso di bambino nel suono del flauto di canna (il flauto di Pan, il flauto del fanciullo mitico dannunziano), mitizzando il proprio recupero del passato e annullando dolore e tempo trascorsi: «chilla voci-cella amère e duce/ di nu flauticchie di canne» (*I cose citte*, in *Famme dorme*). Anche la poesia dialettale di Guerra è tutta sostenuta dalla «voce» di un ragazzo del popolo, tuttavia con un maggiore respiro realistico.

Nella poesia in lingua, tra le figure nuove, l'autore maggiormente attratto dal mito e dall'incontro tra infanzia e poesia è Giuseppe Conte. Il mito del «fanciullo divino» ritorna in una sua intensa ballata, *L'Oceano e il Ragazzo*, in cui si rivive una leggenda celtica su un ragazzo muto che cerca nel profondo degli abissi marini tutte le voci e i suoni del mondo; scendendo egli recupera l'origine pura della parola, le 'prime' parole del Mondo: «Non tace l'Oceano non tace/ lo sa lui il Ragazzo che scende [...] c'è il baratro il diluvio/ di arpe, di timpani, la foresta/ di flauti-alberi, il vortice delle trombe ricurve [...] e trova lì Sogni e Parole – le prime Parole del Mondo...». Anche in Conte ritorna perciò l'ossessiva mira della purezza, la volontà di recuperare l'intatto e il primigenio nel mito della fanciullezza: la «poesia pura» di Pascoli, «l'arte innocente» del fanciullo alcionio, le «parole ingenu» di Ungaretti, la «pagina rombante» del mare che Montale contrapponeva al «balbo parlare» della consuetudine, il «battesimo» delle cose concessa dall'estasi infantile in Pavese, la «finezza» e «l'albore» del *petèl* di Zanzotto. In Conte ritorna quel luminoso mito dell'infanzia creativa, rivelatrice di mondi abissali e parlanti.

²⁴ «Stanotte/ mi dimenavo nel letto,/ con gli occhi spiritati;/ ci volevo essere piccolo (bambino) un'altra volta» (*Stanotte*).

Giuseppe Traina

La gaia impostura e il mondo della verità.
Lettura del *Consiglio d'Egitto*

in ricordo di Saro Contarino

1. *Il Consiglio d'Egitto* e le sue fonti

Parafasando quello che Leonardo Sciascia scrisse dei *Vecchi e i giovani*, si potrebbe dire che *Il Consiglio d'Egitto* è una di quelle inesauribili opere che dichiarano un'esistenza, al tempo stesso che la mistificano, e in cui la mistificazione diventa un modo della verità. E che *Il Consiglio d'Egitto* è forse l'opera più sciasciana di Sciascia, la più sottilmente autobiografica, ma è anche romanzo storico, romanzo di conflitti sociali: nelle intenzioni, nella forma, nella struttura.¹

Com'è noto il romanzo narra le vicende, realmente accadute, dell'abate maltese Giuseppe Vella e dell'avvocato palermitano Francesco Paolo Di Blasi, due personaggi apparentemente opposti: l'uno prete mistificatore, opportunista e sessualmente represso; l'altro avvocato illuminista, idealista giacobino e libertino.

¹ Cfr. L. Sciascia, *Note pirandelliane*, in *Cruciverba*, Torino 1983 (ora in *Opere 1971-1983*, Milano 1989, p. 1131). D'ora in poi s'indicherà questo volume con II, mentre con I sarà indicato *Opere 1956-1971*, Milano 1987, e con III *Opere 1984-1989*, Milano 1991.

Nel romanzo troviamo Vella impegnato nella più celebre impostura della Sicilia settecentesca, la corruzione d'un codice arabo (che chiamerà Il Consiglio di Sicilia) e la creazione *ex novo* d'un altro (Il Consiglio d'Egitto), che avrebbero dovuto supportare – con l'autorevolezza dei documenti 'storici' – la battaglia contro i privilegi dei feudatari siciliani condotta dai viceré riformatori Caracciolo e Caramanico; e troviamo Di Blasi nelle vesti prima di giurista, impegnato nella medesima battaglia, poi di organizzatore d'una congiura rivoluzionaria, stroncata sul nascere il 31 marzo 1795 e che gli costerà la decapitazione.

Le vicende di Vella e Di Blasi, nella Palermo prima riformista e poi normalizzata dal viceré Lopez y Rojo, s'incrociano: i due personaggi hanno occasione d'incontrarsi e di sviluppare una paradossale simpatia ed ammirazione reciproca che si precisa presto come attrazione fra opposti.

Sul piano ideologico *Il Consiglio d'Egitto* replica infatti nella coppia Vella-Di Blasi le ambivalenze del *Giorno della civetta*, il rapporto fra il capitano dei carabinieri Bellodi e il capomafia Mariano Arena; ma non può fare a meno delle certezze etiche di *Morte dell'inquisitore*, la celebrazione di Diego La Matina, il frate 'eretico' «che tenne alta la dignità dell'uomo». ² Le opere di Sciascia andrebbero interpretate, ne siamo sempre più convinti, senza rispettarne strettamente la successione cronologica: in tal modo si capirebbe perché, mentre opere già 'problematiche' come *Il giorno della civetta* (1961) e *Il Consiglio d'Egitto* ('63) fungono da raccordo con il 'secondo tempo' della narrativa sciasciana, ³ la *Morte dell'inquisitore* (1964) e le opere teatrali (1965-'69) risultano

² Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, Roma-Bari 1964, ora in I, p. 705. Sciascia più volte dichiarò la sua preferenza per quest'opera, l'unica che rileggeva e su cui continuava ad arrovellarsi: e se tale rovello gli fosse derivato da un dubbio inconscio sull'assoluta purezza di fra Diego La Matina, l'unico dei suoi eroi che non riveli un'umanissima capacità di dubitare e contraddirsi, come Bellodi nella sua tanto contestata ammirazione per Arena o come Di Blasi nella sua simpatia verso Vella?

³ Che annovera le kafkiane 'fenomenologie del potere' di *A ciascuno il suo*, *Il contesto*, *Todo modo*. Di tutt'altro tipo le opere del 'terzo tempo' di Sciascia, alla cui analisi è dedicato il mio *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia tra esperienza del dolore e resistenza al potere*, Caltanissetta-Roma 1994, a cui mi permetto di rinviare.

molto più vicine al primo Sciascia, quello delle *Parrocchie di Regalpetra* ('56), degli *Zii di Sicilia* ('58; '61) e di *Pirandello e la Sicilia* ('61).

Il Consiglio d'Egitto, romanzo storico, è stato scritto utilizzando diverse fonti storiografiche. Per ricostruire l'arabica impostura Sciascia si è servito delle pagine ottocentesche di Domenico Scinà,⁴ mentre per la congiura del Di Blasi si è rifatto soprattutto allo sterminato diario del marchese di Villabianca. Sciascia, che da entrambi i testi ha prelevato particolari anche minimi, ha comunque operato sulle fonti in modo criticamente selettivo.

Dall'opera di Scinà ha espunto o ridotto le parti troppo severe nei confronti dell'abate Vella: ha semplificato, per esempio, le obiezioni mossegli da quel fine studioso che fu il canonico Rosario Gregorio, di cui non cita un opuscolo pubblicato contro il maltese, e (diversamente da Scinà) ha rappresentato Vella molto sicuro di sé nel pubblico confronto con Hager, lo studioso austriaco che tentava di smascherare la sua impostura. Forse Sciascia non si fidava totalmente dell'imparzialità di Scinà, che era stato l'allievo prediletto del Gregorio.

Per quanto riguarda il marchese grafomane, Sciascia, che ne fornì un caustico ritratto nel saggio *Io, Villabianca*, anche nel *Consiglio d'Egitto* ironizza sul «Villabianca, che va raccogliendo tutti i sussurri; da qui a cent'anni ci sarà da ridere sul suo diario».⁵ In alcune occasioni, l'autore mette in bocca al Villabianca, personaggio dialogante del *Consiglio d'Egitto*, frasi estrapolate dal suo diario – ma può anche decidere di farle pronunciare da altri personaggi. A volte Sciascia prende le distanze dagli ottusi pareri del marchese, il quale pretende, ad esempio, che prima dell'esecuzione Di Blasi fosse «contrito da cristiano», circostanza inconci-

⁴ Tratte da D. Scinà, *Prospetto della storia letteraria di Sicilia nel secolo XVIII*, Palermo 1824-1827, e poi riportate, insieme all'indagine d'archivio di A. Baviera Albanese, in *L'arabica impostura*, Palermo 1978.

⁵ Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, Torino 1963, ora in I, p. 500: d'ora in poi, per citazioni dal *Consiglio d'Egitto*, sarà indicato, nel testo e fra parentesi, solo il numero della pagina o delle pagine da cui il brano è tratto. La battuta caustica è attribuita al marchese di Geraci, ma Sciascia scrisse che il diario del Villabianca è «la più oggettiva immagine del presente, la testimonianza più diretta di più che mezzo secolo di vita palermitana e siciliana. *Malgré lui*, la testimonianza di una fine, una immagine di morte. Della sua classe, della "sicilianità"» (*Io, Villabianca*, in *La corda pazza*, Torino 1970, ora in I, p. 1021).

liabile col suo conclamato materialismo. Spesso però si giova della pederanteria di Villabianca, riservandosi d'aggiungere qualche particolare inventato: se utilizza fedelmente il diario per descrivere il cerimoniale della decapitazione, inventa per il sostituto del boia il mestiere di capraio – e ciò gli serve per sottolineare il miscuglio di fede cristiana e superstizione pagana che avvince il carnefice improvvisato e timoroso di giustiziare un nobile («pregava il suo Dio, il Dio delle capre e del malocchio... », p. 641).

Il procedimento può essere ancor più sottile. Villabianca, imbarazzato per l'appartenenza dell'avvocato alla sua classe, racconta la congiura con goffe reticenze e ridicole contraddizioni: prima tace il nome di Di Blasi e vorrebbe scusarlo attribuendo ai debiti la sua partecipazione alla congiura, per giunta in posizione defilata, con l'effetto di de-ideologizzare la congiura stessa; poi ammette che Di Blasi era il promotore e che aveva speso denari suoi (che dunque aveva!) per organizzare la congiura. Nel romanzo troviamo un'eco di questa posizione nell'allusione dell'autorevole principe di Trabia: «le idee vengono quando le rendite se ne vanno» (p. 607).

Per la sua irresistibile descrizione della mondanità palermitana e per il quadro vivissimo dei contrasti fra Caracciolo e i nobili siciliani, Sciascia s'è ispirato principalmente allo storico ottocentesco Isidoro La Lumia, dall'opera del quale derivano le notizie sui diversi provvedimenti di Caracciolo, le anonime minacce («O festa o testa») che costui ricevette quando tentò di abbreviare la festa di S. Rosalia, le istanze dei nobili presso i loro alleati a corte. Ma in un caso l'autore non condivide l'opinione di La Lumia ed allora la fa esprimere al marchese di Geraci, il quale rimprovera a Caracciolo il rogo dell'archivio dell'Inquisizione palermitana che comportò, a suo dire, la perdita di importanti documenti storici.⁶ Le parole del Geraci suonano in realtà più orgoglio di classe ferito che non sincera preoccupazione culturale, e infatti provocano la reazione del Di Blasi che difende il provvedimento vicereale, in nome della Ragione che cancella le tracce del sopruso e della superstizione (pp. 500-

⁶ Cfr. I. La Lumia, *Storie siciliane*, Palermo 1970, vol. IV, p. 370.

501). Ma il marchese, se si fosse espresso sinceramente, avrebbe dovuto far trapelare piuttosto soddisfazione legittima di fronte al rogo di documenti compromettenti per quelle famiglie nobili che «avevano adoperato l'Inquisizione come uno strumento per perseguire dei loro nemici privati». ⁷

2. Sciascia, la storia, la storiografia

Il Consiglio d'Egitto fu subito definito un «anti-Gattopardo» da Giancarlo Vigorelli, che cadde però nel duplice equivoco di interpretare *Il Gattopardo* come «una sontuosa benché lineare “memoria” semi-proustiana, aristocraticizzata e quasi fatalizzata, della Sicilia», ⁸ e di vedere concretizzata narrativamente, nel *Consiglio d'Egitto*, quell'ostilità verso Tomasi di Lampedusa che Sciascia aveva invece esplicitato in quello che è il suo vero anti-Gattopardo, cioè *Pirandello e la Sicilia*, la raccolta di saggi pubblicata nel '61 che comprendeva due scritti, *Il Gattopardo* e *Verga e il Risorgimento*, nei quali negava che Lampedusa avesse scritto un autentico romanzo storico:

la denominazione di “romanzo storico” copre genericamente opere che evocano e rappresentano il passato umano, magari soltanto muovendolo come sfondo o atmosfera; ma in effetti dovrebbero esser considerati romanzi storici quelle opere in cui gli accadimenti rappresentati son parte di una “realtà storicizzata”, cioè conosciuta e situata, nel suo valore e nelle sue determinazioni, in rapporto al presente: passato, insomma, rivissuto in funzione del presente; passato che si fa presente. (E appunto nel *Gattopardo* accade il contrario: il presente si fa passato). ⁹

⁷ D. Mack Smith, *A History of Sicily*, London 1968, trad. it. *Storia della Sicilia medievale e moderna*, Roma-Bari 1976, vol. II, p. 410. Anche lo storico inglese concilia il rammarico per la «perdita incommensurabile» dei documenti storici e l'entusiasmo per il valore simbolico dell'atto. Sciascia, pur parlando dell'episodio per tre pagine in *Morte dell'inquisitore*, non manifesta mai riprovazione, segno che il discorso del Di Blasi esprime proprio il pensiero dell'autore.

⁸ G. Vigorelli, *L'antigattopardo*, «Tempo», 23 febbraio 1963, ora in A. Motta, *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Manduria 1985, p. 281.

⁹ Sciascia, *Verga e il Risorgimento*, in *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma 1961, ora in III, p. 1147.

Solo nel saggio *I luoghi del "Gattopardo"*¹⁰ il Nostro pronunciò un'efficace palinodia di quell'antica ostilità; ma Sciascia, pur scrivendo *Il Consiglio d'Egitto* a pochissimi anni di distanza da questi saggi anti-lampedusiani, era di fatto molto più 'avanti' come romanziere che come critico letterario. Bisognerà infatti aspettare quel gioiello di saggistica 'morale' che è *Cruciverba*, per vederlo totalmente libero da una metodologia critica grosso modo definibile come gramsciano-lukácsiana;¹¹ mentre il suo talento di narratore aveva già esplorato soluzioni più moderne, non solo superando, dal *Giorno della civetta* in poi, il realismo di tipo lukácsiano, ma scrivendo, col *Consiglio d'Egitto*, un romanzo storico nuovo, più complesso di quel romanzo storico 'ottocentesco' che resisteva anche nel secondo dopoguerra grazie a scrittori come Bacchelli o Anna Banti, e al quale proprio la modernità del *Gattopardo* aveva inferto un duro colpo.¹²

Insomma, «il sentimento della storia è molto simile in Sciascia e Tomasi, i quali, pur da posizioni molto distanti, sembrano affermare la dignità etica dell'individuo sul guazzabuglio dei secoli»; ci sembra però esagerato affermare che «Sciascia utilizza il romanzo storico per fuoriuscire dalla storia».¹³ Un'opera di Sciascia non arriva mai ad essere fuori dalla storia, meno che mai all'altezza del *Consiglio d'Egitto*.

Ciò che emerge invece chiaramente dal nostro romanzo è una profonda sfiducia nella storiografia, che si manifesta, come s'è visto, nell'uso critico e selettivo delle fonti storiografiche, ma viene soprattutto emblematicizzata dalle parole rivolte a mo' d'insegnamento dall'abate Vella – il quale, come vedremo, si può considerare *alter ego* dello scrittore – al suo

¹⁰ Sciascia, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo 1989, ora in III, pp. 618-625.

¹¹ Evidente nei saggi raccolti in *Pirandello e la Sicilia*. Sciascia viinterpreta Pirandello con strumenti gramsciani (poi ampiamente dismessi: cfr. *Alfabeto pirandelliano*, Milano 1989, ora in III), e sovente fa affiorare Lukács, in compagnia dell'engelsiano 'nonostante': è così, per esempio, che Sciascia legge la posizione storico-sociale dell'autore dei *Malavoglia* in *Verga e il Risorgimento*, o, ancora nel '69, quella di Villabianca (vd. n. 5).

¹² Cfr. N. Zago, *I gattopardi e le iene*, Palermo 1983, ed E. Paccagnini, *La fortuna del romanzo storico del secondo dopoguerra*, «Otto/Novecento» XVIII (5), 1994.

¹³ M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari 1994, pp. 90-91.

aiutante Cammilleri, e che suonano come assimilazione della storiografia alla propria impostura:

E allora don Giuseppe pianamente gli spiegava che il lavoro dello storico era tutto un imbroglio, un'impostura: e che c'era più merito ad inventarla, la storia, che a trascriverla da vecchie carte [...]. "Tutta un'impostura. La storia non esiste" (p. 533).

Il ragionamento di Vella prosegue, con accenti manzoniani, contro le mistificazioni di una storiografia che tramanda solo le gesta dei grandi personaggi ed ignora la vita degli umili (cfr. p. 534). Non so se lo Sciascia del 1963 avrebbe confessato che le parole di Vella riflettevano *in toto* il suo pensiero; lo ammetterà chiaramente in un'intervista dell'88:

Con tutto il rispetto per il lavoro degli storici, devo comunque notare che una simile falsificazione della verità è possibile proprio nelle opere di storia piuttosto che nei testi letterari. Io credo che la verità della storia venga fuori, al di là di quella che è la verità dello storico, nel racconto letterario. Lo storico, e non lo scrittore, può mistificare la verità, può andare per tesi preconcepite.¹⁴

Sciascia avrebbe quindi anticipato, da letterato, perplessità metodologiche sviluppatasi più tardi nel seno stesso della scienza storiografica, per esempio con da Hayden White.¹⁵

In ogni caso, la sfiducia nella storiografia è il sintomo di una più profonda preoccupazione di ordine conoscitivo: «la diagnosi che Sciascia formula nel 1963 nel *Consiglio d'Egitto* resterà fino alla fine invariata, piuttosto aggravandosi. [...] è necessario rimuovere completamente la crisi novecentesca degli istituti letterari ed affermare ontologicamente la ve-

¹⁴ M. Jakob e M. Formica Jakob (a cura di), *Testimoniare un mondo scomparso*, «Zibaldone», mai 1988, trad. it. «Nuove Effemeridi» III (9), 1990, pp. 16-17.

¹⁵ Il riferimento è a H. White, *Metahistory*, Baltimore 1973, trad. it. *Retorica e storia*, Napoli 1978. White, dieci anni dopo *Il Consiglio d'Egitto*, sosteneva che «lo storico non ha maggiore capacità [del narratore e del drammaturgo] di stabilire la verità oggettiva delle cose, ma dipenderà, come gli altri, dai mezzi retorici per rendere attraente ciò che afferma» (I. Bedford, *L'impostura e i "pidocchi della ragione"*: Il Consiglio d'Egitto, «Quaderni dell'Istituto Italiano di Cultura di Melbourne», n.s., I (1), 1994, p. 53).

rità della scrittura, farne cioè l'orizzonte ultimo da cui sorge ma su cui anche tramonta l'impostura della storia, il luogo del risarcimento metafisico della negata ragione». ¹⁶

Anche in questo senso *Il Consiglio d'Egitto* ci appare come un romanzo proiettato nel futuro di un autore che, nel corso degli anni Settanta, manifesterà appieno la sua svolta gnoseologica verso una fiducia non dogmatica nella causalità, che anzi cede spesso il posto alla casualità di associazioni d'idee, cortocircuiti memoriali, divagazioni sul filo della citazione, rivelando l'accresciuta influenza di Borges e Savinio, nonché il recupero di due numi tutelari della sua formazione come Pirandello ed Américo Castro. ¹⁷

Nel corso degli anni, Sciascia, muovendo da uno storicismo sempre più perplesso, e passando per un antistoricismo di matrice pirandelliana e derobertiana, approda infine ad una messa in discussione del valore della storia appena meno radicale che nella prospettiva di un Borges. Eppure, anche quando la storia sembra sfumare in un borghesiano universo parallelo dominato dalla letteratura, rimane in Sciascia la strenua attenzione al presente, ai suoi legami – non deterministici – col passato, come dimostrano anche i suoi estremi testi narrativi.

3. *Il Consiglio d'Egitto* come romanzo storico

Nella prima fase della sua produzione letteraria, Sciascia attribuisce significanza assoluta o a certi passaggi storici importanti, ma che nella sua ottica assumono valore cruciale e quasi ossessivo (p. es. la guerra di Spagna), o a certi personaggi che gli appaiono chiavi di volta di un'epoca intera:

¹⁶ C. Boumis, *La verità bella*, in F. Bernardini Napoletano (a cura di), *Leonardo Sciascia. La mitografia della ragione*, Roma 1994, pp. 152-153.

¹⁷ Cfr. G. Compagnino, *Leonardo Sciascia nella terra dei letterati*, Acireale 1994, in part. p. 80.

la genesi di ogni cosa mia che ha a che fare con la storia è questa: c'è un personaggio che per la sua essenza o per una sua particolarità suscita in me una specie di affezione congeniale: e da questo personaggio (che nei racconti diventa di solito un personaggio minore, come per esempio Caracciolo ne *Il Consiglio d'Egitto*) muovo all'interpretazione di un ambiente e di un momento storico.¹⁸

Certo, non si può ridurre alla «interpretazione dell'ambiente e del momento storico» *Il Consiglio d'Egitto*, un romanzo che si rivela molto più maturo ed originale delle coeve formulazioni critiche del suo autore. Il romanzo storico di Sciascia non è infatti una mescolanza, canonicamente ottocentesca, di 'storia' e 'invenzione': l'autore reinventa il genere letterario mediante l'uso fedele o critico o parodistico delle fonti storiche, l'espressione delle proprie convinzioni ed ossessioni (che passa sia attraverso la classica soluzione del narratore onnisciente sia attraverso l'ottica dei personaggi), il gioco metaletterario e la citazione colta.¹⁹ Il risultato di tale libertà inventiva è un romanzo di grande valenza metaforica, che comunque non trascura di «far rivivere il passato in funzione del presente». Che è naturalmente il presente della Sicilia nei primi anni Sessanta, nella quale dura ancora l'eco delle gesta di Salvatore Giuliano: quando il principe di Trabia, *leader* dell'aristocrazia siciliana, paragona il rivoluzionario Di Blasi e il brigante Testalonga, esplicitamente preferendo quest'ultimo, forse Sciascia allude all'uso che gli agrari siciliani fecero proprio della banda Giuliano contro il movimento contadino degli anni Cinquanta e a favore del movimento separatista. Separatismo prima, 'milazzismo' poi, avevano rappresentato, negli anni di poco precedenti la pubblicazione del *Consiglio d'Egitto*, le nuove maschere del sicilianismo, cioè di quell'autentica antica impostura che è il privilegio feudale e

¹⁸ Da una lettera privata a Prandstraller, citata in G.P. Prandstraller, *Il neo-illuminismo di Sciascia*, «Comunità», 1964, ora in Motta, *Leonardo Sciascia* cit., p. 178.

¹⁹ Sin dall'inizio il romanzo si colloca sotto il segno dell'allusione e della citazione, e del gioco del loro riconoscimento: l'ambasciatore marocchino cita Ibn Hamdis (p. 491), ma l'allusione colta cade nel vuoto per difetto di codice (i colti siciliani ignorano l'arabo) e di contesto (Vella conosce la lingua ma non la letteratura araba); molto più avanti sarà il colto Di Blasi a citare versi di Góngora senza che Sciascia ne indichi l'autore, tendendo così una trappola al lettore. Sull'importanza della citazione nella scrittura sciasciana cfr. R. Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, «Studi novecenteschi» VI (16), 1977, ora in *Pagine vissute*, Napoli 1995, pp. 153-178.

dalla quale l'impostura del Vella e la rivolta del Di Blasi finiscono per essere facilmente riassorbite perché troppo legate alla contingenza storica – la stagione del riformismo borbonico e della Rivoluzione francese –, e non al mutare delle condizioni strutturali.²⁰

Un'altra micro-allusione al presente è contenuta nell'episodio dell'arresto di Cammilleri, per il quale fu mobilitato un impressionante numero di gendarmi, tanto «che pareva una spedizione per catturare una di quelle feroci e numerose *comitive* che nel territorio non mancavano e di cui gli sbirri di tanto in tanto, dimostrativamente e senza sortirne alcun successo, si occupavano» (p. 570). Ellitticamente, ma chiaramente, l'autore si riferisce alla troppo blanda attività repressiva della criminalità mafiosa messa in moto dalla polizia nei primi anni Sessanta.

Mi pare importante rimarcare che il 1963 del *Consiglio d'Egitto* è in Italia l'anno del 'centrosinistra organico', che avrebbe dovuto aprire una grande stagione di riforme: la scelta di parlare del fallimento del riformismo caraccioliano va letta forse come un campanello d'allarme suonato da Sciascia, dal pessimista Sciascia, di fronte ai sempre ricorrenti troppo facili entusiasmi della sinistra?

Ma un intellettuale di statura europea come Sciascia non guarda solo al presente dell'Italia, ma trova modo di pronunciarsi nobilmente contro gli orrori recenti dei *lager* nazisti e contro l'allora attualissima repressione francese in Algeria (p. 636): è una pagina che gronda dolente ironia rispetto all'illusione illuministica del Di Blasi che la tortura da lui subita non sarebbe più stata somministrata ad altri; e l'amaro commento è gestito sul piano narrativo da un narratore onnisciente (ed attualizzante) che ha fatto capolino raramente e con grande discrezione nel corso del romanzo.

²⁰ Quando Vella si sposta da posizioni filo-caraccioliane a posizioni 'sicilianiste' inizia, secondo Giarrizzo, la sua rovina, vista l'ostilità di Caracciolo e Gregorio rispetto alla prospettiva sicilianista, quell'idea di una immutabile «continuità della storia siciliana dai Ciclopi ai Borboni»: cfr. *La letteratura italiana. Storia e testi*, Milano-Napoli 1965, vol. 46, t. VII, G. Giarrizzo-G. Torcellan-F. Venturi (a cura di), *Illuministi italiani*, p. 1138. Sciascia connette il separatismo del dopoguerra alla «folia siciliana», tipica dell'ideologia sicilianista, nella *Prefazione* alla ristampa di S. Aglianò, *Questa Sicilia*, Venezia 1982.

4. Tecniche narrative

Sciascia accentua la mimeticità del racconto dando largo spazio al discorso diretto dei personaggi, e, in second'ordine, all'indiretto libero di Vella e Di Blasi. Il racconto è comunque gestito da un narratore onnisciente che dissimula la sua onniscienza fra le pieghe delle 'didascalie' o in impercettibili modulazioni degli indiretti liberi.

Questo narratore però, in alcune occasioni, emerge esplicitamente, assumendo il ruolo di commentatore: prima con un plurale di modestia, quando il lettore apprende che, avendo Vella rafforzato la propria posizione pubblica, «ormai tutti lo chiamavano abate, e cominceremo a chiamarlo abate anche *noi*» (p. 543); poi quando si dice di tale capomastro Patricola, arrestato fra i congiurati, che «aveva, agli occhi dei suoi contemporanei, il merito di avere alzata sulla cattedrale normanna quella cupola che a *noi* fa rimpiangere non l'avessero arrestato prima, e per meno ideali reità» (p. 600) – e il lettore è sicuro che il commento ironico del narratore coincide con l'opinione dell'autore reale, che molto amava l'architettura palermitana e molto detestava chi, in ogni secolo, ne aveva fatto scempio. Il 'noi' che si ricava da questo secondo commento vale, per opposizione, come 'noi contemporanei'; dunque apre il testo a quella dimensione saggistica tipica di ogni testo sciasciano, anche di quelli a più precisa connotazione narrativa.

Si può attribuire al narratore (scopertamente voce dell'autore implicito) anche la citata digressione parentetica ed attualizzante di p. 636 o un cenno ai casanovisti (p. 535), fra i quali Sciascia si annoverava. Più interessante è un'altra digressione affidata al 'noi' attualizzante, collocata alla fine del penultimo capitolo, allorché il narratore confronta con la situazione contemporanea l'idea settecentesca della poesia come menzogna: «oggi l'idea della poesia non ce lo consente più, forse ancora ce lo consente la poesia stessa» (p. 638); quattro anni prima del memorabile *Letteratura come menzogna* di Giorgio Manganelli, ecco una frase che ci conferma come la scrittura di Sciascia fosse già fuori da ogni dimensione angustamente realistica.

La voce narrante può cambiare, in certi casi, prospettiva: per esempio all'inizio del VI capitolo, quando la narrazione è filtrata prima dal punto di vista dell'aristocrazia e della plebe palermitana, che hanno sconfitto Caracciolo nel suo tentativo di ridimensionare la festa patronale, e poi dall'abituale prospettiva illuministica del narratore (in tal caso, anche dell'autore implicito) che ironizza sulla 'guerra di sante protettrici'.²¹

Ma la scrittura del *Consiglio d'Egitto* si presta ad improvvise e ben dissimulate rotture del patto di verosimiglianza narrativa: all'interno di un dialogo fra don Saverio Zarbo e l'abate Meli il narratore colloca un'innocua descrizione paesaggistica che sconfinava però nel pensiero di uno dei personaggi, anticipandone la battuta in discorso diretto:

La sera, rosea e dorata, cominciava a spogliarsi di leggeri veli di brezza. La banda, che suonava in palco, dava voce al sentimento dell'ora.

"Il sentimento dell'ora!" disse beffardo don Saverio, senza tener conto del fatto che l'espressione gli era affiorata spontanea e che rigirandola poi nella mente l'aveva pronunciata con sprezzo (pp. 524-525).

In un altro caso è l'autore implicito a penetrare subdolamente nel testo: un *personaggio*, monsignor Airoidi, legge (p. 538) ad un altro *personaggio*, il conte di Racalmuto, traendoli dal Consiglio di Sicilia 'tradotto' da Vella, i dati statistici di un fantomatico – falso per Vella ma 'vero' per Airoidi – censimento arabo sulla popolazione di Rahal-Almut, cioè Racalmuto (che è anche, com'è noto, il paese dell'*autore reale*); ma questi stessi dati statistici erano stati riportati come veritieri dall'*autore implicito* – narratore delle *Parrocchie di Regalpetra* (I, p. 16) mentre riassumeva la storia del suo paese!²²

²¹ Ritorna il fortunato *tòpos* veristico della 'guerra di santi' (Verga, D'Annunzio) che Sciascia svilupperà nel racconto *La rimozione* (in *Il mare colore del vino*) e soprattutto nel saggio *Feste religiose in Sicilia* (in *La corda pazza*), testo nel quale, diversamente dal *Consiglio d'Egitto*, ritiene un errore politico questo tentativo di Caracciolo, ma meno con l'intenzione di giudicare il viceré che per ironizzare sulla disponibilità al compromesso con la Chiesa cattolica di tutte le forze politiche laiche contemporanee, e del PCI in particolare.

²² Si noti che, mentre tutti i personaggi del romanzo sono realmente esistiti, l'unico inventato è la «contessa di Regalpetra», che prosegue, come autocitazione, l'invenzione, risalente alle *Parrocchie*, di celare il nome di Racalmuto con l'inserzione della fantastica e

Con tali espedienti Sciascia stuzzica il lettore mischiando le carte, proprio come faceva con i fogli del codice di San Martino il suo *alter ego*, l'abate Vella:

Per cominciare aveva dislegato il codice foglio per foglio. Il mazzo dei fogli lo aveva accuratamente frammischiato, proprio come un mazzo di carte da giuoco: ch  era per l'appunto un giuoco, il suo, di grande abilit , di grande azzardo; e perci  non aveva trascurato il tocco, alla fine, di tagliare, a propiziazione, il mazzo (p. 506).²³

5. Sciascia 'nel' romanzo: gli Arabi, i sensi, il corpo

Sciascia gioca con le convenzioni del romanzo storico anche insinuando le sue preferenze letterarie e le sue 'ossessioni' ricorrenti. Non manca, per esempio, il tema derobertiano e lampedusiano del trasformismo delle classi dirigenti siciliane, qui declinato non sul versante aristocratico, come nelle *Parrocchie* e nel *Quarantotto* (uno dei racconti di *Gli zii di Sicilia*), perch  i nobili palermitani non accettano compromessi coi vicer  riformatori, bens  su quello della burocrazia statale di cui   illustre rappresentante il giudice Grassellini (p. 564).

Ma risalta soprattutto un'altra preferenza di Sciascia, la sua lettura filo-araba della storia della Sicilia: Vella aveva inizialmente concepito una diversa e pi  colta impostura, una finta traduzione araba dei libri mancanti di Tito Livio, ma opta per lo pseudo-Consiglio d'Egitto perch  «i romani lo annoiavano. Si divertiva invece con gli arabi, pur faticandoci sentiva da quel mondo alitare fresco ozio, imprevedibile fantasia» (p. 520). In tal caso Vella   pi  che mai *alter ego* di Sciascia, felicemente libero, con i suoi studi magistrali, dalle fissazioni 'classiche' di tanti altri

paradigmatica Petra savaresiana; ma a p. 538 si parla di «feudo di Racalmuto», mentre a p. 541 si torna a Regalpetra: pi  un gioco allusivo che una svista.

²³ L'immagine liminare del falsario-autore-giocatore intento a mischiare le carte   il vero emblema del romanzo: il lettore   avvertito... Cfr. A. Di Grado, *Leonardo Sciascia. La figura e l'opera*, Marina di Patti 1992², pp. 9-10.

siciliani,²⁴ libero di preferire la Sicilia araba dei 'suoi' toponimi – Racalmuto, Caltanissetta – o di scrittori a lui cari come Ibn Hamdis ed Idri-si. Così, in virtù di quel suo tipico procedimento per cui l'autore distribuisce fra più personaggi le proprie personali opinioni, gli attribuiremo anche le parole della contessa di Regalpetra la quale, affascinata dalla lettura delle *Mille e una notte*, vagheggia i tempi felici della Palermo araba (p. 536). E non dimentichiamo la tragica allegoria dell'albero che contrappunta lo strazio del corpo di Di Blasi e nasce nella fantasia di Sciascia dagl'inquietanti viluppi dei ficus piantati a Palermo nei luoghi dell'Inquisizione: essa trova compenso simbolico soltanto nell'araba palma, l'unico albero che i siciliani accettano di curare per la sua bellezza, nonostante non dia frutti, «e forse anche in ciò agisce il sentire popolare, le vecchie radici arabe».²⁵

Sciascia ha disseminato nel *Consiglio d'Egitto* diversi riferimenti alla sensualità e alla corporeità. E non è cosa frequente: bisognerà aspettare *Candido* e poi l'occidua *sotie* del *Cavaliere e la morte* per ritrovare segni così espliciti di queste componenti della personalità sciasciana.

Si veda come viene ridicolizzato uno fra i più assidui frequentatori del Circolo dei nobili alla Marina, l'abate Giovanni Meli, ritenuto da molti il maggior poeta del Settecento siciliano, ma qui dipinto come ipocrita e fatuo verseggiatore che addirittura non ama la poesia. È questa l'accusa lapidaria che gli muove l'abate Carì, alla quale Meli replica, burbanzoso: «Io la poesia la faccio: e se ne parlerà, della mia poesia, quando del vostro nome non ci sarà traccia nemmeno sul marmo che vi metteranno sopra da morto» (p. 607). Una battuta che, per via allusiva, ridicolizza ulteriormente Meli, al quale si deve proprio un lungo componimento in memoria del Carì.

Ma l'ipocrisia di Meli era già stata sferzata da don Saverio Zarbo, alle cui provocazioni il poeta replica che il suo interlocutore ha un'idea gros-

²⁴ Si veda anche il polemico ricordo del Di Blasi, che aveva accompagnato a visitare Monreale «quel Goethe: un uomo che si commuoveva su un cocchio di Selinunte, su una moneta di Siracusa; ed era rimasto impassibile, quasi infastidito, a Monreale» (p. 640).

²⁵ Sciascia, *Gli alberi di Bruno Caruso*, in *La corda pazza*, I, p. 1199. Per un'acuta analisi dell'allegoria dell'albero cfr. Boumis, *La verità bella* cit., pp. 154-157.

solana della poesia; e l'altro obietta: «Ne ho, per la verità, un'idea molto diversa: ma conoscendo voi...» (p. 524).

L'erotismo è una componente sana della vita: non bisogna reprimerlo come invece fa Vella – che non per questo smette di desiderare la donna – né si può sublimarlo in vacua poesia arcadica, come fa Meli. Sciascia infatti considerava l'erotismo esplicito di Domenico Tempio – l'altro grande poeta dialettale, catanese, del Settecento siciliano – come

la controparte dell'erotismo arcadico, del barocco estremo grondante di amirini e di putti in cui si configura la poesia del palermitano [Meli]: il quale è, a chi sappia vedere sotto la leggiadria delle invenzioni e l'evocazione di casti miti e di campestri incanti, a suo modo ossessionato da quel vago carosello di Nici e Clori; che son poi realissime donne dell'aristocrazia palermitana.²⁶

D'altronde nemmeno Tempio è un modello positivo di rappresentazione dell'erotismo, per quel tanto di funebre che s'avverte sotto le acrobazie sessuali dei suoi popolani catanesi. Ben altro significato – gioioso, luminoso – deve avere per Sciascia l'erotismo:

Da Ovidio forse bisogna fare un salto fino a Boucher per trovare una rappresentazione dell'amore così radicalmente refrattaria alla morte e al dolore, così totalmente assorta nel piacere, così *non dialettica*.²⁷

Nell'universo sciasciano tutto si tiene: proprio ad un quadro di Boucher s'ispira la scena erotica fra Di Blasi e la contessa di Regalpetra, intenta a rappresentare un *tableau vivant* durante il quale i due amanti conversano²⁸ di letteratura e di interessi feudali. Anche in campo sessuale, dunque, Di Blasi si distingue dai nobili palermitani, è un libertino colto affatto diverso da quel don Saverio Zarbo, che, a dispetto dei suoi discorsi da 'gallo' siciliano, si rivela nulla più che un *voyeur* (p. 526): pure in

²⁶ Sciascia, *Il catanese Domenico Tempio*, in *Pirandello e la Sicilia*, III, pp. 1186-1187.

²⁷ Sciascia, *Emilio Greco*, in *La corda pazzo*, I, p. 1191.

²⁸ Nel quadro di Boucher *La nascita di Venere* Sciascia individua «una specie di conversazione tattile (lo schema compositivo fa un po' pensare alle sacre conversazioni)» (*ibidem*).

questo Di Blasi è caraccioliano, anche se non arriva a violare, come aveva fatto il suo idolo politico, il codice morale della nobiltà palermitana, indignata (p. 523) per il fatto che Caracciolo avesse scelto come sua amante, anziché una nobildonna, la cantante Marina Balducci.

Ma quel riferimento a Boucher sfuma nella mente del Di Blasi in un gioco mentale associativo, all'insegna dell'analogia etimologica con la parola dialettale *vucciria*²⁹ (macelleria): ed è quasi esplicita per lui la prefigurazione della 'macelleria', della tortura cui è destinato. Anche il piacere rischia sempre di trasformarsi nel suo contrario, nel dolore.

Piacere e dolore sono strettamente intrecciati nel *Consiglio d'Egitto*; l'atroce esperienza della tortura, l'allucinante lucidità con cui Di Blasi riesce ad affrontarla, non possono che confermare il suo materialismo: «davvero puoi ancora pensare all'anima, se la tortura ti ha dimostrato che il tuo corpo è tutto? Il tuo corpo ha resistito, non la tua anima; la tua mente che è corpo» (pp. 620-621).

A questa resistenza mentale del Di Blasi concorrono i veri e propri processi logici («Devi pensare, se vuoi resistere, devi pensare», p. 611), le libere associazioni, i ricordi, le divagazioni, le citazioni a memoria: un complesso e benefico 'sistema' che è già, *in nuce*, il sistema conoscitivo, sempre più saviniano, con cui Sciascia costruisce le opere del suo 'terzo tempo'.

La tortura non può che richiamare alla mente la Spagna dell'Inquisizione, e quindi non casualmente – nella solitudine assoluta del torturato – Di Blasi s'abbandona ad una serie associativa spagnoleggiante che comprende la *soledad*, sua madre addolorata come la Madonna «della *soledad*» (p. 620), e poi i versi di Góngora che gli affiorano alla mente, a confermarne un materialismo che sfuma in nichilismo («Mas tú y ello juntamente en tierra en humo en polvo en sombra en nada»)³⁰. Quello che è ormai un flusso di coscienza passa – come poi nel *Cavaliere e la*

²⁹ Lo stesso succederà nel *Cavaliere e la morte* per la digressione etimologica su *scanturi*, originata non dal sesso ma da un altro piacere, «due tazze di denso caffè» (III, p. 420).

³⁰ In un saggio intitolato, guarda caso, *Le soledades di Lucio Piccolo*, Sciascia ricorda la peculiarità «che Salinas indicava in Góngora: mistico della realtà materiale» (*La corda pazza*, I, p. 1142).

morte – al catalogo dei piaceri che la morte gli sottrarrà: versi, colori, sapori, profumi. Mancano stranamente le donne, l'amore: né si pensi all'incombere edipico della madre, perché proprio l'avvocato Di Blasi ha dato a Sciascia l'occasione per far filtrare in quest'insolito romanzo storico un'altra delle sue ossessioni, la perniciosità del matriarcato siciliano.

6. Sciascia 'nel' romanzo: il potere delle madri

Tra le «cause» di civiltà per cui il Nostro si è battuto con l'arma della letteratura, c'è senz'altro l'affrancamento dal matriarcale 'mondo delle madri', il mondo degli istinti e degli oscuri legami di sangue a cui bisogna opporre l'illuministico 'mondo dei padri', delle leggi, della società civile. Di Blasi è un siciliano atipico, quasi uno straniero in patria, che sogna una civiltà più matura, come si ricava abbastanza evidentemente dalla scena del suo arresto.

Inizialmente egli si preoccupa che la madre possa turbarsi e in tal senso riceve la solidarietà dell'avvocato fiscale Damiani, delegato ad arrestarlo, visto che «in questo nostro paese persino tra i rei di stato e gli avvocati fiscali la mamma stabilisce comunione» (p. 601); dopo questa nota ironica la scena si fa grottesca, per il contrasto stridente fra la tragicità plastica della figura della madre e l'«irritazione» dell'avvocato per l'apprensività della donna che – pur non sapendo nulla della congiura – ha bruciato carte di cui ignorava il contenuto e che con la congiura nulla avevano a che fare, suscitando però in tal modo la diffidenza del Damiani. La rabbia frena la commozione che Di Blasi prova per questa donna che, pur estranea ai progetti politici, 'maschili', del figlio, agisce con una percezione tutta femminile di destino, dolore e morte; nonostante tutto, la madre capisce che deve lasciarlo solo. È un gesto che fa bene a lui, ma naturalmente non serve a lenire il dolore di lei: «Si voltò per uscire. "Grazie" disse il figlio. E fu la parola che per gli anni che le restarono da vivere nel suo cuore germogliò di un lungo, interminabile, folle colloquio» (pp. 601-602).

Ma l'invadenza materna, che qui sembra arginata, riesploderà beffardamente nel momento supremo. Di Blasi vorrebbe morire con gli altri congiurati, senza essere da essi distinto per la sua origine aristocratica, ma il tribunale implacabilmente gli assegnerà un'esecuzione diversa, la 'più nobile' decapitazione contro l'infamante impiccagione:

avevano apparato la morte in condecenza al suo rango. C'era anche il servo in livrea, la livrea di lutto della sua casa, che teneva in mano il grande bacile d'argento in cui la sua testa sarebbe caduta. [...]. "Nemmeno mia madre ha saputo comprendermi, nemmeno lei ha saputo ascoltare il mio cuore: se mi manda questo povero ragazzo in livrea, il bacile d'argento, le candele nere" (p. 640).

Il particolare del servo in livrea è tanto più importante, e spiegabile solo in senso anti-matriarcale, in quanto è intenzionalmente inventato da Sciascia, il quale poteva leggere nella minuziosissima cronaca della decapitazione, fornita dal solito Villabianca, che la testa recisa dell'avvocato «si prese tosto dal cameriere, che fu un povero staffiere sprovvisto di padrone, procuratovi dal presidente [*scil.* del tribunale]». ³¹

Ma cosa contenevano le innocue carte bruciate dalla signora Di Blasi? Non ci viene detto, ma potrebbe trattarsi di poesie dialettali: Francesco Paolo se ne diletta, innocuo *hobby* che forse gli serviva anche da schermo per l'attività cospirativa, e che comunque doveva tenere nettamente in sottordine rispetto all'attività speculativa, addirittura vergognandosene, da intellettuale *engagé* («Con disgusto spesso si sorprende a pensare per immagini», p. 586).

Siamo indotti a crederlo, interpretando alla lettera due affermazioni di Sciascia: «nessuna opera di pensiero può essere scritta in dialetto», mentre il dialetto «consente di raggiungere la madre». ³² Interpretare tali frasi alla lettera non esclude una lettura simbolica di esse, che anzi è coerente con la polemica anti-matriarcale di Sciascia, che negli anni Settanta fu

³¹ L. Sciascia-S. Guglielmino (a cura di), *Narratori di Sicilia*, Milano 1967, p. 14.

³² Sciascia, *Fuoco all'anima*, Milano 1992, p. 4. Prima dell'esecuzione l'avvocato rifiuta i conforti religiosi e si mette a scrivere: «poiché sentiva di non potere e di non dovere scrivere le cose vere e profonde che gli si agitavano dentro, Di Blasi prese a scrivere dei versi» (p. 638).

erroneamente interpretata come battaglia anti-femminista. Ed era proprio il contrario, se Sciascia ha più volte sottolineato che il matriarcato è deleterio perché esercitato da madri o suocere che sottomettono figlie e nuore «per rifarsi delle vessazioni da esse stesse subite durante la giovinezza, col ricorso a uno spaventoso conformismo sociale». ³³ Poi Sciascia precisa che tale matriarcato «è un fatto che attiene al passato. La donna non usciva di casa e aveva il suo impero nella casa, dentro la famiglia; praticamente decideva del destino dei figli. Si trattava di un matriarcato sotterraneo, quasi invisibile»; mentre nella Sicilia contemporanea tutto è diverso, «la vita è cominciata a cambiare dopo lo sbarco degli americani nel '43. È stato un processo lento. Poi c'è stato il '68... e poi c'è la televisione. La televisione livella dovunque le forme di vita». ³⁴

Emblema della donna post-bellica che si emancipa dalla matriarcale schiavitù siciliana sarà, in *Candido*, la madre del protagonista, il quale deve forse anche alla libertà della madre e dalla madre il suo scandaloso candore, la sua libertà interiore: non a caso madre e figlio si incontreranno dopo tanti anni a Parigi, entrambi felici dei rispettivi rapporti di coppia liberamente scelti.

Ma *Candido* Munafò è un uomo del dopoguerra: Francesco Paolo Di Blasi, uomo del XVIII secolo, non potrà che sognare Parigi, invidiarne la conoscenza a Caracciolo e morire, sotto l'opprimente protettività 'a distanza' (il servo in livrea) della madre, tutta intenta al suo «folle colloquio». Ed è superfluo aggiungere che l'oppressività materna si salda in tal caso all'oppressione del Potere che non solo dà a Di Blasi la morte, ma per dargliela sceglie il modo più offensivo per lui, per le sue idee.

7. Di Blasi, Vella (e Sciascia)

Malgrado le notevoli differenze (vd. § 1.), fra i due protagonisti del *Consiglio d'Egitto* si sviluppa un moto di reciproca attrazione intel-

³³ Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Paris 1979, trad. it. Milano 1986, p. 14.

³⁴ M. Manca-D. Weil (a cura di), *Un modo d'essere siciliani*, «Dove sta Zazà» I (2), 1993, p. 46.

lettuale. Di Blasi, quando capisce l'imbroglio di Vella, gli è grato perché la sua impostura gli consente di cogliere i limiti della filosofia rousseauiana, per rivolgersi piuttosto a Voltaire e Diderot,³⁵ e per decidersi a passare dalla teoria illuministica alla prassi rivoluzionaria. Anzi l'impostura di Vella è l'occasione per rafforzare le sue convinzioni:

E crediamo che la verità era prima della storia, e che la storia è menzogna. Invece è la storia che riscatta l'uomo dalla menzogna, lo porta alla verità: gli individui, i popoli... (p. 586)

Parole con cui Di Blasi ribadisce la sua fede illuministica: ma quando la sua congiura viene scoperta, il giovane giacobino non può fare a meno di dire a se stesso che i propri libri, i 'sacri testi' dell'Illuminismo, «non ti servono più, ammesso che ti siano mai serviti: che ti siano mai serviti se non per ridurti a questa condizione» (p. 602). Che è poi la condizione dell'uomo solo di fronte al Potere, la condizione tipica di tutti gli eroi sciasciani, di fatto perdenti anche se possono risultare moralmente vincitori: condizione che Di Blasi sperimenterà al massimo grado di sofferenza, come testimoniano le pagine accorate ed agghiaccianti che ne rappresentano la tortura e l'esecuzione capitale; una solitudine che solo Vella, proprio lui, cerca di incrinare, facendogli pervenire un messaggio di umana solidarietà. Sicché non sorprende che a quei libri l'avvocato dia un ben simbolico calcio; s'insinua il dubbio: «e se nell'*hora de la verdad* non ci fosse differenza alcuna tra le pagine illuminanti dell'*Encyclopédie* e le carte truccate del *Consiglio d'Egitto*, omologate nella vanificante indifferenza d'un demiurgo distratto e incapace di distinguere il martire e il falsario?».³⁶

³⁵ «La menzogna è più forte della verità. Più forte della vita. Sta alle radici dell'essere [...]. Il bambino mente come respira: e noi gli crediamo. E così crediamo al selvaggio: sulla parola dei padri gesuiti, tutto sommato. [...] Se hai creduto in Rousseau, è giusto che tu ne veda il contrappasso nell'abate Vella» (p. 586). Su quest'aspetto cfr. F. Bernardini Napoletano, *Leonardo Sciascia, dalla parte di Voltaire*, e G.S. Santangelo, *Leonardo e la statua*, entrambi in M. Simonetta (a cura di), *Non faccio niente senza gioia*, Milano 1996.

³⁶ Di Grado, *Leonardo Sciascia* cit., pp. 40-41.

Già, perché Vella, dal canto suo, ha imbastito l'impostura muovendo da un ideale opposto, degno d'un autentico *immoraliste*:

così, dall'ansia di perdere certe gioie appena gustate, dall'innata avarizia, dall'oscuro disprezzo per i propri simili, prontamente cogliendo l'occasione che la sorte gli offriva, con grave ma lucido azzardo, Giuseppe Vella si fece protagonista della grande impostura (p. 496).

Vella, quasi suo malgrado, muovendo «dall'oscuro disprezzo dei propri simili», vede crescere in sé un generico «sentimento» e approda infine alla pietà, con l'invocazione a Dio strappatagli dalla visione d'un Di Blasi incanutito per le torture: l'unica sincera invocazione a Dio pronunciata da un chierico cui manca qualunque autentica dimensione religiosa, un uomo che del suo ruolo sacerdotale si ricorda solo per opporre scandalizzato pudore alle osservazioni più lubriche del viceré Caracciolo o dei baroni erotomani.

L'umanizzazione di Vella procede lungo la direttrice del sentimento, e sin dall'inizio della vicenda egli non si dimostra indifferente alla miseria del popolo: «non poteva impedirsi che il sentimento ne fosse sollecitato, che la misteriosa ala della pietà sfiorasse la fredda impostura, che l'umana malinconia si levasse da quella polvere» (pp. 498-499).

Successivamente il furbo cappellano viene sollecitato da don Saverio Zarbo a pronunciarsi, secondo la moda francesizzante del tempo, sul «sentimento»: dopo l'intervento appassionato del Di Blasi, che sostiene che anche i plebei possono nutrire sentimenti, e dunque sono del tutto uguali ai nobili,³⁷ Vella dice di rifiutare il sentimento come moda del momento, ma aggiunge che «in qualche modo partecipa» di esso come «un elemento dell'uguaglianza, di cui anche la moda è inconsapevole frutto» (p. 528). È una delle poche riflessioni che il cauto Vella esprime ad alta voce, tanto che se ne allarma subito, poiché sperimenta la conta-

³⁷ Di Blasi esprime nel dialogo sul sentimento quelle idee di assoluta uguaglianza, anche economica («Lasciate che cadano quegli orribili nomi di mio e di tuo», p. 527) che ispirarono la sua azione negli anni del dopo-Caracciolo. Sull'uguaglianza s'era pronunciato in termini rousseauiani nella dissertazione *Sopra l'egualità e la disuguaglianza degli uomini in riguardo alla loro felicità*, Palermo 1778.

giosità delle idee egualitarie del Di Blasi. Ne deriva un interiore richiamo alla prudenza, non riguardo alla parola (la cui libertà «in quel momento» era garantita) ma – con paradosso tipicamente sciasciano – riguardo al pensiero, ben più pericoloso perché un eccesso di pensiero disinteressato può portare perfino ad apprezzare la rivoluzione, dalla quale Vella ammette di sentirsi attratto, sia pure in termini piuttosto rozzi: «quel levati tu che mi ci metto io, che ci posso fare?, mi piace... I potenti che vanno ad intanarsi e i miseri che fanno trionfo...» (p. 616).

Ma il «sentimento» – in questa Palermo settecentesca che nulla ignorava delle filosofie coeve e ne discuteva con la competenza del Di Blasi e del Gregorio, con la maliziosa curiosità delle gentildonne o con la comica ignoranza dei loro mariti –, significava anche Sensismo. L'evoluzione intellettuale di Vella, che accompagna il procedere della sua impostura, è costellata di continue scoperte dei sensi e della sensualità: la sua vita angusta di *numerista* si apre ad una dimensione 'mondana' che comprende sì la frequentazione dei salotti, ma gli consente anche un indugio nuovo sui piaceri della memoria, sui sapori, gli odori, i colori, sulla bellezza dei paesaggi o delle donne. Vella non riesce ad abbandonarsi materialmente alle gioie del sesso, preferendo una contemplazione fantastificante o voyeuristica, ma può, come compensazione, godere sensualmente d'una passeggiata, d'un bagno, d'un caffè; Sciascia trasforma la descrizione del bagno di Vella in un elegantissimo esercizio di ironia svagatamente erudita che non trascura però il punto cardine, la sensualità: «il bagno era una piccola morte: il suo essere vi si scioglieva, il corpo diventava una spuma di sensazioni. Deliziosamente avvertiva di peccare» (p. 589).

L'episodio del bagno è importante perché, subito dopo, Vella confessa l'impostura proprio a monsignor Airoidi, suo protettore e mentore.³⁸ Una confessione che non nasce affatto dalle «inquiete insinuazioni della coscienza, del rimorso» (p. 588), ma dalla stanchezza.

³⁸ Sciascia, forse a maggior gloria di Vella, ci mostra Airoidi più stupido di quanto non sia stato, omettendo i dubbi che spesso egli nutrì sull'attendibilità dell'abate maltese (cfr. Scinà, *L'arabica impostura* cit., pp. 18-20). Un giudizio illuminante sul carattere dell'alto prelato ci viene inoltre dal viceré Caracciolo che lo definì, in una lettera al Galiani, «barbaro e ignorante come tutti gli altri [preti], però scaltro, *souple*, immorale, indifferente al sì e al no» (*Illuministi italiani* cit., p. 1059).

Questo bagno si rivela allora un parodistico lavacro lustrale, perché l'abate, godendone appieno la peccaminosità sensuale, si spoglia dell'ipocrisia pretesca. Inoltre, la 'confessione' ad Airoldi, che è pur sempre un suo superiore nella gerarchia ecclesiastica, gli consente, per paradossale capovolgimento, d'uscire dalla sua maschera di chierico senza vocazione per assumere la sua vera identità di falsario, ossia di artista che ha bisogno del «coro delle vittime» (p. 588) – cioè d'un pubblico – per assaporare il gusto dell'impostura svelata, da «letterato [che] aveva preso la mano all'impostore» (p. 626).

Dopo aver preso contatto con la sua sensualità e coscienza della sua natura di 'artista',³⁹ nella terza parte del romanzo Vella scopre anche il senso vero e profondo d'un altro sentimento, l'amicizia. Che aveva già manifestato abbastanza ambigualmente a Di Blasi sotto forma di favore: ma l'amicizia vera coincide con la pietà. Alla notizia dell'arresto del Di Blasi, Vella «per la prima volta nella sua vita effettivamente sentiva di partecipare ad una pena altrui. Una debolezza, un cedimento: ma nel caso particolare non se ne rammaricava» (p. 614). Egli sperimenta direttamente cosa sia la pietà: prima riflette sul carcere che «è dell'uomo; direi anzi che è nell'uomo» (p. 624); e quando aspetta di poter dare l'ultimo saluto a Di Blasi, l'abate

si diceva che quel che stava facendo era stupido, persino ridicolo: come tutte le cose dettate dal sentimento, che solo nella sfera del sentimento hanno significato e sono invece grottesche nella realtà (p. 633).⁴⁰

³⁹ Sciascia, introducendo la citata antologia *Narratori di Sicilia*, confessava di aver pensato ad aprire il libro con un brano dell'abate Vella, il quale «è effettivamente il primo nella letteratura siciliana ad aver raccontato di fantasia. Ed è vero che la fantasia era per lui strumento di pratica mistificazione, ed è piuttosto torbida, e raramente si solleva ad una certa felicità creativa; ma il fatto è che ne aveva» (p. VI). È proprio la fantasia che Vella ha profuso nell'impostura, che peraltro Di Blasi dichiara di ammirare (p. 634).

⁴⁰ Sul tema della pietà nell'opera di Sciascia, sul suo valore di opposizione rispetto al Potere, vorrei rinviare ancora a *La soluzione del cruciverba*, pp. 39-50. Il discorso vale anche per *Il Consiglio d'Egitto* perché, collocando le attestazioni di reciproca stima (che sono, in definitiva, manifestazioni di umana pietà) nei dintorni dell'esecuzione capitale, Sciascia ne sottolinea la valenza oppositiva rispetto alla violenza cieca del Potere.

Le ricerche di Adelaide Baviera Albanese hanno chiarito che l'abate Vella non era affatto un avventuriero ignorante bensì un uomo di studi regolari, che conosceva bene l'arabo e che si sarebbe deciso all'impostura perché mosso inizialmente da una sorta di scommessa intellettuale con se stesso e con gli altri, e solo in second'ordine dal desiderio di denaro e di vantaggi materiali; Sciascia apprendeva da Scinà che Vella era sin dall'inizio «cupidissimo di un'abbazia»,⁴¹ ma propone un percorso inverso, dall'avidità alla scommessa intellettuale:

Naturalmente questa cattedra [di lingua araba] era destinata al fracappellano Vella: e monsignor Airoidi ne era contento, indubbiamente più contento dello stesso Vella, che non ad una cattedra tirava ma ad una doviziosa prelatura, ad una rendita ecclesiastica tra le più ricche e sicure che ci fossero nel Regno. Tuttavia gli sorrideva l'idea di allargare e complicare il suo giuoco, di muoversi su una più spericolata trama, mandando avanti una scuola, tutta una scuola, su una lingua araba fondata praticamente da lui (p. 516).

Se all'autore stesse solamente a cuore la dimensione storico-realistica del personaggio, avrebbe forse affrontato diffusamente un problema su cui invece sostanzialmente sorvola, quello dei rapporti fra Vella e Carelli, il braccio destro di Caramanico, che ad un certo punto della vicenda arrivò a manovrarlo come un burattino, talché Vella dichiarò al processo di aver «tradotto» carte passategli da Carelli.

Ma altro è il ruolo che l'autore assegna al personaggio Vella, un vero e proprio specchio dell'ambiguità. Nonostante il risveglio dei sensi di cui s'è detto, nonostante una dettagliata descrizione fisica che Sciascia derivava da Scinà, Vella comunica al lettore un'impressione di evanescenza: per la sua ambiguità, per la sua cautela, soprattutto per la sua forte valenza simbolica, Vella è un personaggio degno di Borges, di un'algida *ficción* o, meglio ancora, di un *Problema* per don Isidro Parodi. Tramite Vella, personaggio a forte valenza metaletteraria, Sciascia ha voluto fare il ritratto «dell'autore in assoluto [...] il suo imbroglio è una geniale parodia tramite la quale, oggettivamente, egli rivela la verità di una cultura».

⁴¹ Scinà, *L'arabica impostura* cit., p. 38.

Grazie a Vella, insomma, ci viene spiegato cos'è la letteratura: l'assunzione e la manipolazione di un testo pre-esistente (il Codice di S. Martino) che consente di approdare alla creazione di un testo nuovo (il Consiglio d'Egitto); lo scrittore infatti crea solo se «assume un atteggiamento ambivalente strettamente congiunto alla dinamica d'invidia che lo sorregge. [...] La seconda impresa di Vella [...] rappresenta proprio ciò che realizza qualsiasi grande scrittore e cioè la traduzione da un testo che non esiste». ⁴²

In fondo Vella «a seulement substitué une imposture à une autre; la sienne ayant au moins pour mérite de correspondre mieux que celle de l'histoire aux postulats de la raison dans son acception kantienne». ⁴³ Così *Il Consiglio d'Egitto* si rivela un romanzo perfettamente aderente alla vera essenza della cultura e della mentalità settecentesca, soprattutto nella versione che Sciascia ne dà nello splendido saggio *Il secolo educatore*, nel quale, citando Valéry, sostiene che l'ordine può basarsi solo sulla finzione dell'ordine (p. es. l'ordine alfabetico che regola l'*Enciclopedia*) e scrive: «Tutto era forma – finzione, convenzione, presenza di cose assenti – sicché la vita, la realtà, finivano con l'adeguarsi, con lo starci dentro». ⁴⁴

Un personaggio fortemente metaforico quindi, rispetto al quale l'autore opera un continuo gioco di identificazione e distanziamento: gli presta il proprio punto di vista quando, all'avvento di Lopez y Rojo,

l'abate era impressionato: in meno di un mese le cose si erano messe a girare all'incontrario; non riusciva a immaginare quali cause, quali avvenimenti, avesse portato un uomo così gretto e feroce a un posto che per oltre dieci anni aveva visto occupato da uomini intelligenti, liberi, arguti, tolleranti (pp. 578-579);

poi, nelle vesti di autore implicito, lo ricopre d'ironia quando proprio Lopez y Rojo gli dichiara seriamente di ammirarlo.

⁴² C. Ambroise, *Il libro nel libro*, in *La Sicilia, il suo cuore. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Palermo 1992, pp. 42-43.

⁴³ L. Bossi, *Formes et significations de l'enquête dans l'oeuvre de Leonardo Sciascia*, Université de Paris IV - Sorbonne 1994 (thèse de doctorat), p. 386.

⁴⁴ Sciascia, *Il secolo educatore*, in *Cruciverba* cit., II, p. 1010.

Su Vella Sciascia può agevolmente costruire un fitto tessuto di riferimenti intertestuali:

l'abate si sentiva svuotato e stanco come un attore che ha tenuto ruolo principale in una commedia di successo: per sere e sere lo stesso personaggio, la stessa maschera. E non che ne fosse allucinato, smarrito, fluttuante nella doppia identità: ché un tale stato d'animo non era stato ancora inventato; e anche se fosse stato in voga l'abate avrebbe ritenuto al suo temperamento e al suo caso più adatto il *Paradoxe sur le comédien*, allora ugualmente ignoto (p. 588).

Nel brano citato l'idea più spiazzante sul piano metaletterario è quella del 'sentimento che viene inventato'; ma non sfugga che al prevedibile riferimento pirandelliano viene preferito quello al prediletto testo di Diderot. Né si può dimenticare che Vella è stato rappresentato come buon 'attore', proprio nel senso diderotiano dell'impassibilità e del non coinvolgimento, nell'episodio del confronto con Hager. La fonte storica (Scinà) parla di un Vella nervoso e incapace di mantenere il controllo, per Sciascia è invece sicuro di sé ed imperturbabile trionfatore (Scinà non mostra chiaramente come Vella sconfigga Hager, mentre la ricostruzione romanzesca è – *teatralmente* – molto verosimile); in più, ad arricchire il bagaglio di ambivalenze borghesiane del personaggio, Sciascia gli attribuisce la tentazione di «fare un gran colpo: *recitare* a tutti quei baccalà, amici e nemici, l'esatta traduzione della pagina ventidue» (p. 583, corsivo mio), cioè la tentazione di smentire subito se stesso per trionfare non da studioso ma da *attore*, da artista, da letterato.

Su questa strada, si rivelano anche i legami che questo personaggio mantiene con una delle figure fondamentali della letteratura satirico-parodica analizzate da Bachtin,⁴⁵ quella del «furfante».

Nell'animo di Vella infatti si mescolano sempre il basso e l'alto, gli slanci ideali e la grettezza: anche la sua orazion picciola sull'inesistenza della storia si conclude con un volgare ghigno di minaccia (pp. 533-534). Come il furfante bachtiniano, Vella ha un legame con la serie simbolica

⁴⁵ Cfr. M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, 1975, trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino 1979, in part. pp. 305 e ss.

piazza-palcoscenico-teatro: sia da «numerista» legato al mondo delle illusioni popolari, sia da 'uomo del giorno' coccolato dall'alta società, tutti a Palermo parlano di lui, egli è veramente 'in piazza'.

Anche l'esistenza di Vella nel romanzo di Sciascia «ha un significato non diretto, ma *metaforico*» ed è «il riflesso di un'altra», cioè, come s'è visto, quella di Di Blasi (e dell'autore); Vella, maltese, è *estraneo* al mondo di Palermo; egli, sacerdote per convenienza, «non solidarizza con alcuna condizione di vita di questo mondo, da nessuna di esse è soddisfatto e di tutte vede il rovescio e la menzogna»:46 infatti, dice Di Blasi, «l'abate Vella non ha commesso un crimine, ha soltanto messo su la parodia di un crimine, rovesciandone i termini... Di un crimine che in Sicilia si consuma da secoli...» (p. 592). Grazie alla sua azione, insomma, nel romanzo «al greve e tetro inganno [del Potere] si contrappone l'inganno gaio del furfante»:47 Vella, impostore-letterato-attore, recitando la sua finzione smaschera le finzioni del potere baronale, ma – come si diceva all'inizio – anche quelle della storiografia.

Non stupirà allora che l'unica occasione in cui vediamo il furfante Vella in azione come «numerista» sia l'interpretazione del sogno di un «carnezziere», un sogno che più carnevalesco non si potrebbe perché «nientemeno c'entravano un porco che rideva, il viceré, una vicina di casa, una mangiata di cuscus e...» (p. 494).48

8. Sciascia e Caracciolo

Vella e Di Blasi, dunque, imparano ad apprezzarsi, a riconoscere l'utilità del proprio operato, quasi la propria necessità storica, fino al mutuo, reciproco omaggio-saluto finale.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 306.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 309.

⁴⁸ La reticenza del popolano indica quasi certamente un atto sessuale fra coniugi, come si evince dal contesto e – per quel che vale – dalla consultazione di una corriva edizione della *Smorfia napoletana*, che a tale immagine assegna il numero 80, suggerito appunto da Vella al macellaio.

Gli elementi di specularità che caratterizzano il loro rapporto sono rafforzati dalla presenza, all'esecuzione del Di Blasi, di Hager, «attento come se stesse decifrando una pagina del codice di San Martino» (p. 641), quasi anche la congiura potesse risultare un'impostura. Ed effettivamente, nell'ordine dei fatti storici, se non in quello della morale, una congiura fallita è quasi una congiura fittizia, un non senso: una congiura dettata da *idee*, se fallisce, annega nella (interessatamente) qualunque assimilazione del giacobino al brigante, che il principe di Trabia non perde occasione per formulare (pp. 607-608).

Ma Di Blasi e Vella non arrivano ad essere perfettamente omologhi, quasi due facce della stessa medaglia: alla fine di questo processo osmotico rimarrà un residuo irriducibilmente illuministico, una fiducia nella ragione, nella cultura, nella storia che era del Di Blasi, è diventata anche di Vella ed è soprattutto di Sciascia, il grumo di speranza che, malgrado tutto, l'autore si sente ancora di comunicare al lettore.

Tutto ciò emerge proprio nella conclusione del romanzo. L'io narrante di *Il Quarantotto* diceva di se stesso anziano: «scrivere mi pare un modo di trovare consolazione e riposo; un modo di ritrovarmi, al di fuori delle contraddizioni della vita, finalmente in un destino di verità». ⁴⁹ Così riflette l'abate Vella, di fronte alla morte imminente di Di Blasi:

«Tra poco sarà nel mondo della verità» pensò. Ma gli sorse, a sgomentarlo, il pensiero che il mondo della verità fosse questo: degli uomini vivi, della storia, dei libri. Con uguale pensiero, ma più radicato, più certo, Di Blasi stava in quel momento salendo sul palco (p. 639).

Quella del Di Blasi è una rivincita morale. Mentre Vella oscilla ancora fra la verità della religione (quasi un riflesso condizionato), la verità della menzogna (quella che è stata la *sua* verità) e quella «degli uomini vivi, della storia, dei libri», Di Blasi non nutre dubbi. L'autore sta dalla sua parte perché «anche nella sconfitta si può *affermare*, stabilire principi e ideali. È quello che compie Sciascia in tutta la sua opera». ⁵⁰

⁴⁹ Sciascia, *Gli zii di Sicilia*, Torino 1958, ora in I, p. 272.

⁵⁰ N. Mineo, *Sciascia e la Storia della colonna infame*, in M. Picone (a cura di), *Sciascia, scrittore europeo*, Atti del Convegno internazionale di Ascona (1993), Basel 1994, p. 45.

Ciò non comporta per il nostro autore il permanere di illusioni sulla rivoluzione, sulla rivoluzione in Sicilia. Anzi, la sconfitta del Di Blasi dimostra l'irredimibilità della Sicilia e dei siciliani: il nocciolo ideologico del romanzo è semmai la possibilità per gli «uomini di tenace concetto» di tenere ancora, in qualche fallibile modo, «alta la dignità dell'uomo». Ma a far ciò sembrano meglio abilitati i non siciliani, come Bellodi o Caracciolo, o quei siciliani poco 'siciliani' che, come Di Blasi, sono capaci di vedere tutta l'angustia della realtà isolana. E ovviamente è a Di Blasi che Caracciolo, in procinto di lasciare l'isola, parafrasando il Montesquieu delle *Lettres persanes*, rivolge la domanda «come saluto, con un sorriso d'intelligenza "Come si può essere siciliani?"» (p. 547).

Questa domanda aleggia su tutto *Il Consiglio d'Egitto*; e ci induce a pensare che il punto di vista di Caracciolo coincida, molto più che quello del Di Blasi (e nonostante l'identificazione 'letteraria' con Vella), esattamente con quello di Sciascia come autore implicito. È come se egli cercasse di immedesimarsi nella prospettiva con cui Caracciolo guardava ai problemi della Sicilia settecentesca, anche per meglio valutare (l'intento attualizzante...) i problemi della Sicilia contemporanea.

Ci spiegheremmo così come mai Sciascia, che pure nel *Consiglio d'Egitto* ha dato esemplarmente prova di saper leggere personaggi e situazioni alla luce dell'ossimoro, non sia disposto a darci di Caracciolo un ritratto che riassume luci ed ombre, pur disponendo dell'articolato giudizio di Rosario Romeo, il quale aveva evidenziato i pregi del viceré – «volontà tenace, capacità di valutare le caratteristiche essenziali delle forze in gioco e di vedere i grandi problemi al disopra del momento contingente, fede ardente e inconcussa» (e Sciascia li accoglie tutti) – ma anche i difetti – «tendenza a guardare al desiderabile più che al possibile; impulsività e passionalità non sempre controllate dalla mente politica; deficienza di capacità di pieghevolezza, di intrigo e di furberia»⁵¹ –, sui quali Sciascia sorvola.

E ci spiegheremmo così come funzioni la figura 'minore' di Caracciolo nella genesi del romanzo, secondo quello che Sciascia scriveva a

⁵¹ R. Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia*, Bari 1950, p. 53. Si veda, a conferma, il ritratto di Caracciolo che emerge dalle pp. 544-545 del romanzo.

Prandstraller (vd. § 3). Ci spiegheremmo, infine, anche l'alternanza di narrazione non focalizzata e la focalizzazione interna mobile, grazie alla quale Sciascia riesce a non privilegiare il punto di vista di nessun personaggio, in definitiva neppure quello del Di Blasi. In fondo, l'unico punto di vista che Sciascia davvero condivide è quello che coincide col «sicuro, acuto e inflessibile giudizio sulle cose della Sicilia»⁵² che il viceré riformatore possedeva.

Un po' come succedeva con la figura demistificante di Ippolito Nievo nel *Quarantotto*, l'identificazione ideologica con uno 'straniero' alla Sicilia come Caracciolo, permette a Sciascia di sfuggire ai due risvolti della «follia siciliana» già denunciati da Tomasi di Lampedusa nel *Gattopardo*, e di cui sono ampiamente partecipi i baroni che chiacchierano alla Marina: il vittimismo e il senso di superiorità.

A ben guardare l'io narrante del *Quarantotto*, il protagonista dell'*Antimonio*, Bellodi, il professor Laurana, l'ispettore Rogas, il pittore di *Todo modo*, Ettore Majorana, Candido Munafò, Aldo Moro, il vescovo di Patti, il piccolo giudice di *Porte aperte*, il Vice del *Cavaliere e la morte*, il professor Franzò di *Una storia semplice*, cioè tutti gli 'eroi-portavoce' di Sciascia, siano siciliani atipici o 'stranieri', sfuggono a questa «follia siciliana» che poi, se la Sicilia per Sciascia è metafora del mondo, non è altro che follia universale.

⁵² Sciascia, *Morte dell'inquisitore* cit., I, p. 704. Sciascia prescinde pure dai pregiudizi che Caracciolo nutrì contro la Sicilia: nel 1781, all'inizio del vicereame, egli scriveva infatti a Galiani di essere stato «relegato *sur les arides bords de la sauvage Sicile*», espressione ripetuta in una lettera al Fabbroni di due anni dopo (cfr. *Illuministi italiani* cit., pp. 1059 e 1066).

Alessandro Lami

[Ippocrate], *Affezioni interne 1 e dintorni*

1. Non ci sono ragioni maggiori per supporre che lo scritto ippocratico Περὶ τῶν ἐντὸς παθῶν (= *Int.*) non ci sia pervenuto nella sua interezza. Quanto è affermato in proposito da J. Jouanna nel suo per altro ottimo lavoro d'insieme sui trattati nosologici del *Corpus*¹ richiede delle precisazioni e delle correzioni. Sono stati invocati infatti da Jouanna due elementi, a sostegno dell'ipotesi che *Int.* sia «un fragment d'un plus vaste ouvrage, tronqué au moins en son début», che mi sembra possano essere diversamente valutati.

Il primo dato è che all'inizio della terapia del cap. 1 si rinvia nella prescrizione al regime nel caso dell'empiema: τούτῳ χρῆ προσφέρειν κίττια μὲν τὰ αὐτά, ἃ καὶ τῷ ἐμπύῳ (VII 168, 5 Li. = 182, 2-3 J. = 72, 21-22 P.), e «donc probablement à un développement qui précédait», in considerazione anche del fatto che l'empiema non è mai in *Int.* in quanto tale descritto e trattato. Ma mi sembra che debba essere considerato anche empiematico precisamente questo paziente di *Int.* 1,

¹ *Hippocrate. Pour une archéologie de l'école de Cnide*, Paris 1974, p. 177 e n. 2. A quest'opera si rimanda con numero di pagina e di linea per i capitoli ivi editi di *Int.*; ed anche – o solo, per i capitoli che là non compaiono – all'edizione di *Int.* nella «Loeb Classical Library» a cura di P. Potter, *Hippocrates*, vol. VI, Cambridge, Mass.-London 1988 (a questa edizione ci si riferisce anche per le citazioni di *Acut. Sp.*, ed ancora per quelle di *Aff.* [nel vol. v]).

e che le prescrizioni alimentari relative al caso di empiema siano proprio anche quelle di seguito date. In effetti, dopo la svolta nella malattia rappresentata dal passaggio di quattordici giorni, doveva essere senz'altro prevista nella affezione la formazione di pus, come si può vedere dalla redazione parallela di *Mal. II* 53: il segmento (πτύει) οἶον ἔλκεος κροτῶνας in *Mal. II* (190, 10 Jouanna [CUF, Paris 1983]) corrisponde a λεπίδας ἀπὸ τῆς ἀρτηρίας ἀποβήσεων ἀποσπῶ, οἴαπερ ἀπὸ φλυκταινίδων di *Int. 1* (180, 18-20 J. = 72, 10-12 P.); ma in *Mal. II* si dice anche che, dopo la svolta (qui di quindici giorni), μετὰ δὲ πύον πτύει ε καὶ μετὰ <τοῦτο *addiderim*> τὸ πύον παχύτερον πτύει, e che la febbre si fa più forte e la malattia va a finire nel polmone καὶ καλεῖται ῥηγματίης πλεύμονος. Ma è non solo dal confronto con *Mal. II* 53 che risulta che l'empematico a cui si rimanda è da considerarsi anche il paziente stesso di *Int. 1*. In *Int. 2* (e la malattia qui esposta è messa esplicitamente in relazione con la prima: αὐτῆ ἢ νοῦδος ἰσχυροτέρη τῆς πρόσθεν [80, 4 e cfr. anche 82, 10-12 P.]) si parla di un'evoluzione della malattia con presenza di pus nell'espettorazione (all'undicesimo giorno la gran parte dei malati πύα ἀποπτύουσι παχέα βιάως, e se la malattia avrà carattere cronico τὰ... πύα πολλῶ πλείω ἀποπτύει [80, 6-7 e 10-11 P.]).² Ebbene, la terapia comporta prescrizioni che rinviano ad *Int. 1* (προσφερέσθω τὰ αὐτά, ἃ καὶ <ὁ *add. Ermerins*> πρόσθεν, e cfr. in particolare ἦν δ' ἔμπυος γένηται, τὰ αὐτά, ἃ καὶ ὁ ἔμπροσθεν, ποιείτω [80, 16 e 20-21 P.]). Collezione di pus si ha poi anche in *Int. 3* (cfr. συσσωπῆ, ἐκπυοῦσθαι, ῥήγνυται πύα, τὰ πύα ῥαγῆναι [82, 16-18. 84,1. 7-8 P.]); e nella terapia si rinvia direttamente ad *Int. 2* – ma da qui anche a *Int. 1*, visto che in *Int. 2* sotto questo aspetto non si ha una terapia au-

² Cfr. anche καὶ οἱ πολλοὶ πνευμορραγεῖς ἐόντες διατελέουσιν (82, 4 P.) ~ καὶ καλεῖται ῥηγματίης πλεύμονος, *Mal. II* 53.2: il nome sembra rimandare piuttosto all'«eruzione» di pus nel polmone che non ad una «rottura» dell'organo (un po' diversamente, mi pare, intende Jouanna, nell'edizione cit. di *Mal. II*, p. 190 n. 6, che unificando le due «rotture/eruzioni» – «éruption [del pus] par suite d'une rupture du poumon» – sembra pensare ad una eruzione di pus dal polmone e non nel polmone [dalla trachea]).

tonoma -, in questo modo: ὅταν δὲ ἀπαξ ἄρξηται τὰ πύα ἀποπτύειν, πινέτω τὰ αὐτά, ἃ καὶ ὁ πρόσθεν ἔμπυος, e alla fine: τὰ δ' ἄλλα ποιεῖν τὰ αὐτά, ἃ καὶ ἐπὶ τοῦ πρόσθεν ἔμπύω (84, 12-13. 86, 7-8 P.). In *Int.* 4/5 si rinvia ancora evidentemente a queste prime malattie con τὰ αὐτὰ προσφέρειν, ἃ καὶ ἐν τῷ ἔμπύω τὸν πλεύμονα (88, 6-7 P.). Ed è da notare poi che un caso particolare di empiema è trattato in *Int.* 9 (formazione purulenta al fianco).

Ma occorre fare una considerazione di carattere più generale. In linea di massima, ogni unità nosologica nei trattati tecnico-terapeutici del *Corpus* è formalmente autonoma. Questo non impedisce però che vi si facciano spesso dei rinvii a varietà della stessa malattia precedentemente trattate, del tipo «il (malato)» o «la (malattia) di prima». Questo procedimento è evitato in *Mal. III*, che sistematicamente unifica in un solo quadro nosologico le varietà di un'unica malattia (con l'eccezione del cap. 13, che tratta dell'opistotono, dove si rinvia al cap. 12 che tratta dei tetani; cfr. 80, 25 Potter [CMG I 2, 3]: θεραπεύειν δὲ ὡς τὸν ἄνω e 80,15: ὡσαύτως, ed anche 80,23 dove, nella prognosi, si riprende il segmento sintomatologico del cap. 12 [80, 7-8]: ἀνεμέουσι διὰ τῶν ῥινῶν καὶ οὗτοι ~ ἀνεμεῖ διὰ τῶν ῥινῶν τὸ πόμα καὶ τὸ ῥύφημα καὶ τὸ φλέγμα).³ I rinvii sono invece

³ In *Int.* 53 l'opistotono è una varietà (la seconda di tre) di tetano (tre tetani erano trattati anche nelle *Sentenze cnidie*, cfr. T 12 Grensemann: εἶτα ἐφεξῆς "τέταννοι τρεῖς" ~ τέταννοι τρεῖς, *Int.* 52 (392, 1 J. = 250, 4 P.). - Per questo aspetto di *Mal. III*, cfr. Jouanna, *Arch. cit.*, p. 123 e n. 3; e per la tendenza conseguente a parlare di *malati* e non del *malato*, pp. 409-413 (con anche l'osservazione sui nomi della malattia dati al plurale e non al singolare come nella tradizione). Ma in particolare si veda la formula: (numero di giorni) διαφυγῶν, ὕγις (γίνεται [ζῶει al cap. 16: 88, 14]), che torna a più riprese (11 [78, 27-28], 12 [80, 9], 13 [80, 23-24: plurale in M], 16 [86, 29-30. 88, 19-20. 24]): al cap. 1 essa compare al plurale (εἴκοσι δὲ καὶ μίαν διαφυγόντες, ὕγιες γίνονται, 70, 12-13); il dimostrativo all'accusativo o al dativo singolare, riferito al malato all'inizio della terapia (τοῦτον/τούτω), corrisponde ad un modulo tradizionale e ritorna regolarmente in *Mal. III*, ma al cap. 8 (76, 16) è al plurale (τούτοις); il dimostrativo al nominativo singolare all'inizio della sezione prognostica è anch'esso tradizionale, ma al cap. 13 è al plurale (οὗτοι τριταῖοι ἀποθνήσκουσι, 80, 22 e cfr. 80, 23 ed anche 16 [88,5]); la formula πάσχει δὲ τάδε di introduzione alla sintomatologia (5 [72, 31], 16 [86, 22] e cfr. ταῦτα δὲ πάσχει a 15 [84, 4]), che può essere confrontata con quella di *Int.* τάδε (οὖν) πάσχει (cfr. Jouanna, *Arch. cit.*, p. 425) ricorre al plurale al cap. 9 (πάσχοις δὲ τάδε, 76, 20); e cfr. da ultimo, alla fine della

fatti in *Mal. III* a malattie diverse, già trattate o da trattare nello scritto, richiamandole col loro nome.⁴ Ora, alla fine della trattazione della(e) pleuresia(e), si ha uno sviluppo (cap. 16b) che, sebbene non sia presentato formalmente come unità nosologica a se stante, costituisce una sezione particolare dedicata specificamente agli empiemi; ma il rinvio *διαϊτῶν ὡς ἔμπυον* (94, 1) in questi termini generali difficilmente si può credere fatto in riferimento ai successivi, specifici trattamenti chirurgici (*τάμνειν ἢ καὶκοι*) dell'empiuma. Ma questo vuol dire forse che esso è fatto in riferimento ad una trattazione in *Mal. III* non conservata?⁵

E così in *Mal. II A*, in 27.6 e in 63.1 si rimanda forse alla peripleumonia di 47a; ma se in 57.4 e 61.1 e 3 sembra esservi un preciso rinvio a 47b [empiuma a seguito di peripleumonia], in 63.3 *διαϊτῶν ὡς ἔμπυον* può costituire anch'esso, in questa formulazione, un rinvio a 47b? E lo è anche la prescrizione in 27.6 *ἰᾶσθαι ὡς περ ἔμπυον*? Essa appare per altro formalmente identica a quelle di 15.4 (*ἰᾶσθαι ὡς πῖσμα*) e 23.2 (*ἰᾶσθαι ὡς κάτηγμα*), che non trovano riscontri altrove nelle sistemazioni nosologiche e nei procedimenti terapeutici di *Mal. II A*. Anche il richiamo alla stranguria in 12.1 (*πάσχει ἄπερ ὑπὸ στραγγουρίης*, che è da riferire ad una malattia con tutto un suo complesso di sintomi, e non ad un sintomo specifico come invece è subito sotto: *παύεται τῆς στραγγουρίης*)⁶ non ha riscontri altrove nello

trattazione dei tetani (al plurale) e dell'opistotono: ὧδε καὶ τοὺς τετανικοὺς καὶ τοὺς ὀπισθοτονικοὺς ποιεῖν (80, 27-28).

⁴ Ai capp. 5 (letargie), 6 (causode), 9 (frenite) si fanno rinvii alla peripleumonia trattata poi nel cap. 15; nella peripleumonia, a sua volta, si rinvia al cap. 16a (pleuresia) e alla già trattata frenite; e nella pleuresia si rinvia all'indietro alla frenite e alla peripleumonia.

⁵ Alla fine del cap. 16b (96, 10-12), l'autore di *Mal. III* mostra di conoscere empiemi (*ἐκπυήσεις*) originatisi, oltre che dalla peripleumonia, anche da ferite (*ἐκ τῶν τραυμάτων*), da grandi flussi (*ἐκ καταρροῶν μεγάλων*) e da caduta del polmone contro il costato (*προσπερόντος τοῦ πλεῦμονος τῆσι πλευρῆσι*: per questa malattia cfr. *Mal. II* 59). Di questi empiemi e delle malattie o condizioni patologiche, di cui essi rappresentano un'evoluzione, non è questione altrove.

⁶ Si ricordi che nelle *Sentenze cnidie*, come informa Galeno, erano trattate «quattro malattie di stranguria dalla vescica» (T 12 G.).

scritto; e in 13.1 ci si richiama forse all'idropisia (τὰ σκέλεα οἰδίσκεται ὡςπερ ἀπὸ ὕδατος), ma di certo non alla troppo specifica idropisia del polmone del cap. 61; ed infine in 16.3 e 51.2 è menzione della λιπυρίη (λιπύριον), di cui non è mai questione altrove.

Per quanto riguarda *Int.*, al cap. 8 (204, 11-13 J. = 98, 9-10 P.) c'è un altro rinvio al trattamento dell'empima (τοῖσιν αὐτοῖσιν ἰᾶσθαι, οἷσι καὶ τὸν ἔμπυον, ῥυφήμασι καὶ κίττοις καὶ ποτοῖσι), ed anch'esso, come si è visto, ben può essere inteso in riferimento alle malattie della trachea e del polmone dei primi capitoli. Ai cap. 13 ([disseccamento del midollo spinale: per καὶ τὰ σκέλεα... οἰδεῖ ὡς ἀπὸ ὕδρου cfr. *Mal. II* 13.1 citato sopra] 116,6-7 P.), 42 ([‘tifo’] 214, 14-15 P.), 44 ([ileo] 222,19 P.), 47 ([malattia ‘spessa’] 230,8-9 P.), 49 ([altra ‘spessa’] 238,23-24 P.) e 50 ([altra ‘spessa’] 242,3-5 P.) si hanno rinvii all'idropisia, e le idropisie sono esposte ai capp. 22-26. Ma un caso diverso è quello che si ha alla fine del cap. 15 ([malattia renale] 122,14-15 P.), dove ci si richiama ad una ‘tisi renale’: ora, in *Int.* 10-12 + 13 si espongono tre tisi e un disseccamento del midollo,⁷ ma mai si parla, né qui né in altre zone, di una tisi renale. E poi nei capp. 7 ([enfiammazione del polmone a partire da un'erisipela] 200, 18-19 e 202,5-6 J. = 96, 6-7 e 14-15 P.), 27 ([epatite] 166, 3-4. 8-9 e 17-19 P.) e 39 ([‘tifo’] 202, 10-11 P.) si hanno rinvii alla pleuresia che non è mai trattata in *Int.*; ed infine, nei capp. 14 ([malattia renale] 120, 4-5 P.), 16 ([malattia renale] 124, 4-5 P.) e 18 ([malattia delle vene di destra a partire dalla nefrite] 132, 14-15 e 134, 6-7 P.) ci si richiama, come in *Mal. II A*, alla stranguria, di cui nemmeno in *Int.* è mai questione. Abbiamo perdute anche queste parti dello scritto?

Quel che, alla fine di questa rassegna, si può ragionevolmente concludere è che in opere di carattere tecnico non necessariamente i richiami a determinate realtà (in questo caso patologiche, terapeutiche, farmacologiche) sono da vedere come rinvii a trattazioni già fatte o da

⁷ Quest'ultima affezione corrisponde alla tisi dorsale di *Mal. II* 51; ma non è una tisi per *Int.*, e si noti anche che nelle *Sentenze cnidie* erano tre le tisi trattate: εἶτα μετὰ τοῦτο “φθίσιες τρεῖς” (T 12 G.) ~ φθίσιες τρεῖς, *Int.* 10 (102, 7 P.).

farsi nel contesto dell'opera stessa, ma ben possono essere rimandi, da parte dell'autore professionista, a conoscenze, pratiche, perfino a prontuari⁸ presupposti come noti ai professionisti destinatari dell'opera.⁹

Il secondo fatto invocato da Jouanna (e già da Ermerins) è che, diversamente da quanto ci si può attendere dalla dichiarazione del cap. 20, «dans ce qui précède, il n'est pas question des différentes formes de bile». L'autore di *Int.*, in effetti, del tutto atipicamente al cap. 20 (136, 3-4 P.) fa un'affermazione in prima persona, dichiarando che sul flegma e sulla bile ha le stesse opinioni, e cioè che molte ne sono le forme (ιδέαι). Ora, siccome effettivamente egli tratta subito di seguito di due varietà di flegma (di quello ἐπιδήμιον/νεώτατον nello stesso cap. 20 e di quello παλαιότερον/λευκόν nel cap. 21), mi sembra che abbia così provveduto a dare immediato ed adeguato fondamento alla sua affermazione, senza che si debba supporre che altrove (nella presunta parte perduta) si fosse espresso in termini analoghi sulle differenti forme di bile. In realtà, pur avendo egli fatto già ripetutamente appello alla bile e al flegma nel corso dell'opera, solo in questo caso doveva sentire come urgente una dichiarazione esplicita sulle varietà di

⁸ Come la Φαρμακίτις o i Φάρμακα citatissimi in *Aff.* (4 [12, 3-4], 9 [16, 23-25], 15 [28, 3-6. 8-9 – Φαρμακίτιδι Potter : πλευρίτιδι ΘM recte; si intenda «nella sezione relativa alla pleuresia» e si sottintenda «(del prontuario farmacologico)»), 18 [30, 14. 32, 1-2 senza menzione dell'opera. 13], 20 [36, 2-4 senza menzione dell'opera], 23 [42, 18-20], 27 [48, 10-12], 28 [50, 6-8], 29[50, 24-25], 40 [64, 3-4]). In *Int.* sembrano fare riferimento ad un prontuario del genere le prescrizioni del cap. I (radici contro le rotture: 190, 3-5 J. = 78, 6-7 P. e rimedi per la tosse: 190, 8 J. = 78,9 P. [ἔνεκα dopo τῆς βηχός ha tutta l'aria d'essere un'interpolazione di Θ, così come al cap. 27: 166, 9 P., dopo τῆς δὲ ὀδύνης: si tratta di genitivi di relazione, in realtà dipendenti dall'idea di 'rimedio' che si sottintende facilmente, come predicato dell'oggetto dell'infinito imperativo διδόναι, e nel secondo caso come predicato di τάδε: cfr. anche Kühner-Gerth I, p. 363 A. 11 e Schwyzer II, pp. 131, 133]), e le prescrizioni relative ai farmaci specifici per la stranguria (14 [120, 4-5], 18 [132, 14-15. 134, 6-7]) e agli antidolorifici specifici per la pleuresia (27 [166, 8-9: ῥυφήματα – di seguito leggo τὰ αὐτά, ἃ καὶ ὄσα τῷ 18-19], 39 [202, 10-11]).

⁹ In questa direzione va interpretato anche l'uso in *Int.* della prima persona plurale ai capp. 29 (174, 10 P.) e 48 (232, 24 P.), cfr. V. Di Benedetto, *Il medico e la malattia*, Torino 1986, p. 105.

flegma (e bile), perché le sue concezioni proprio a proposito del flegma lo mettevano in contrasto con la tradizione addirittura in riguardo al nome della malattia che intendeva di seguito trattare. Si noti infatti che nella presentazione della leucoflegmasia è la concezione particolare di *Int.* che trova espressione, mentre il nome tradizionale viene relegato in un successivo inciso: ἦν δὲ τύχη παλαιότερον ἐὼν τὸ φλέγμα – λευκὸν δὲ καλεῖται τοῦτο τὸ φλέγμα (sulla base di *Mal. II* 71 e di *Aff.* 19 noi possiamo risalire ad una presentazione tradizionale che doveva essere del tipo: ἦν φλέγμα λευκὸν ἔχη). Ora, un caso del genere non si dava per la bile, per la quale non si è avuta una evoluzione semantica analoga a quella che si è avuta per 'flegma': nessuna denominazione tradizionale di malattia richiedeva quindi precisazioni e dichiarazioni come quella del cap. 20¹⁰ davanti ad un nome tradizionale sentito come non del tutto appropriato.¹¹ Ed il coinvolgimento anche della bile nella dichiarazione non è fuori luogo.

In realtà, la dichiarazione ben corrisponde al contenuto di *Int.* come l'abbiamo e non introduce elementi che postulino la perdita di una parte dello scritto. Varietà di flegma e bile emergono infatti nel corso del trattato: di φλέγμα λευκόν si parlerà ancora al cap. 50 (240, 13-14 P.), ma al cap. 3 si era detto di un φλέγμα άλμυρόν (82, 15 P.), al cap. 10 di flegma ἀλυκὸν καὶ καπρόν (102, 15-16 P.), di φλέγμα καπέν/καπρόν al cap. 49 (236, 20-21 P.), e al cap. 12 di φλέγμα ὕδρωποειδές (106, 22 P.).¹² E per quello che riguarda la bile, poi, c'è

¹⁰ Sul passaggio da flegma = infiammazione a flegma = umore interno del corpo, cfr. Jouanna, *Arch. cit.*, in particolare pp. 92-108 e 241-244.

¹¹ Si osservi che tutto il cap. 20 nasce da questo porsi polemico dell'autore di *Int.* di fronte alla tradizione: la trattazione del flegma *epidēmion*, 'di passaggio', non costituisce un quadro nosologico, né per il suo contenuto (non è una malattia) né per le caratteristiche formali (nonostante la chiusa: τοῦτον οὕτως ἰώμενος τάχιςτ' ἂν ὑγιέα ποιήσαις, che riecheggia la formula usata in questa sede in altre unità nosologiche, ma ἰώμενος è atipico); la sua esistenza si giustifica solo in rapporto al cap. 21 (con l'esposizione di una unità nosologica bene attestata nella tradizione), di cui rappresenta un asimmetrico ed 'estemporaneo' *pendant*.

¹² Non prendo in considerazione *είελον* e *λάπη*, umori che sono da mettere comunque in relazione col flegma, cfr. Jouanna, *Arch. cit.*, pp. 107 n. 3 e 140 s. n. 1 (ἄλμη non è

un fatto addirittura macroscopico. Oltre alle ripetute menzioni della bile senza qualificazioni ulteriori (ma di bile ὄχρη si dice al cap. 28 [170, 13-16 P.]), è presente in misura massiccia, prima e dopo la dichiarazione del cap. 20, la realtà di un tipo particolare di bile, della bile nera: ai capp. 4/5 (88, 10.12 P.), 16 (122, 18 P.), 27 (164, 6-7 P., πελιδινή a 12-13), 34 (186, 11 P.), 43 (216, 8-9 P.).¹³ La dichiarazione del cap. 20, dunque, si giustifica ampiamente nei suoi termini anche solo sulla base dell'elemento innovativo consapevolmente introdotto nella denominazione della leucoflegmasia di seguito trattata (cap. 21); ma essa corrisponde inoltre ad una articolata concezione degli umori (del flegma e della bile in particolare) che è propria dell'autore di *Int.*

2. Il cap. 1 di *Int.* tratta della lesione della trachea.¹⁴ Si prescrive in questa affezione una cura ingrassante: il paziente deve star calmo col

in *Int.* un umore corporeo e ricorre solo una volta al cap. 32 [184, 5 P.] nel senso comune di 'salamoia').

¹³ Di bile σαπίσα si dice al cap. 41 (206, 19 P.). — Non solo al cap. 29 (174, 10 P.: solo questo esempio è registrato in *Index Hipp. s. v. I 2*), ma anche al cap. 28 (170, 9 P.) χολή non è l'umore, come intende Potter in entrambi i casi, ma la cistifellea ('bile' al cap. 28 sembra intendere anche Jouanna, *Arch. cit.*, p. 224 n. 1, e 'bile' al cap. 29 intende anche R. Wittern, *Zur Krankheitserkennung in der knidischen Schrift »De internis affectionibus«*, in *Medizinische Diagnostik in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für H. Goerke*, München 1978, p. 119 n. 69).

¹⁴ In *Int.* la presentazione della malattia è più complessa rispetto a quella della redazione parallela di *Mal. II 53*: a fronte della molto semplice presentazione di *Mal. II 53* (ἦν τρωθῆ ἢ ἀρτηρίη), in *Int.* 1 la presentazione prende in considerazione, oltre alla 'piaga' della trachea (ἦν ἢ τοῦ πλεύμονος ἀρτηρίη ἐλκωθῆ), la rottura di una delle venule che si distendono fino al polmone e la rottura di condotti (bronchiali) gli uni negli altri (τινέσς aggiunto da Jouanna dopo τεταμένων a 178, 6 è superfluo: τῶν κυρίων è un partitivo con funzione di soggetto, cfr. Kühner-Gerth I, p. 32; Schwyzer II, p. 102). Evidentemente, il forte interesse di *Int.* per l'eziologia, oltre alla creazione di un inciso eziologico specifico (178, 8-14 J. = 70, 5-9 P.), ha portato anche ad una più complessa formulazione della presentazione della malattia rispetto a quella tradizionale, e un ruolo avranno pure giocato più evolute conoscenze anatomo-patologiche (si veda come la generica 'piaga' della trachea si precisi, dopo l'introduzione anche del momento della 'rottura' di venule e condotti bronchiali, nell'inciso eziologico che riprende i termini usati nella presentazione, come 'stiramento' e 'rottura': διασπώνται δὲ καὶ καταρρήγνυνται [δέ di Ermerins per τε di M, *deest* Θ, andava accolto anche da parte di Potter: sul modo come viene inserita la parentesi eziologica in *Int.*, cfr. Jouanna, *Arch. cit.*, pp. 228-31] e cfr. anche la precisazione relativa ad

corpo¹⁵ e mangiare con abbondanza.¹⁶ Certo, in caso di febbre, è previsto all'inizio un regime più rigoroso (a base di passati); e così anche, se si sottopone il malato alla purga; e ancora, dopo i bagni di vapore fatti di tanto in tanto, il paziente dovrà passare dal digiuno (ἄσιτος ἔστω) all'alimentazione solida in maniera graduale.¹⁷ Ma il malato va comunque «rimesso il più possibile». E complementare a questa cura ingrassante è la moderazione nell'esercizio fisico, il quale ovviamente consuma il cibo ingerito e non lo rende disponibile per l'ingrassamento.¹⁸

'arteria' = trachea, rispetto evidentemente ad altre arterie: ἡ τοῦ πλεῦμονος ἀρτηρία ~ ἡ ἀρτηρία di *Mal. II* 53).

¹⁵ Non c'è dubbio alcuno che a 180, 25-26 J. = 72, 15-16 P. si impone l'emendamento di Ermerins τῷ σώματι per τῷ νοσήματι di M (*deest* Θ [sbaglia Potter a mantenere la lezione di M; e subito dopo sarei molto propenso ad accettare anche l'altra congettura di Ermerins di ἔωσ ἄν per ἔωσ ἦν di M, in cui ἔωσ è «sensu vacuum» e privo anche di paralleli]); oltre ai paralleli citati da Jouanna, *Arch. cit.*, p. 579, si aggiungano cap. 8 (204, 1-2 J. = 98, 3-4 P.) e cap. 51 (244, 11 P. e, al di fuori di *Int., Acut. Sp.* 17 [76, 13-14 Joly, CUF Paris 1972 = 280, 10-11 P.]). Naturalmente, in questa espressione, τῷ σώματι non è un dativo di termine o di vantaggio, ma uno strumentale di relazione (= «quanto al corpo» [cfr. Kühner-Gerth I, p. 317 A. 19 e Schwyzer II, p. 168]), come è mostrato dall'espressione concorrente ἡσυχίην ἔχειν (ἄγειν) senza τῷ σώματι (1 [186, 20 J. = 76, 11 P.]; 6 [196, 7-8 J. = 90, 24 P.]; 8 [204, 14 J. = 98, 11 P.]; 12 [110, 2. 112, 21-22 P.]; 17 [128, 21-22 P.]; 20 [136, 8 P.: ἡσυχάζοντα]; 30 [176, 20 P.]; 42 [214, 9 P.]) e dal fatto che τῷ σώματι si trova in un caso in nesso con l'intransitivo ἡσυχάζειν (8 [204, 1-2 J. = 98, 3-4 P.]) e forse in un altro con ἡσυχῶσ ἔχειν (3 [86, 3 P., ἡσυχῶσ *scripserim*: ἡσυχῶσ Θ Potter: ἡσυχίην M]).

¹⁶ Cfr. ταῦτα δὲ (σιτία) ὡς πλείστα (182, 3 J. = 72, 22 P. – M al contrario ha οὐ πολλά *falso*, cfr. Jouanna, *Arch. cit.*, p. 579); ἀνακομίζειν ὡς μάλιτα, ὅπως ἂν ἦκιστα λεπτός ἦ· πρὸς γὰρ τὴν νοῦσον οὐ συμφέρει λεπτόν εἶναι (184, 2-4 J. = 74, 10-11 P.); τοῦτον ἀνακομίζειν ὡς μάλιτα, ὅπως ἂν παχύτατος ἦ (186, 9, 11 J. = 76, 5-6 P.); εὐωχεῖσθω ἡσυχίην ἔχων (186, 19-20 J. = 76, 11 P.) – diverso è il caso di παχύνας αὐτὸν γάλακτι (192, 2-3 J. = 78, 19-20 P.), perché qui la cura ingrassante è specificamente in vista della cauterizzazione al petto e al dorso (καῦσαι). Per la cura ingrassante in questa malattia cfr. anche *Mal. II* 53.4: ἀλλὰ παχύνειν αὐτὸν ὡς μάλιτα τὸ σῶμα (dopo però l'intervento chirurgico, e non prima come in *Int.*).

¹⁷ È significativo il fatto che alla fine delle sezioni relative ai due casi che prevedono una limitazione della dieta (in caso di febbre e dopo il bagno di vapore), si torni a ripetere ἀνακομίζειν ὡς μάλιτα (184, 2-3 J. = 74, 10 P. e 186, 9-10 J. = 76, 5 P.).

¹⁸ Cfr. 186, 17-20 J. = 76, 9-11 P.: ἦν δὲ λεπτός γίνηται διὰ τὴν ταλαιπωρίην, ἀνιέτω καὶ εὐωχεῖσθω ἡσυχίην ἔχων. Per la moderazione negli esercizi fisici, cfr. καὶ περιπάτοις μετρίοις χρήσθω (182, 13-14 J. = 74, 2-3 P.); καὶ περιπάτους ὀλίγους τὸ πρῶτον ποιείσθω (184, 5-7 J. = 74, 13 P.); καὶ τοῖσι περιπάτοις μετρίως χρήσθω καὶ παλαιέτω ἦσσαν τ' (Θ: *om.* M; la posizione di τε è irregolare, ma forse

Ora, a proposito della prescrizione degli esercizi fisici, a VII 170, 10-11 Li. (= 186, 14-16 J. = 76, 7-9 P.), l'ultimo elemento della serie trimembre appare in una formulazione corrotta nella tradizione: dopo καὶ πονεῖτω ὀλίγα τὸ πρῶτον,¹⁹ ἔπειτα δὲ πλείω, πολλὰ δέ, Θ sembra recare un incomprensibile τά ποτε, M ha invece οὐδέποτε, una lezione apparentemente ottima per il senso ma sintatticamente inadatta al contesto prescrittivo. Potter veramente, come già Littré (che però conosceva Θ solo indirettamente, attraverso la collazione di Mack) crede di poter lasciare nel testo οὐδέποτε; ma, dato appunto il carattere imperativo della frase, già Ermerins (che per altro non aveva informazioni sulla tradizione diverse da quelle di Littré)²⁰ aveva provveduto per conto suo («de meo») ad un emendamento di οὐδέποτε in μηδέποτε. Jouanna ha accettato la correzione di Ermerins, e però si è posto giustamente la domanda di che cosa mai si celi nella lezione di Θ, il manoscritto più conservatore (p. 580).

Ebbene, a dire il vero, la lettura di Θ in questo punto non è così certa come l'apparato di Jouanna potrebbe far credere.²¹ Il margine destro del manoscritto non è integro. Quel che si legge alla fine del rigo è senz'altro di più ancora oggi di quanto avevano letto al loro tempo Darremberg e Wahrmond (πολλὰ δὲ τὰ π : cfr. X, p. LXVI Li.). Ma dopo τὰ ποτ io non sono riuscito a vedere l'ε letto da Jouanna (e devo dire che anche l'ο di πο- al momento dell'esame autoptico non mi è apparso molto perspicuo). In queste condizioni è forse possibile integrare in fine di rigo quanto meno il nesso δ, se non ου: τὰ ποτδ (ovvero τὰ ποτ(ου)). E se questo è davvero quanto stava scritto in Θ, se ne può ri-

non impossibile, cfr. Denniston, p. 517) ἔωυτοῦ (186, 11-13 J. = 76, 6-7 P.). Il πονεῖν (= sforzo fisico, persino quello di rigirarsi nel letto) acutizza il πόνος (la sofferenza, e l'accesso di tosse) nella fase iniziale della malattia, si dice con un voluto bisticcio a 180, 27-28 J. = 72, 16-17 P.

¹⁹ Cfr. ὀλίγους τὸ πρῶτον in riferimento ai περίπατοι a 184, 6 J. = 74, 13 P.

²⁰ Oltre ad attingere largamente all'apparato di Littré, Ermerins in particolare disponeva di una collazione, dovuta a Cobet, del capostipite dei *rec.*, M.

²¹ Sia in apparato a 186, 16 che nel commento critico a p. 580 l'indicazione è secca: τά ποτε Θ. La lezione di Θ non è riportata nell'apparato di Potter, per altro estremamente ridotto date le caratteristiche della collana in cui è apparsa la sua edizione.

cavare una lezione (τὰπὸ τοῦ) che avrebbe un suo senso e a ben vedere, confrontata con quella di M, un senso migliore, anche se più difficile da cogliere.

Perché il problema per l'autore di *Int.* doveva essere quello di riuscire a conciliare in qualche modo i due momenti rappresentati, da una parte, da una dieta generosa e, dall'altra, da una moderazione nell'esercizio fisico che, funzionale alla cura ingrassante, risultava eccessivamente squilibrata rispetto ai cibi ingeriti. Una raccomandazione che ritorna spesso in *Int.* è proprio quella della ricerca di un equilibrio tra i cibi assunti e l'attività fisica; un equilibrio che, nel caso di questa malattia della trachea con la sua dieta ingrassante, veniva nell'immediato necessariamente compromesso.²² L'autore di *Int.* doveva allora pensa-

²² Per le difficoltà digestive che sopravvengono per il disequilibrio tra cibi assunti ed esercizi fisici insufficienti, cfr. 186, 2-6 J. = 74, 25-76, 2 P. : ἦν γὰρ ἀθρόον δῶς καὶ ὀλίγα πονήρη τοῖσι περιπάτοις, οὐ διαψύχεται ἡ κοιλίη, ἅτε ἀτρέμα συνεστηκῶτων τῶν βρωμάτων (Θ: βρωτῶν M [non si impone affatto di accordare la preferenza a M, come sostiene Jouanna, *Arch. cit.*, p. 580, perché questa sarebbe l'unica occorrenza di βρώματα in *Int.*, a fronte degli altri quattro casi di impiego di βρωτά: a parte il fatto che al cap. 12: 108, 12 P. e al cap. 14: 120, 3 P. manca la testimonianza di Θ, questo è anche l'unico caso in cui si parla di cibi concretamente ingeriti e presenti nello stomaco, mentre negli altri quattro casi più astrattamente si parla di 'cibi' da dare, come classe, in prescrizioni dietetico-farmacologiche in cui costituiscono un elemento all'interno di serie che comprendono ποτά, φάρμακα, ρυφήματα, λουτρά, ταλαιπωρία]), in relazione alla dieta particolare dopo il bagno di vapore; ma più in generale, una perdita d'appetito, che sembra di dover mettere in relazione con la ridotta attività fisica, ed un rimedio *ad hoc* sono presi in considerazione alla fine: 188, 2-190, 3 J. = 76, 17-78, 6 P. (per l'espressione qui usata: ἦν δὲ τοῦ κύτου ἀποκλεισθῆ, diversamente da quelle altrove impiegate [ἀκρίτη οὐνερο τὰ κίττα οὐ προκίεσθαι], cfr. *Aff.* 44 [68,8] e *Off.* 24 [80, 2 Withington], ed anche, ma non più in riferimento al cibo, *Vict.* III 81 [212, 24-25 Joly, CMG I 2, 4: τῶν προσηκόντων]; per l'attenzione al sintomo anoressico in *Int.*, cfr. R. Wittern, *art. cit.* pp. 108 s.). È tipica di *Int.* l'espressione καὶ περιπατεῖτω (oppure ταλαιπωρεῖτω) πρὸς τὰ κίττα τεκμαιρόμενος (21 [208, 4-5 J. = 142, 11 P.]; 42 [214, 12-13 P.]; 43 [218, 6-7 P.]; 44 [222, 7-8 P.]: la frase è qui spezzata dall'inciso ἦν δυνατὸς ἦ e all'inizio del cap., a 218, 15-16, la violazione di questa norma è vista come una causa della malattia]; e cfr. anche 10 [104, 16-17 P.], dove leggo: τεκμαιρόμενος, «φυλασσόμενος [add. Ermerins] ὥς» μὴ ῥιγῶσῃ, sulla base di 12 [110, 7-8 P.] e di 49 [240, 7-8 P.] e cfr. anche *Aff.* 11 [20, 20]; *Acut. Sp.* 18 [77, 16 J. = 282, 14 P.]; *Mul. I* 52 [110, 16 Li.] e *Mul. II* 112, [240, 15 Li.] – in 51 [246, 9-10 P.] si tratta invece di valutare la consistenza di un clistere: πρὸς τὸ πάχος τεκμαιρόμενος; solo in 10 [104, 15-16 P.] il verbo è usato, a quanto pare [ma un πρὸς inserisce Ermerins] transitivamente, con riferimento alla malattia: τεκμαιρόμενος

re evidentemente al recupero di un tale equilibrio nel corso del tempo: e ad un primo momento in cui è prevista una ridotta attività fisica, si fa seguire una fase di incremento di questa attività; ed al termine di questo periodo intermedio (τάπὸ τοῦ),²³ recuperata la piena salute, il paziente potrà finalmente svolgere l'attività fisica corrispondente agli alimenti assunti. L'indicazione πολλά va in effetti comunque intesa in rapporto a ὀλίγα e a πλείω: essi sono i «molti» esercizi fisici che l'individuo normalmente da sano è in grado di effettuare ed effettua per smaltire gli alimenti assunti. Ma M, che forse non leggeva bene e/o non capiva il suo modello, sembra invece aver banalizzato il testo, assolutizzando πολλά ('il troppo stroppia') e riducendo così il passo ad una incongrua espressione della triviale massima del μηδὲν ἄγαν. (Voglio da ultimo solo notare che risulta comunque alquanto difficile l'ipotesi del passaggio da un μηδέποτε del modello ad un οὐδέποτε che è del tutto equivalente ad esso anche sul piano della chiarezza, e che solo è erroneo nel contesto; mentre si comprenderebbe bene d'altra parte il tentativo di dare un senso ad un non capito ΤΑΠΙΟΤΟΥ in un manoscritto come M, il cui testo si caratterizza come «das Ergebnis philologischer Bemühungen» che non di rado portano a «verfehlte Verbesserungsversuche, die den richtigen Text jeweils nicht mehr erkennen lassen».²⁴

δὲ τὸ νόημα). Cfr. J. Jouanna, *Arch. cit.*, pp. 488-89 e n. 4 e V. Di Benedetto, *op. cit.*, p. 103 e nn. 22-24 a p. 119.

²³ Per l'espressione τάπὸ τοῦ, cfr. Hdt. 1.130, 2; 3.104, 3; 4.133, 3 (τὸ ἀπὸ τούτου); Th. 2.46, 1; 4.114, 5 (τὸ ἀπὸ τοῦδε); Pl. *R.* 460 e6 (τὸ ἀπὸ τούτου); e anche S. *Aj.* 1376 (τάπὸ τοῦδε) e E. *Heracl.* 847 (τάπὸ τοῦδ(ε)); numerosi esempi di τὸ ἀπὸ τούτου e τὸ ἀπὸ τοῦδε si hanno in Senofonte. Non saprei dire se è possibile integrare in Θ τὰ ποτίουτο ο τὰ ποτίουδε, ovvero supplire congetturalmente τὰ ποτιού<το vel δε> ma, pur non avendo trovato altri esempi di τάπὸ τοῦ, il parallelo con l'espressione simmetrica τὸ πρὸ τοῦ (cfr. Th. 2.15, 3 [per πρὸ τοῦ nel *Corpus*, senza articolo, cfr. *Nat. Mul.* 38 e 40: 104, 22 e 106, 7 Trapp; *Mul. II* 141: 314, 12 Li.; ed anche, in funzione aggettivale, *Nat. Puer.* 18.2]) credo che la giustifichi sufficientemente.

²⁴ R. Wittern, *Die hippokratische Schrift De Morbis I*, Hildesheim-New York 1974, p. XLIII.

Anna Maria Ieraci Bio

Due citazioni di Ippocrate e Galeno
nell' *epistola 101 K.-D.* di Michele Psello

Nell'*epist.* 101 K.-D. Michele Psello risponde a tre quesiti postigli dal cesare Giovanni,¹ due dei quali di ambito medico.

Il primo riguarda la interpretazione di un passo di Ippocrate:

σαφής ἐστὶν οὗτος ὁ τοῦ Ἱπποκράτους λόγος, ὃν ἡμῖν προεβάλου δι' ἐρωτήσεως. ἐκ προσαγωγῆς γὰρ φησιν ὁ Ἀσκληπιάδης τὰ ἐναντία προσάγειν καὶ διαναπαύειν.²

Nell'apparato di Kurtz-Drexl si rinvia erroneamente ad un aforisma di Ippocrate (II 48 ἐν πάσῃ κινήσει τοῦ σώματος, ὁκόταν ἄρχηται πονέειν, τὸ διαναπαύειν εὐθύς, ἄκοπον), nel quale si afferma che «in ogni movimento del corpo, il riposo immediato quando comincia la stanchezza allontana la fatica»; tale riferimento è stato ripreso recentemente dal Volk nel suo importante studio sul contenuto medico degli scritti di Psello:³ dopo aver espresso dubbi sulla possibilità che

¹ Si tratta di Giovanni Duca, fratello di Costantino X, nominato cesare nel 1059, al quale Psello scrive diverse epistole; cfr. recentemente P. Gautier, *Quelques lettres de Psellos inédites ou déjà éditées*, «Rev. ét. byz.», XLIV 1986, pp. 126-150; E.V. Maltese, *Epistole inedite di Michele Psello*. 1., «St. it. fil. cl.» V, 1987, pp. 88-90.

² Psell., *ep. in Iohann. caes.* = II 129, 4-6 K.-D.

³ R. Volk, *Der medizinische Inhalt der Schriften des Michael Psellos* («Miscellanea

Psello si riferisca ad un commentario perduto di Asclepiade di Bitinia agli *Aphorismi* di Ippocrate, il Volk riporta il commento di Galeno all'aforisma citato. In effetti, però, come succede spesso in Psello, ὁ Ἀσκληπιάδης ha la valenza di ὁ ἰατρός e serve qui ad introdurre una citazione letterale del passo ippocratico di *Epidemiae* VI 2. 12 ἐκ προσαγωγῆς τάναντία προσάγειν καὶ διαναπαύειν («con gradualità somministrare elementi contrari e alternare con pause»), del quale Psello fornisce un commento preciso:

ὑποπεύων γὰρ τὰς ἀθρόας μεταβολὰς ὡς ταραττούσας τὴν φύσιν δύο τινὰ ὑποτίθησιν ἐν ταῖς μεταστάσεσι, τὴν προσαγωγὴν καὶ τὴν ἀναπαυσιν. οὐ γὰρ δεῖ ἀθρόον καταψύχειν ὑπέρθερμον σῶμα οὔτε δὲ καταθερμαίνειν ὑπέρψυχρον οὔτε καταξηραίνειν ὑγρὸν ὄν οὔτε μὴν εἰς ἄλλην μεταβάλλειν ἐναντίαν ποιότητα ἀθρόον καὶ ἀδιαστάτως, ἀλλ' ἐκ προσαγωγῆς: ἥτις ἐστὶ κατὰ βραχὺ ἀπὸ τοῦ ἐναντίου πρὸς τὸ ἐναντίον μετάθεσις, εἰ δὲ πού τι καὶ οὔτω ποιοῦντι τῷ ἰατρῷ ἢ φύσιν ταραττοίτο, ἀναπαυστέον τὸ μεταβαλλόμενον σῶμα, ἵνα καταστάσης τῆς φύσεως μηδὲν ἐπιθορυβῆ τὴν εἰς τὸ ἐναντίον μεταβολήν.

Seguendo la tecnica di spiegare Ippocrate con Ippocrate,⁴ Psello giustifica l'opportunità di somministrare con gradualità elementi contrari, riportando la teoria ippocratica del danno che possono provocare i mutamenti, espressa chiaramente in *Epidemiae* VI 3. 15 (αἱ μεταβολαὶ φυλακτέαι).⁵ Segue quindi un'esemplificazione basata sulle quattro qualità (caldo, freddo, umido, secco) collegate ai quattro umori (bile gialla, flegma, sangue, bile nera) della dottrina umorale, teorizzata

Byzantina Monacensia», 32), München 1990, pp. 298-299, nn. 3-4.

⁴ Il principio è esemplato sulla tradizione di 'interpretare l'autore con l'autore' ('Ὁμηρον ἐξ Ὁμήρου σαφηνίζειν, ecc.); cfr. al riguardo Amneris Roselli (- Daniela Manetti), *Galeno commentatore di Ippocrate*, in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* 37. 2, Berlin-New York 1994, pp. 1564-1565.

⁵ La teoria è menzionata anche in Hippocr., *acut.* 26. 27. 35. 37; cfr. il commento di Daniela Manetti a *epid.* VI 6. 5, in D. M. - Amneris Roselli, *Ippocrate. Epidemie, libro sesto*, Firenze 1982, p. 132.

nel *De natura hominis* del corpus ippocratico. La spiegazione ci fornisce, così, da una parte una precisa testimonianza della cultura medica di Psello, dall'altra un'ulteriore conferma della sua conoscenza del testo ippocratico di *Epidemiae* VI, che egli cita anche nelle *Solutiones physicarum quaestionum*⁶ e nell'orazione *In cauponem*.⁷

Di *Epidemiae* VI 2. 12 ci sono giunti due commenti, quello di Galeno⁸ e quello di Giovanni Alessandrino, conservato in versione latina;⁹ il commento di Palladio presenta in questa sezione una lacuna, che il Dietz ha colmato con la versione latina di Junio Paolo Crasso,¹⁰ ma si tratta d'un falso costruito sul testo di Giovanni Alessandrino.¹¹ Il commento di Psello manifesta affinità col commento di Giovanni Alessandrino,¹² e costituisce un'importante testimonianza della esegesi ippocratica a Bisanzio nel sec. XI.

La seconda questione discussa nell'epistola riguarda il diaframma, un organo al quale la medicina antica attribuiva un'influenza sul pensiero¹³ e del quale Psello riporta anche la designazione poetica di

⁶ Psell., *sol. div. quaest.* 6 = p. 54, 10-11 Duff.

⁷ Psell., *in caup.* 79-80 = p. 51 Littl.

⁸ Gal., *in Hippocr. epid. VI comm II* 28 = p. 92, 15-34 Wenk.-Pfaff.

⁹ Del testo greco ci sono giunti solo dei frammenti traditi dal Vat. gr. 300, dei quali ha annunciato l'edizione J. Duffy (cfr. Anna Maria Ieraci Bio, *La trasmissione della letteratura medica greca nell'Italia meridionale fra X e XV secolo*, in *Contributi alla cultura greca nell'Italia meridionale* a cura di A. Garzya, Napoli 1989, pp. 204 ss.). La versione latina del commentario, opera probabilmente di Bartolomeo da Messina, è stata edita da C.D. Pritchett, il quale non ha tenuto conto dei frammenti greci.

¹⁰ F.R. Dietz, *Apollonii Citiensis, Stephani, Palladii, Theophili, Meletii, Damascii, Ioannis, aliorum scholia in Hippocratem et Galenum*, II, Regimontii Prussorum 1834 (fotor. 1966), p. 58.

¹¹ Cfr. W. Bräutigam, *De Hippocratis Epidemiarum libri VI commentatoribus*, Diss. Königsberg 1908, pp. 65-68.

¹² Cfr. Johann. Al., *comm. in Hippocr. epid. VI* = p. 91, 22-29 Pritch. *dicit autem Ypocras quotiens volueris uti permutatione, a calido ad frigidum aut econtrario, aut ab ablutione ad multam ablutionem aut econtrario, aut a labore ad quietem aut econtrario, non oportet subita uti permutatione, sed secundum partem ab inductione et quiescere in medio, et sic iterum permutare. subita enim permutatio conturbat naturam* (cfr. τὰς ἀθρόας μεταβολὰς ὡς παραττούσας τὴν φύσιν) ...

¹³ Cfr. Gal., *loc. aff. V* 4 = VIII 327, 16-17 K., laddove si afferma che l'inflammatione del diaframma turba la φρόνησις.

φρένες,¹⁴ etimologicamente collegata a φρονεῖν già in Aristotele.¹⁵ In questo caso, Psello non menziona alcun autore, né Kurtz-Drexl né Volk segnalano alcuna fonte; la definizione data è, però, la ripresa letterale d'un passo del *De usu partium* di Galeno, la maggiore delle opere anatomo-fisiologiche del Pergameno:

Gal., *us. part.* V 15 (I 293, 9-10; 291, 25-292, 11; 293, 19-22 H.)

οἱ ... μύες τῶν φρενῶν - ἔστι γὰρ καὶ τοῦτ' ὄνομα τοῦ διαφράγματος - ... ἔστι τις μῦς μέγας στρογγύλος, ὃν ὀνομάζουσι μὲν ἐν δίκῃ διάφραγμα, διαφράττοντά γε τῶν τῆς τροφῆς ἀγγείων τὰ τοῦ πνεύματος ὄργανα· τῶν μὲν γὰρ ὑπέγκειται πάντων, τοῖς δ' ὑποβέβληται.

χρεῖα δ' αὐτοῦ τῇ φύσει πρὸ τοῦ διαφράττειν ἑτέρα μὲν μείζων ὡς ἀναπνοῆς ὄργανου, δευτέρα δ' ἡ νῦν εἰρησομένη.

ἀπὸ τῶν κατὰ τὰ στέρνα περάτων τῶν κάτω τὴν ἀρχὴν τῆς ἄνωθεν ἐκφύσεως ἔχον, ἵνα περ καὶ αἱ τῶν εὐθέων μυῶν τῶν

Psell., *ep.* 101 (II 129, 18-26 K.-D.)

τὸ δὲ διάφραγμα, περὶ οὗ ἐζήτησας (ὃ δὲ φρένας κατονομάζουσι καὶ τὴν ὀνομασίαν ἡ ποίησις οὐκ ἠγγόησε), στρογγύλος ἐστὶ μῦς, διατειχίζων τὰ τῆς ἀναπνοῆς καὶ τὰ τῆς τροφῆς ὄργανα· τοῖς μὲν γὰρ ὑπέγκειται, τοῖς δὲ ἐπίκειται·

ἀπὸ δὲ τῶν περάτων τοῦ στήθους ἀρχόμενος ἄχρι τῶν μεσοπλευρίων μυῶν διατείνει λοξός.

χρεῖα δὲ αὐτοῦ μία μὲν περὶ τὴν ἀναπνοὴν, ἑτέρα δὲ ἵνα τὸ περιττὸν τῶν τροφῶν διωθῆται κάτω εἰς τὸ ἀπευθυσμένον ἀποκρίνον ἔντερον·

¹⁴ Cfr. Hom., *Il.* XVI 481 ἀλλ' ἔβαλ' ἐνθ' ἄρα τε φρένες ἔρχαται ἀμφ' ἀδινὸν κῆρ. *Od.* IX 301 οὐτάμενοι πρὸς στήθος, ὅτι φρένες ἦπαρ ἔχουσι.

¹⁵ Aristot., *part. an.* III 10, 672 b 10 διὸ καὶ καλοῦνται φρένες ὡς μετέχουσαι τοῦ φρονεῖν. La designazione comune usata da Aristotele è διάζωμα, mentre διάφραγμα è una metafora usata da Platone (*Tim.* 70 a; 84 d), come rileva Galeno (*loc. aff. cit.*).

κατὰ τὸ ἐπιγαστριον ἀνήρτην-
ται κεφαλαί, κᾶπειτ' ἐντεῦθεν
ἐφ' ἐκάτερα παρὰ τῶν νόθων
πλευρῶν πέρατα κατερχόμενον,
ὀπίσω θ' ἄμα καὶ κάτω λοξὸν
ἱκανῶς γίγνεται....

ὥσπερ γὰρ οὐκ ἤρκησεν αὐτῇ
τοὺς κατὰ τὸ ἐπιγαστριον ὀκτώ
μῦς ἀκριβῶς ἅπαντα τὰ ὑπο-
κείμενα θλίβειν ... ἀλλὰ καὶ
τὰς φρένας αὐτοῖς ὑπέτεινε
λοξᾶς ...

οὐ γὰρ ἀρκοῦσι πρὸς τοῦτο οἱ
καταγαστριοι μύες.

Il passo offre dunque un'ulteriore testimonianza del fatto che Psello conosceva il *De usu partium*. Egli cita quest'opera esplicitamente piú volte; nell'*Epitaphium in Ioannem Xiphilinum* la giudica piú preziosa degli scritti sugli animali di Aristotele, del tutto 'compilatorî',¹⁶ e nel *De philosophia* si serve dichiaratamente di concetti desunti da essa per dimostrare la superiorità della filosofia sulle varie τέχναι ed ἐπιστήμαι.¹⁷ Passi dell'opera sono, poi, ripresi, senza l'esplicita menzione, nelle *Solutiones physicae*¹⁸ e nelle *Solutiones diversarum quaestionum*.¹⁹ *Excerpta* dei libri IV-VIII costituiscono, infine, le *Solutiones medicae*, finora inedite e di cui abbiamo curato l'edizione;²⁰ in queste, anzi, è presente una parte del nostro testo al n. 2.

¹⁶ Psell., *ep. in Ioh. Xiph.* = IV 462, 2-5 Sath. τὰ δὲ περὶ ἀνθρώπων φύσεως ὁ ἐκ Περγᾶμου Ἀσκληπιάδης κάλλιον Ἀριστοτέλους φυσιολογεῖ ἐν τῷ περὶ χρείας μορίων συντάγματι· τὰ δὲ γε περὶ ζώων αὐτῷ συναίρεμά ἐστιν ἄλλοτριῶν ἰστοριῶν.

¹⁷ Id., *philos.* = I 2, 14-4, 10 Duff.

¹⁸ Id., *sol. phys.* 3. 89-106 = II 50-51 Duff.

¹⁹ Id., *sol. div. quaest.* = 66, 8-17 Boiss.

²⁰ Anna Maria Ieraci Bio, *Un opuscolo inedito di Michele Psello: "Solutiones medicae"*, in *Synodia. Studi in onore di Antonio Garzya* (in corso di stampa).

L'epistola 101 K.-D., dunque, fornisce da una parte una testimonianza sulla circolazione a Bisanzio nel sec. XI delle due opere di Ippocrate e Galeno (e fors'anche di taluni commenti) e dall'altra precise indicazioni sulle conoscenze mediche del grande 'poligrafo inquieto'.²¹

²¹ Secondo la pregnante definizione di A. Garzya, *Visages de l'hellénisme dans le mond byzantin (IV^e-XII^e siècles)*, «Byzantion» LV, 1985, pp. 478 s.

Franco Brevini

«Petrarca in te 'l bragheto».
Petrarchismo e anti-petrarchismo in dialetto
tra Quattrocento e Seicento

Dall'opposizione alla variante: il petrarchismo dialettale.

Se la letteratura dialettale nasce di solito come antitesi e contestazione del modello bembesco, esiste tuttavia un suo filone che vuole procurarne invece una variante. Sono i poeti in simil-lingua, quelli che traducono o traspongono in dialetto, gli esponenti di una linea ancillare verso la letteratura ufficiale, che gioca sugli effetti di novità ottenuti conducendo in dialetto il Petrarca (Antonio Veneziano), l'*Arcadia* (Giovanni Meli) o gli ermetici (Biagio Marin). Questi autori operano al di fuori della *Wesensart* del dialetto: la letteratura in lingua assicura i suoi modelli, i temi, le forme; il dialetto fornisce solo la propria pittoresca veste. Mentre nel dialettale tradizionale l'amore celeste diventava terrestre e Laura e Beatrice si ribaltavano nella «Strazzosa» o in Santaccia de Piazza Montanara, che «cco le braccia/ t'ingabbiava l'uscelli a cquarte a cquarte», in chi sceglie di modellizzarsi sulla letteratura egemone l'amore resta celeste anche se detto in dialetto e la donna non rinuncia di solito alla sua natura angelicata.

Uno dei più tipici esempi di dialettalità della variante, invece che dell'opposizione, è offerto dal petrarchismo dialettale, nutrito ramo del gran fiume petrarchista che percorre la letteratura rinascimentale. La simbiosi

di aulico e popolare, cui dà luogo non è un fatto nuovo nella tradizione italiana. Già la letteratura quattrocentesca, con le sue operose «botteghe della poesia» (Pasquini) è animata dalla tensione tra modello elettivo e spinte idiomatiche, tra perfezione dello scritto e suggestioni del parlato, tra alto decoro formale ed espressività. Il conflitto si offriva tanto ai poeti non-toscani che a quelli toscani a causa delle modalità stesse con cui ben prima del Bembo era venuta affermandosi la norma letteraria: la cristallizzazione di una regola alta e monolingvistica. Il petrarchismo dialettale, che vanta precise ascendenze nelle inquiete officine quattrocentesche, può essere letto come uno dei modi di riattivare la tensione tra i due poli, soprattutto dopo che il magma sperimentale del famoso «secolo senza poesia» (Croce) si era solidificato nella norma bembesca. Rivisitando Petrarca in dialetto si riportavano invece le cose allo stato fluido. In tal senso forse più interessanti delle parodie vere e proprie sono i tentativi di una letteratura alta che mantenesse aperta la porta verso il quotidiano.

Del resto uno dei più accreditati procedimenti del manierismo consisté nel fare ciò che il petrarchismo dialettale esemplifica: prendere una forma, svincolarla dal suo contesto originario e trasporla in ambiti del tutto inediti, giocando sugli effetti derivanti dal *dépaysement*.

Caduti oggi i pregiudizi tipicamente ottocenteschi, che impedivano di apprezzare testi in cui il dialetto fosse sottratto alla rappresentazione realistica, per diventare puro strumento letterario, possiamo accostarci con nuova attenzione a una produzione, che si segnala subito per essere tanto copiosa quanto articolata. Per intenderla occorre partire dalle traduzioni latine del Petrarca diffuse fino dal Quattrocento. Il proposito di autori come il Landino era di conferire al poeta del *Canzoniere*, elevato alla superiore dignità linguistica del latino, quello statuto di *classico* che il volgare rendeva problematico. Come si ricorderà, l'operazione era stata inaugurata dal Petrarca stesso, che si era provato a trasporre in latino il *Decameron*, in particolare la novella certamente congeniale di Griselda, appartenente a quella decima giornata in cui il realismo comico cede a una più viva tensione morale. I traduttori del Petrarca in latino, non solo miravano a diffonderne la conoscenza fra i dotti che non sapevano il toscano, facendo ricorso all'esperanto della comunità culturale, ma so-

prattutto dimostravano che il poeta del *Canzoniere* poteva reggere la prova della trasposizione in quel più impegnativo codice. Con l'altezza e l'esemplarità dei suoi risultati l'opera petrarchesca si offriva come un valore ormai indubitabile, candidando l'autore al ruolo di un Orazio volgare.

La versione latina del Petrarca riesce simmetricamente opposta all'operazione dei petrarchisti in dialetto. Nel primo caso si legittimava un autore elevandolo alla dignità di un codice, nel secondo era invece un codice che riceveva la sua convalida misurandosi con un autore di riconosciuta esemplarità. Nel petrarchismo dialettale accadeva che proprio l'autore che aveva assolto una funzione strategica nella confezione del modello linguistico unitario, quello stesso che avrebbe sancito lo statuto di subalternità dei dialetti, veniva riciclato all'interno delle tradizioni dialettali per contestare quel primato. Anzi la possibilità stessa di restituire il mondo del Petrarca in una lingua diversa da quella originaria diveniva la conferma dell'eccellenza del nuovo codice e dunque della sua capacità di tenere testa al toscano.

Ma alla nobilitazione degli idiomi locali si affianca nel petrarchismo dialettale un secondo aspetto: la possibilità di recuperare una materia letterariamente usurata, trasponendola in ambiti imprevedibili, in questo caso il mondo rarefatto di Petrarca disceso negli inconsueti domini della lingua d'uso.

I margini di autonomia dell'operazione possono molto variare. Si oscilla tra il contrappunto parodico più osceno e triviale e la variante fedele, quasi interlineare, a ridosso della traduzione. Da una parte troviamo l'irrisione comica, il rovesciamento, l'antimodello. Già in lingua vi avevano provveduto autori come il Berni (si pensi alla puntuale parodia antiberbesca nel sonetto *Chiome d'argento fino, irte ed attorte*) o, a Venezia, la «cortigiana onesta» Veronica Franco, che alla sublimazione petrarchesca aveva opposto il suo linguaggio esplicitamente sessuale. In dialetto l'esponente più radicale di tale indirizzo è probabilmente il misterioso Felippo Sgruttendio de Scafati, un napoletano del XVII secolo, che del suo sulfureo *nom de plume* si serve per firmare un greve canzoniere intitolato *La tiorba a taccone*. Corposamente parodica sarà anche l'operazione dei pavani dopo Ruzante.

All'estremo opposto si trovano le varie forme di imitazione e gli esercizi in cui la distanza dal mondo petrarchesco si riduce al minimo. In mezzo si colloca una gamma teoricamente illimitata di possibilità: la risoluzione più corposamente realistica dei *loci communes*, l'attrito di sublime e umile, il trapianto feriale della situazione amorosa, ecc. Di questa varia fenomenologia si trova qualche saggio nel genovese Paolo Foglietta, al quale occorre affiancare Barnaba Cigala Casero, la figura di maggior risalto nel cenacolo genovese, che dispone un'analoga discesa realistica dei referenti petrarcheschi: «Fò dra porta de Geza mi ve vi/ Per contra ra butega dro fornà» («Fuori dalla porta della chiesa vi scorsi/ di fronte al negozio del fornaio»). Ben più ricco si rivelerà il mondo lagunare, da Andrea Calmo a Maffio Venier, fino all'estrema appendice friulana, con Giuseppe Strassoldo o i poeti della cosiddetta Brigata udinese, o la Sicilia di Antonio Veneziano.

Il Petrarca può di volta in volta offrire il suo ricco serbatoio di metri e temi o può rappresentare un modello etico; è paradigma della schermaglia amorosa o emblema di comportamento aristocratico; «Galateo intellettuale» (Fedi) o maestro di retorica. In alcuni autori il travestimento dialettale riguarda tutti i piani del linguaggio, in altri solo il lessico, mentre la sintassi rispetta la costruzione toscana. Per taluni è d'obbligo il registro comico, per altri il sublime. Si badi che tutti questi elementi possono di volta in volta venire diversamente utilizzati e dosati da uno stesso poeta.

Lo scenario si presenta dunque quadripartito. Esistono un petrarchismo in lingua e uno in dialetto, come esistono un antipetrarchismo in lingua e un'antipetrarchismo in dialetto. Autori come il Maganza e i suoi sodali non si sognano certo di mettere in discussione la sacralità del modello dei *Rerum vulgarium fragmenta*, mentre lo fanno con violenta oltranza dissacratoria tanto il Berni, quanto lo Sgruttendio. Ciò che semmai differenzia molte rime dei pavani da quelle di Bembo e Della Casa è il fatto che il dialetto opera il trapianto nel mondo transitorio delle contingenze dei referenti petrarcheschi, legati per definizione alla sostanza.

La terza via di Giustinian

Il dato che più immediatamente colpisce nel petrarchismo dialettale è di tipo geografico: si tratta infatti di un fenomeno che riguarda principalmente due aree, la Sicilia e Venezia, dove le varietà linguistiche locali non sono vissute come *dialettali* e il rapporto con il toscano letterario tende verso la soglia del bilinguismo, piuttosto che ricadere verso la diglossia. L'altro esempio significativo è costituito da Genova e non è certo casuale, se proprio in quel giro d'anni la nascita di una nuova coscienza dell'originalità linguistica dell'idioma nativo, che non si limita più a una patina locale, ma si erge come codice autonomo in contrapposizione al toscano, avviene di conserva con una realtà politica che va acquistando crescente importanza economica e finanziaria.

Sul particolare statuto del veneziano, che fino dal Rinascimento si era posto in una condizione non certo minore, né subalterna verso il toscano,¹ disponiamo di una gran copia di testimonianze. La più autorevole è forse quella di Goldoni, che nei *Mémoires* richiamerà il prestigio di lingua ufficiale del foro e del senato conquistato dal veneziano, «sans contredit le plus doux et le plus agréable de tous les autres dialectes de l'Italie».²

Cela n'empêche pas que cette langue ne soit susceptible de traiter en grand les matières les plus graves et les plus intéressantes; les Avocats plaident en Vénitien, les harangues des Sénateurs se prononcent dans le même idiôme; mais sans dégrader la majesté du Trône, ou la dignité du Barreau, nos Orateurs ont l'heureuse facilité naturelle d'associer à l'éloquence la plus sublime, la tournure la plus agréable et la plus intéressante.

Non per nulla nella città lagunare il rapporto tra una lingua di grande prestigio come il veneziano e il toscano, che proprio un intellettuale locale si era incaricato di congelare come lingua delle scritture, si complica

¹ P.V. Mengaldo, *Dialecto e lingua nel primo glossario dialettale veneziano (1671)*, «Lingua nostra» XXI, 1960.

² La definizione è nei *Mémoires*, in C. Goldoni, *Tutte le opere*, 14 voll., a cura di G. Ortolani, Milano 1935-1956, I, p. 256.

con l'intervento di altre varietà. Alla consueta polarizzazione lingua-dialetto si sostituisce qui uno schema tripartito: la lingua letteraria, librerica e antiquaria, cristallizzata come un nuovo latino; il veneziano di impiego universale, scritto e parlato, illustrato da un'importante letteratura e utilizzato nei tribunali e nel senato; infine, nella zona bassa del sistema, le parlate rustiche di terraferma – il pavano, il bergamasco, il bellunese – esse sì avvertite come comiche e *dialettali*.³ Come è stato notato, la comicità scatta nella letteratura veneziana dal contrasto tra la parlata civile della città e i dialetti dell'entroterra o le lingue degli stranieri.⁴ A introdurre un ulteriore elemento di differenziazione provvedevano nel veneziano le varietà delle periferie e delle isole, non meno che la babele dell'emporio e del porto: la lingua «nicolota», il greghesco, lo stradiotto, il dalmatico, il tedesco, lo spagnolo, spesso utilizzati da Andrea Calmo nella sua «commedia delle lingue». In generale si rileva nella letteratura veneziana del Cinquecento una tendenza alla moltiplicazione dei piani linguistici, che conduce i poeti a cimentarsi con l'intera variegata gamma dei codici risuonanti nella città lagunare: idiomi rustici, lingue franche, parlate forestiere, ma anche il veneziano popolare, le intonazioni «braosse» o i gerghi alla «bulesca», questi ultimi avvertiti come scarti rispetto al dialetto medio, civile.

Lo statuto alto del veneziano, che deve qualcosa anche alla prossimità fonetica con il toscano, è confermato fin dal Quattrocento dall'opera del maggiore esponente dell'umanesimo volgare veneto, Leonardo Giustinian, cultore di lettere antiche, autore di una copia dei *Rerum vulgarium fragmenta* petrarcheschi da una parte, ma poeta di gusto popolareggiante dall'altra.

A caratterizzare soprattutto le sue canzonette e i suoi contrasti,⁵ ma

³ In quegli stessi anni, del resto, anche un narratore lombardo trapiantato a Venezia, lo Straparola, propone nelle sue *Piacevoli notti* (pubblicate, la prima parte nel 1550, la seconda nel 1554) due novelle redatte in bergamasco (V, 3) e in padovano (V, 4). Anche questi testi, che si immaginano presentati in Laguna, a Murano, sono costruiti giocando sul nesso che si istituisce tra scelta linguistica e punto di vista.

⁴ T. Elwert, *Studi di letteratura veneziana*, Venezia-Roma 1958, p. 165.

⁵ A. Balduino (a cura di), *Rimatori veneti del Quattrocento*, Padova 1980.

anche le laude,⁶ sembra infatti la ricerca di un tono che riecheggi modi e cadenze della tradizione folclorica. La sua poesia non è meno severamente selettiva, né opera su un maggior numero di situazioni di quella aulica. Semplicemente sceglie un registro diverso, muovendo nella prospettiva di un incontro tra le due tradizioni, toscana e veneta, che erano poi anche le due anime della sua ispirazione. Con la sua «terza via», Giustinian mantiene un'equidistanza tra i picchi del petrarchismo e il contro-canto dialettale. Ma basta questa *medietas*, questo ritrarsi dal sublime, perché la sua poesia svesta quel tanto di rigidamente araldico che il petrarchismo toscano comportava, mostrando una più vivace attenzione ai dati realistici e agli sfondi cittadini entro cui sono ambientate le vicende. Si noti in questo passo di *Amante, a sta fredura*⁷ come si accampi il particolare dei piedi ghiacciati della donna, furtivamente scesa nel portico senza zoccoli:

– O viso mio polito,
contento io son de far el tuo volere;
poi che tu hai consentito
lasarme intrare, per Dio non temere!
Or demose apiazere,
dolze la mia anzoleta,
boca dolzeta che morir me fai!

– Amante tuta tremo,
moro de fredo e ho i piè agiazati;
non so come faremo,
i miei zoccoli de suso ho lasati;
parme semo ben mati
a questo fredo stare:
l'è melio andare in una camereta. –

La schermaglia amorosa è calata in una situazione concreta, investita da una luce di quotidianità, che ha la funzione di costruire una piccola

⁶ L. Giustinian, *Laudario giustiniano*, a cura di F. Luisi, 2 voll., Venezia 1983.

⁷ Balduino, *Rimatori veneti del Quattrocento* cit., pp. 33-35.

scena. E infatti, soprattutto i contrasti, denotano un gusto quasi teatrale, con personaggi che, pur non riuscendo ancora a sollevarsi dalla genericità del tipo, non sono più, nella loro vivacità, semplici funzioni poetiche.

Non deve avere giocato un ruolo secondario in questa rinuncia al sublime la destinazione di questi testi all'esecuzione musicale, che implicava evidentemente un pubblico assai più vasto dei consueti, sceltissimi lettori. È noto infatti come le composizioni di Giustinian riscuotessero enorme fortuna in tutta Italia e fossero in gran voga anche presso il popolo, fino a dare vita a un vero e proprio genere, le canzonette «giustiniane» o «alla giustiniana». Il corollario di tale successo è ovviamente la notevole incertezza del loro profilo linguistico. Vi concorre, stando alla veste in cui ci sono pervenute, una struttura sostanzialmente toscana, interferita da tratti fonetici, morfologici e sintattici di tipo veneto. Quanto al lessico, si nota la ricorrenza di voci del dialetto veneziano e di apporti della *koinè* settentrionale. Ciò spiega la rapida decadenza della loro fortuna all'indomani della codificazione bembesca, che escludeva esperienze di ibridismo linguistico come queste. Ma proprio il Bembo, per voce del fratello Carlo, tributerà nelle *Prose della volgar lingua* un piccolo omaggio al Giustinian in quanto esponente della tradizione veneziana, sia pure celebrandolo più «per le maniere del canto, col quale egli mandò fuori le sue canzoni, che per quella della scrittura».

«Questa è una lengua che ha ogni saor»

Dopo il Bembo il precario equilibrio su cui si reggeva la poesia di Giustinian non è più possibile. Alla conciliazione succede l'opposizione. Si impone una scelta di campo esplicita e da essa nascerà il petrarchismo dialettale vero e proprio, che vanta a Venezia una piccola schiera di cultori: Andrea Calmo, Maffio Venier, Domenico Venier, suo zio, noto soprattutto come poeta in lingua, Giovanni Quirini, Angiolo Ingegneri.

Dietro le loro esperienze sono riconoscibili almeno tre elementi. In primo luogo l'orgoglio patrio, la persuasione della nobiltà del veneziano. Al lettore dell'edizione vicentina del 1613 delle rime, meravigliato per-

ché il poeta non ha adottato «una lingua più pontia», Maffio Venier spiega *in limine* «che se domenedio m'ha dà la mia/ No voglio che una strana me la togia». A questa difesa della lingua nativa poteva consentire anche un fiorentinista come il Doni, che nel 1552 nei *Marmi* (Ragionamento sesto) mette in bocca a uno dei suoi personaggi un'imprevedibile lode dei poeti dialettali.

Io ho quell'Andrea Calmo per un bravo intelletto, ché almanco egli ha scritto mirabilmente nella sua lingua e ha fatto onore a sé e alla patria. Perché s'ha da vergognare uno di favellare natio? è egli ladro per questo? Ruzzante m'è riuscito un Platone: ma, mettiamo che fosse stato un villano proprio, che avesse favellato nella sua lingua (ma egli fu un Tullio); l'avrei lodato similmente di questa professione. Ma chi non vuole o non sa scriver bene nella fiorentina fa bene a scriver bene nella sua, più tosto che male in quella d'altri.⁸

In secondo luogo agiva in questi autori la persuasione che una lingua viva sia superiore a una lingua esclusivamente libresca, irrigidita dalla precettistica dei linguaioli e dei grammatici, i «Dolci, Rusceli, Presciani e Donai», che il Venier non esita a bollare come «mati spazzai». È ancora il Venier a rilevare il carattere obbligatorio dell'equivalenza, gravemente riduttiva per lo scrittore, fra toscano e poesia amorosa:

Questa è una lengua che ha ogni saor,
dove che, se vorò scriver toscan,
besogna, per el più, parlar d'amor.

Elwert⁹ ha messo in luce un sonetto del Quirini, in cui è svolto il tema della naturalezza del proprio idioma originario, lingua dell'«afeto», a fronte dell'obliquità del toscano:

E se no sentiré parlar toscan
el zê perché la mia lingua nativa
sa explicar meglio le so proprietà.

⁸ La testimonianza è citata in Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino 1988, pp. 5-6.

⁹ T. Elwert, *op. cit.*, p. 170.

Che a l'altro modo è un dir per altra man
zo che l'afeto vuol che se descriva
del qual mai, po, se resta satisfà.

Questa componente si coniuga con il terzo aspetto, costituito dalla nuova attenzione della lirica petrarchesca del Cinquecento per il mondo umile di ogni giorno, quel tono di cordiale immediatezza e di dimessa ferialità, di affabilità e di intima schiettezza, che il dialetto meglio della lingua poteva esprimere. Ancora Venier citato da Elwert:

Quando fasso l'amor, mai no me meto
in lumi falsi, o in zioghi artificiali
per infrisar, co' suol far sti anegai
che dagn'ora ha el Petrarca in te 'l braghetto.

El mio parlar zê assae pì che vulgar,
ciaro, familiar, basso e spedìo,
co zê sto esempio: «ve voria bazar».

No ve pàsselo el cuor, caro ben mio,
no ve sentìo comover e sforzar,
senza el *guari*, el *quantunque*, el *testè*, el *in*?

Andrea Calmo e il teatro veneto

Al petrarchismo dialettale è riconducibile solo una parte dell'opera di Andrea Calmo (1509 o '10-1571), che per il resto riguarda piuttosto la storia del teatro veneto cinquecentesco: *Le bizzarre, faconde et ingeniose rime piscatorie*, apparse nel 1553, che colpiscono per l'adozione esclusiva del veneziano a fronte delle vertiginose girandole pluridialettali delle commedie. Il registro monolingustico, pur nel ricorso a una lingua «bizzarra e composita» (Belloni), non è che la conseguenza del fatto che il Calmo intende qui fare i conti con il Petrarca. Nel libro figurano anzi la traduzione e il commento, entrambi «in antiqua materna lingua», di due sonetti del *Canzoniere*. L'operazione consiste nel procurare un'ambientazione piscatoria alla convenzione petrarchista e forse per questo il poeta

stesso nel sonetto proemiale ne parla come di «bizaria», aggiungendo però «che 'l mondo vol de sti saori». E aveva ragione se l'opera ebbe ben tredici stampe in mezzo secolo.¹⁰

L'idea non era nuova, se già Sannazzaro aveva dedicate agli scenari marini del golfo di Napoli le cinque *Eclogae piscatoriae* latine. Si ricordi che nel 1533 nelle sue *Egloghe piscatorie* Bernardino Rota aveva trasferito in volgare gli argomenti del Sannazzaro e che Gian Giacomo Cavalli comporrà per la sua *Citara zeneize* testi poetici in cui descrive amori di pescatori. Il tema conoscerà una notevole fortuna ancora nel Settecento con le piscatorie di Metastasio e di Meli (si vedano almeno l'*Egloga III* della *Buccolica*, il celebre idillio di *Polemuni*, la canzonetta *Li piscaturi*, per non citare che i componimenti più noti) e con gli *Amori marittimi* del Bertola.

Calmo provvede sia una precisa caratterizzazione geografica dei referenti della lirica d'amore, sia un abbassamento di registro (lo dimostra anche l'interesse per forme come la *disperata*), pur nel ricorso a una lingua di solito anti-vernacolare. La finzione marina, messa in atto anche negli «ingeniosi cheribizzi» delle lettere, che erano indirizzate da presunti pescatori a personaggi illustri, è più esplicita nelle *Pescatorie* vere e proprie («Nì buto mai la ree, che del continuo/ no m'arecorda de la to bellezza [...] E quando vedo el pesce che ho piao/ i von asomeiando alle to gratie», *Pescatoria prima*), mentre altrove il poeta si limita a riferimenti alla toponomastica lagunare.

Calmo ha momenti di forte adesione al modello petrarchesco: «O cameretta ben segùro porto». Oppure:

Benedetto sia 'l zorno, el mese, e l'anno,
e la stason, el tempo, e l'houra el ponto
e la contrà, e 'l liogo, onde fu zonto
da quel bel viso, che me fa gran danno.

¹⁰ G. Belloni, *Per il testo delle «Bizzarre Rime» di Andrea C.*, «Studi di Filologia Italiana» XXXVI (78), pp. 419-431.

Ma più spesso si mostra abbastanza autonomo, servendosi del dialetto per introdurre grumi di realtà nel mondo stilizzato della convenzione (da uno dei testi antologizzati: «tenca», «le braghese», «castagne lesse», ecc.). La sintassi resta comunque rigorosamente aulica: «Belle e ricche lagune/ donde sta la mia donna,/ ch'avanza el sol, onde forte sospiro» (*Canzone sesta*), accostandosi solo in qualche caso a un andamento colloquiale.

Non mancano momenti di ispessimento realistico, con repentine eruzioni di materia corporea («Da dolor le muande se ha molae». Oppure: «E *re vera* non averé altra brigal/ che de lavar le muande al Tomà»). Altre volte la maliziosa rapidità di incontro galante approda decisamente all'osceno, come in *Andando un zorno a Lio col mio famégio*. Il veneziano sembra talvolta echeggiare toni della produzione nenciale:

La xé più fiera che no fu Camila
E assai più dolce che n'è 'l mandorlato;
Quando la ride averzando la bocca,
I denti si se pàr risi in brù de oca.¹¹

La sua poesia, sorridente e arguta, allinea una galleria di ritratti femminili. Ma i risultati migliori si registrano negli ariosi paesaggi lagunari, dall'isola di Murano a Chioggia, da Grado a Torcello, tracciati con emozione non celata:

Quei orti è pieni de erbe uliose,
E quel canal cusì chiaro e pulito,
Con quelle belle case sì aierose.

La componente sperimentale, che nelle commedie e nelle *Lettere* si affidava al linguaggio, nelle rime si esprime nel confronto con varie forme, che l'autore si premura di elencare fin dal titolo della raccolta: «so-

¹¹ *Mandorlato*: «torrone»; *risi in brù de oca*: «grani di riso in brodo d'oca» (Dazzi, *op. cit.*, I, p. 218).

netti, stanze, capitoli, madrigali, epitaphii, disperate, e canzoni». Talvolta fa la sua comparsa un virtuosismo di stampo già manieristico:

Sì che per ogni villa, e valle, a vella,
 el vostro nome tira, tore, in terra,
 mostrando in frotta, in fretta, boni frutti.
 Vu havé fra mille, la più mala mella,
 Che in do moti fa colpi mati, e muti,
 Tanto quel ferro fora, onde la ferra.

Il Calmo si getta anzi in un corpo a corpo con il veneziano, nell'intento, che si è rilevato comune ai petrarchisti, di mostrare la ricchezza e la versatilità del proprio idioma. Non per nulla la sua opera riuscirà un modello già per la generazione successiva e Maffio Venier vi si richiamerà.

Se le quattro *Egloghe pastorali* del 1553 ci riportano al teatro, parodiando il genere pastorale e ripetendo i giochi plurilinguistici delle commedie, negli *Epitafi de molimenti antichi* troviamo una curiosa *Spoon River* (il rilievo era già del Dazzi) *ante litteram*. Calmo non guarda tanto all'epitaffio umanistico e pontaniano, quanto all'*Antologia palatina* e agli irriverenti esercizi che dai goliardi giungono ai pavani. Ancora una volta l'alto viene abbassato: la poesia epigrafica illustre viene risolta sul piano giocoso, con un intreccio di scherzo e moralità e qualche non troppo larvata insinuazione sociale. Sul piano linguistico il dialetto subisce un deciso viraggio in direzione della varietà popolare, con qualche escursione naturalistica verso il buranello.

Giambattista Maganza, detto «Magagnò»: la *snaturalità* in accademia.

Decisamente spostato sul versante parodico è invece Giambattista Maganza, detto «Magagnò» (1510 o '13-1586), la cui operazione matura nel solco dell'opera di Ruzante, di cui può considerarsi un attardato epigono. Nei quattro libri delle *Rime di Magagnò*, *Menon* (Agostino Rava) e *Begotto* (Bartolomeo Rustichello) *in lingua rustica padovana*, apparsi a

partire dal 1558, si opera il passaggio del pavano da codice naturalistico a strumento di sperimentazione o, come ha scritto Fernando Bandini, dalla mimesi alla parodia. Il regresso dallo «sletràn» al «boàro», anagraficamente suggerito dall'adozione da parte del Maganza del rustico *nom de plume* di «Magagnò», esaurita ogni carica polemica, non offre che l'occasione per un artificioso gioco letterario di gusto erudito, all'interno di una cerchia di amici e corrispondenti. La *snaturalità* è approdata all'accademia. Attraverso una serie di esercizi tecnici con cui la retorica alta viene trapiantata nelle zone basse del sistema letterario, il Maganza e i suoi amici sperimentano le consuete suggestioni di «Cecco» e «Zilio» (Petrarca e Virgilio) che indossano la maschera rusticale.

La poesia pavana dopo Ruzante non è che travestimento e divertimento. Lingua bassa, ma scaltrita competenza letteraria; *rusticitas* nel codice e adesione alla convenzione culta. I poeti pavani mettono a frutto le risorse parodiche del loro codice sullo sfondo linguistico della civiltà veneta. All'interno del petrarchismo veneto i pavani provvedono di solito la variante più corposamente popolaresca, pur senza raggiungere mai l'irrisone sarcastica di uno Sgruttendio. Le suggestioni su cui Magagnò e i suoi giocano sono legate alle liete sorprese realistiche che il dialetto riserva all'interno di referenti letterari canonizzati: i sacri luoghi del Petrarca sono ambientati in una geografia tutta domestica e feriale, il mitico si risolve nel rustico.

La forte differenziazione dei generi e dei registri testimonia l'intento sperimentale dei pavani. Può accadere che gli autori procedano a ridosso del modello petrarchesco, con versioni particolarmente fedeli. Tutti e tre i poeti che figurano sulla copertina del volume si misurano ad esempio con la celebre canzone petrarchesca. Magagnò e Menon:

O acque fresche e chiare
 on le sue belle gambe
 se lavé la Thietta l'altro dì.

Begotto:

Acque fresche e schiarè
onde i biè slimbri alhora
finché quelìè ch'un agnolo me pare.¹²

Il Maganza si muove tra i riferimenti alla letteratura alta e la cultura popolare, che figura nei testi con i suoi costumi e le sue tradizioni. Un esempio tipico di questo intreccio è offerto dal più fresco fra i poemetti didascalici della raccolta: *I gnuochi*. Il componimento, con la levata del contadino all'alba e la confezione della rustica vivanda, è evidentemente ispirato al *Moretum* pseudovirgiliano, ma la felicità con cui viene tratteggiata l'ambientazione umilmente domestica, con il festoso assalto dei bimbi alla zuppiera filante di formaggio, va tutta a merito del poeta pavano.

Malgrado il carattere evidentemente manierato di questa arcadia dialettale, Maganza non manca di una sua grazia. Lo dimostrano composizioni come *La notte de Magagnò donà al so caro paron el signor Giàchemo Ragona, academico limpico*, in cui il repertorio rusticale riceve quanto meno un'efficace sceneggiatura:

E così zuppegando
Quì suo' dolce lavritti,
E tal botta basando
Quì du cari pumitti,
A m'àgoro che 'l d'ì
N'àvra gi uocchi mè p'ì.

Ma el, che fuorsi ben,
Perqué 'l stenta d'agn'ora,
Gh'ha invilia del me ben,

¹² Entrambi gli esempi sono riportati nel saggio di F. Bandini, *La letteratura pavana dopo il Ruzante tra manierismo e barocco*, in G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta*, 6 voll., Vicenza 1976-1986, I, pp. 327-362. Degli stessi autori si veda *I versi pavani del M.*, a cura di F. Bandini, in *Vicenza illustrata*, a cura di Neri Pozza, Vicenza 1976, pp. 235-244 (con piccola antologia).

Scomenza, in so mal'ora,
 A destuar le stelle,
 Che par tuorzi e candelle.
 E nu du sospirando
 A se sentón morire,
 E sî a digón pianzando:
 – Se l'è duogia el partire,
 El lo sa solamén
 Du che se vuògia ben.

E con la m'ha lagò,
 E ditto: – Torneriù?
 Mi, co' a gh'ho caminò
 Un puóco, a torno in drio,
 E sî torno a basarla,
 Perché a muóro a lagarla.

Ma ella, c'ha paura
 Che qualcun non la véza,
 Me priega e me sconzura
 Ch'a torne a la me teza,
 E mi col me basare
 A sorbo el so pregare.¹³

Un risultato memorabile ci è offerto dal sonetto *Ziralda bella, a t'hè vezù a ballare*, dedicato a una «ballarina e saltarina scaltrietta Pauana», secondo l'intestazione di un altro testo segnalato dal Dazzi e ugualmente rivolto alla seducente interlocutrice. Anche qui il ricorso a motivi e mo-

¹³ «E così succhiando quei suoi dolci labbruzzi e talvolta baciando quei due cari pometti, mi auguro che il giorno non apra gli occhi mai più. Ma esso che, forse anche perché stenta ogni ora, ha invidia del mio bene, comincia, in sua malora, a spegnere le stelle, che paion torce e candele. E noi due sospirando ci sentiamo morire e così diciamo piangendo: – Se è dolore il partire, lo sanno solamente due che si vogliono bene. E quando mi ha lasciato e detto: – Tornerete? –, io, quand'ho camminato un poco, torno indietro, E così torno a baciarla perché muoio a lasciarla. Ma essa, che ha paura che qualcuno non la veda, mi prega e mi scongiura che torni alla mia capanna, e io con il mio baciare sorbisco il suo pregare» (*La notte de Magagnò donà al so caro Paron el Signor Giachemo Ragona, Academico Lìmpico*).

venze della lirica d'amore non impedisce quella felicità di tratto, che ne fa uno dei più riusciti testi galanti nati dall'officina manierista.

La «strazzosa poesia» di Maffio Venier.

Maffio Venier, il miglior poeta veneziano del secondo Cinquecento, esemplifica le possibilità dischiuse a una poesia che si serva del civilissimo dialetto della Repubblica nel suo registro medio, pur non rinunciando a qualche ben circoscritta incursione nelle zone basse. Alla rusticità del *sermo* del contado padovano succede un dialetto urbano, piuttosto funzionale al gioco ironico della variazione a partire da temi petrarcheschi. Il gioco sta tutto nella sostituzione di una lingua d'uso grondante di tutta l'irregolare ricchezza del quotidiano a un codice asettico e formulistico. E così al *senhal*, alla donna trasfigurata subentra un personaggio concretissimo, dimesso, umano e anzi di solito contraddistinto da una dirrompente sensualità, fino ad approdare, in alcuni testi deliberatamente bassi, alla figura della prostituta. Allo stesso modo alle ambientazioni convenzionali della lirica amorosa corrispondono scenari minutamente realistici. In sostanza, quanto più la tradizione aulica tende all'«ottimo», tanto più quella dialettale procede «alla desmèstega».

Impegnato a mostrare la versatilità del mezzo dialettale, Venier rifà le forme della tradizione aulica, dal sonetto caudato al capitolo, dal madrigale alla canzone, variando gli schemi con non comune maestria tecnica. All'interno di ciascuna forma differenzia i piani, provandosi ad esempio con il sonetto galante di stretta imitazione petrarchesca, con il sonetto concettoso (*Eccetto l'omo, ogn'altra bestia ha ben*), con il rifacimento del *Da mi basia mille, deinde centum* catulliano (*Bàssame, cara mare, e fa che muora*), fino alla greve tenzone con Veronica Franco. Per questo magistero linguistico e metrico gli è stato giustamente riconosciuto il titolo di capostipite della tradizione dialettale veneziana.

L'arte della variazione viene esercitata da Venier sulle forme e sugli stili, piuttosto che sulla lingua. La sua poesia può essere antifrastica, ma resta monolinguitica, come il modello da cui muove e di cui si limita ad

approntare una serie di varianti. E il fenomeno è tanto più significativo a fronte del plurilinguismo diffuso nella tradizione veneta. Insomma muta il segno, non il numero.

«Canto de vu, poeti povereti,/ Vegno da ti strazzosa poesia». La sua poetica «strazzosa» non è che la teorizzazione del registro proprio alla poesia in dialetto: quello comico-parodico. Con *La strazzosa*, il suo capolavoro, Venier ci fornisce un paradigma della sua operazione: adotta una forma ambiziosa come la canzone, ma per inoltrarsi nell'universo comico-realistico. E così, se la letteratura illustre canta le muse e il *tædium vitae*, al poeta dialettale spetta invece la testimonianza del «bisogno» pariniano. Si veda il capitolo *Son tra la fame e tra la Poesia*:¹⁴

So ben che essendo senza un bagattin
Posso intrar in la scuola d'i Poetti
Cazzò da fame e da furor de vin.

Intro da vu, meschini poveretti,
Vegno da ti, strazzosa Poesia
Repezà da canzon e da sonetti.

Adesso, grama, ti no è pì vestìa,
Se qualche zarattan, qualche buffon,
No te straveste de buffoneria...

Simil alla gazzuola xé il poeta:
Co' no l'ha sóppa in te la magniàdra
La se mette a cantar la giarometta...

O Poeta meschin desgracià;
O poesia strazzosa e messa al fondo
Nasùda d'Amor e della povertà.

Graml al mondo, meschini e vagabondi,
soldai, poeti, astrologhi e scolari,
si' el Cortesan fra i primi o fra i secondi.

¹⁴ M. Dazzi (a cura di), *Il fiore della lirica veneziana*, 4 voll. In appendice *Il libro chiuso di Maffio Venier*, Venezia 1956, I, pp. 346-347.

De ciascun d'essi se ne trova chiari
 Che no viva in miseria estremamente,
 Ché no sta insieme la virtù e i danari...

E torno da recào d'onde son mosso,
 Se ben, poeti, a star troppo con vu
 Me podessé taccar la fame addosso...

O poeta fantastico e destrutto
 O poesia meschina e dolorosa
 Nassù a nemiga a la natura in tutto.

O mìssera, falìa, calamitosa,
 Qual xé colù che t'abbia essercità,
 Che se possa comprar nianche una ruosa...¹⁵

La tensione realistica del dialetto si fa più stridente a fronte del tema amoroso. Il poeta non si ritrae neppure dagli accostamenti più arditi (*Quando s'ammazza el porco*). E proprio l'amore è presentato in quanto passione, ma anche rapporto mercenario, «cortesìa» e «mercancia», fino alla situazione del rivale danaroso tollerato per opportunismo o addirittura all'invettiva anticortigianesca, genere per il quale, oltre ai precedenti dell'Aretino, grande coagulatore delle tendenze anti-petrarchiste venete, l'autore poteva disporre dei due esempi paterni della *Puttana errante* e del *Trentuno* (dell'Aretino, Lorenzo Venier era amico e discepolo). C'è il vagheggiamento della donna lontana, ma c'è anche la precipitosa fuga nel più ingrato dei nascondigli, da cui l'amante braccato recita la sua invettiva contro i rischi dell'amore, in un ambito ormai risolutamente osceno e caricaturale.

Son qua, gramo, in t'un grumo, in t'un canton,
 Stago col naso sora el cagaor,
 E co una recchia al vento d'un balcon.

¹⁵ *Bagattin*: «centesimo»; *Cazzò*: «cacciato»; *Repezà*: «rappezzato»; *gazzuola*: «gazza»; *magniaòra*: «mangiatoia»; *giarometta*: canzone assai popolare; *chiari*: «radi»; *da recào*: «da capo»; *falìa*: «fallita».

Batto i denti da freddo e da timor;
 Trattegno le corezze a mezza via,
 Che no me fido de no fa romor.

Eppure anche nei casi di rovesciamento grottesco del modello e di accesso a corposi grumi di realtà, non si va mai oltre il divertimento letterario: gli antimodelli vivono in funzione dei modelli e le Ninette del Verzee sono ancora lontanissime.

Uno dei risultati più caratteristici del Venier è rappresentato dalle terzine di *M'ho consumà aspettandote, ben mio*, riportate da Dazzi nel *Libro chiuso*. La materia è scopertamente pornografica, ma non si tratta di un mero gioco di lubricità come in *Ohimè come è possibil che se faga, Ben mio, pissame addosso* o in altri esempi citati nell'appendice al *Fiore della lirica veneziana*. Malgrado l'arditezza espressiva, è assente ogni tonalità farsesca. Nel monologo della prostituta che attende il suo amante Venier sa aderire con grande finezza psicologica al personaggio femminile, stabilendo uno struggente contrasto tra la tenerezza delle parole amorose e la gravità degli atti che si consumano, tra l'estatico abbandono di chi chiede solo calore e la strumentalizzazione egoistica del silenzioso partner («Tutta la mia dolcezza m'è sta tolta»). Il riferimento d'obbligo è alla sensualità della *Veniexiana*.

I momenti più felici della poesia di Venier restano comunque quelli in cui alto e basso si equilibrano. Ad esempio molte minute notazioni nelle liriche di tono più sostenuto: i familiari diminutivi in *Anzoletta del ciel senza peccà*, l'evidenza degli occhi «negri come un velùo negro de pelo» in *Bellezza de donna*, la repentina discesa del terzo verso della canzone *Alla illustrissima Signora Barbara, contessa di Sala*: «Dona, pompa del Ciel unica e sola,/ Se no ardesse per vu/ Bisogneria picarme per la gola». È quel «puoco de bassezza» a dare il tono più originale della poesia del Venier. L'accostamento di sublime e comico si spinge all'ossimoro nella *Strazzosa*, dominata da un gioco oppositivo che si rincorre lungo il testo: la serie di coppie «leàme»-«tesoro», «razzi» («raggi»)-«strazza», ecc., fino a quel «strazzosa riccamente» e alla sintetica enunciazione formale: «Canzon mia repezza».

Siamo in un clima poetico ormai compiutamente manierista, dove gli accostamenti bizzarri, la ricerca del grottesco e del peregrino, si accompagnano a una dizione segnata dal gioco linguistico (i bisticci del tipo «che quando vòio vàio», «S'ti è per sorte represa, e ti riprendi/ Chi te re-prenderà», ecc.) e da una ricerca virtuosistica di contrasti, simmetrie, parallelismi (si veda la disseminazione del verbo «basàr» nel già citato *Bàs-same, cara mare, e fa che muora* o la variazione su «puttana» in *Come chi sente un pèzzo una campana*, che approda all'irriverente «No voleva altro el mio cervel per resto/ Che far puttana la filosofia» o la sapiente tessitura della canzone più celebre).

La strazzosa si leva sul panorama dell'opera del Venier con l'eccezionalità di un risultato che resterà purtroppo senza seguito e che avrebbe mosso molte imitazioni (si pensi solo a *La mendica* di Gian Francesco Busenello). Elwert ha salutato nella canzone «il meglio di quanto si è poetato a Venezia nel Cinquecento». Più che un'immagine femminile, ripresa poi dall'Achillini nel sonetto *Bellissima mendica*, la canzone coglie un frammento di mondo gioiosamente irregolare. La donna non è che una figurina, che riassume nella sua incondita bellezza il fascino di un'irriducibile, trasgressiva vitalità popolare. E il dialetto riesce il perfetto equivalente linguistico di questa deliziosa pittura di genere, che scova i suoi soggetti tra *squéri* e campielli. Il disperato naturalismo di Ruzante ha ceduto il posto a un'addomesticata rappresentazione del mondo subalterno, colto in un pittoresco *intérieur* e tratteggiato con il gusto minutamente descrittivo che si sarebbe poi intitolato ai bamboccianti. La strada verso Goldoni passa anche attraverso esercizi giocati sul registro medio come questi di Venier.

Antonio Veneziano, il «siculo Petrarca»

Anche nell'altra area in cui si sviluppa una vivace produzione petrarchista, la Sicilia, il dialetto gode di uno statuto privilegiato, ma per ragioni profondamente diverse da quelle che agiscono a Venezia. Nell'isola il dibattito linguistico appare dominato da un equivoco che verrà defi-

nitivamente chiarito solo nell'Ottocento grazie alle scoperte della moderna filologia. I testi della prima scuola poetica siciliana, circolanti nelle lezioni apprestate dai copisti toscani, avevano erroneamente indotto a credere che la lingua dei poeti federiciani fosse assai prossima alla norma toscano-fiorentina. Il mito di un presunto primato linguistico della Sicilia sulla Toscana, l'idea cioè che il siciliano letterario non fosse «altro salvo quillo chi hogi li thoscani per loro si hanno aproprciato et quillo con lo quali Danti et tutti li altri di quillo seculo li loro poemi scrissiro», è impugnata nel Cinquecento dall'«iniziatore del sicilianismo linguistico», l'umanista siracusano Claudio Mario Arezzo. Nel 1543, lo stesso anno in cui nasce Antonio Veneziano, Arezzo pubblica un trattatello retorico intitolato *Osservantii dila lingua siciliana*, da cui ho tratto la citazione sopra riportata.¹⁶ Il testo avrebbe goduto di una lunga fortuna, se ancora nel XVII secolo i messinesi Antonino Mirello Mora e Giovanni Ventimiglia, nei *Discorsi* studiati da Maurizio Vitale,¹⁷ rilanceranno il tema dell'origine siciliana del volgare letterario impostosi poi come lingua letteraria comune.

In questo quadro scrivere in dialetto significava nell'isola ridare vita alla *lingua* siciliana, tornare ad appropriarsi di ciò che i toscani avevano usurpato, ribadendo così il valore altissimo di una delle maggiori tradizioni italiane. È evidente che l'Arezzo pensava a un siciliano illustre, del tutto artificioso, da usarsi in primo luogo nelle scritture poetiche. Ciò che l'Arezzo rivendicava come dialetto finiva per coincidere, come è stato notato ancora recentemente, con una lingua cortigiana, non dissimile da quella difesa dai vari Castiglione e Trissino, appena virata da una coloritura locale. Per l'autore delle *Osservantii* il siciliano moderno non era che una corruzione dell'antico idioma, così come lo documentavano le scritture già toscanizzate dei poeti della Magna Curia. Contro «lo visco di l'affettationi» degli scrittori isolani che toscaneggiavano occorreva ri-

¹⁶ Cfr. l'edizione pubblicata da G. Grassi Privitera a Palermo nel 1912. Sulle *Osservantii* si veda G. Alfieri, *Norma siciliana e osservanza toscana secondo Claudio Mario Arezzo*, «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani» XV, 1986.

¹⁷ M. Vitale, *La veneranda favella. Studi di storia della lingua italiana*, Napoli 1988, pp. 325-349.

salire alle scaturigini di quella stessa lingua ora proposta a livello nazionale, mostrando le sue radici siciliane. Si veniva così a creare il paradossoso per cui, se quanto alle caratteristiche il codice propugnato dall'Arezzo non differiva dalle *koinài* quattrocentesche, sul piano della norma finiva, con la sua tensione selettiva e idealizzante, per realizzare una variante del classicismo bembesco.

Il modello linguistico e retorico indicato dall'Arezzo corrispondeva da vicino alla pratica dei poeti, che a partire dalla fine del Quattrocento avevano tentato nell'isola una poesia amorosa di imitazione petrarchesca. Gli esercizi di D'Asmondo, D'Avila, Corbera, Rizzari, Di Rocco, Tornabene¹⁸ costituirono il terreno di coltura in cui l'opera di Antonio Veneziano, il «siculo Petrarca», venne maturando.

Diversamente da Venezia, il dialetto non si offriva dunque in Sicilia come una lingua più cordialmente naturale del toscano. Appariva invece un codice, per quanto nativo, non meno nobile della lingua letteraria, da impugnarsi nell'ambito di un'orgogliosa *revanche*. In tal senso il petrarchismo siciliano, a partire dall'opera del suo massimo esponente, appare assai più concorrenziale rispetto a quello in lingua e tutto sommato estraneo ai giochi contrappuntistici e parodistici che troviamo invece a Venezia. Poesia dialettale certamente riflessa quanto alla consapevolezza della distinzione dei codici, quella dell'autore della *Celia* è tuttavia una poesia che matura nelle stesse zone alte del sistema letterario: poesia seria e non comica. Si badi che questa predilezione della tradizione siciliana per una dialettalità alta è tutt'altro che isolata: si pensi al Meli che tradurrà in dialetto l'*Arcadia* o, in pieno Novecento, a Francesco Guglielmino, l'autore di una raccolta piena di dignità e compostezza classicistica come *Ciuri di strata*.

Quanto sia viva nel Veneziano la coscienza della separazione tra i due codici, lingua e dialetto, lo dimostrano numerose dichiarazioni d'autore. Nella lettera dedicatoria a Francesco Lo Campo, barone di Campofranco, che apre la *Celia*, leggiamo la consueta rivendicazione della dignità dell'idioma locale:

¹⁸ M. Lampiasi, «*Canzuni inedite di petrarchisti siciliani del tardo Quattrocento*», «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani» XV, 1986.

Forsi lu munnu aspittirli autri primizi di l'ingegnu miu, ma in quali lingua putia megghiu fari principiu ch'in chidda chi primu non sulamenti imparai ma sucai cu lu latti? [...] Starria friscu, Omeru chi fu Grecu, e scrissi grecu, Oraziu, chi fu d'unni si parlava latinu, e scrissi latinu, lu Petrarca, chi fu Tuscanu, e scrissi tuscanu, s'a mia chi sù Sicilianu non mi convenissi comporri Sicilianu.

Negli anni Settanta-Ottanta del secolo, quando l'autore compone la maggior parte dei suoi versi, la diffusione in Sicilia del toscano e l'accettazione della sua norma sul piano letterario, sono da tempo operanti. Il successo del sicilianismo non fu che la risposta all'egemonia ormai incontrastata dei modelli toscani e il suo fallimento ne rappresentò l'inevitabile conseguenza. Un po' speciosa sembra l'argomentazione con cui Veneziano giustificava la propria opera: il toscano era la lingua «cchiù 'ntisa» nel resto dell'Italia, «ma non in Sicilia, né appressu di li donni Sicilianu, a cui la majur parti di li pueti cerca placiri, e fari servituti».

Quella «competizione silenziosa» tra siciliano e toscano di cui parla Lo Piparo¹⁹ trovava alimento nella nobiltà terriera, inquieta e velleitaria, che avrebbe appunto legittimato operazioni come quelle del Veneziano. Troppo esiguo è ancora in Sicilia il ceto medio che guarda non solo culturalmente oltre gli orizzonti municipali. L'orgoglio regionale si era infatti riacutizzato in concomitanza con la politica vicereale intesa a disgregare la classe nobiliare, nel quadro del processo di accentramento del potere disposto dall'assolutismo di Filippo II. Si aggiunga la presenza sempre più dura dell'Inquisizione e si avrà il quadro di una situazione di profondo disagio, in cui l'ossequio all'autorità si accompagna a spinte autonomistiche, quando non ad aperti spunti di ribellione: la mordacità del nostro poeta, periodicamente inguaiato con la legge, lo dimostrerebbe. Nel secolo successivo il sicilianismo linguistico conoscerà una scoperta evoluzione politica.

La poesia del Veneziano dà luogo così al paradosso di una lirica dialettale, di registro però tenacemente sublime e priva di riferimenti alla contingenza, nella quale ad esempio cercheremmo invano traccia dell'e-

¹⁹ F. Lo Piparo, *Sicilia linguistica*, in M. Aymard. & G. Giarrizzo (a cura di), *Le regioni dall'Unità ad oggi. La Sicilia*, Torino 1987, p. 740.

sistenza picaresca dell'autore, che lo apparenta a un altro poeta meridionale, Galeazzo di Tarsia. Vi abbonda invece il *pillage* di elementi e figure prelevati dalla letteratura classica e dal repertorio mitologico. Un'opera dunque sostanzialmente «anti-dialettale», composta in un siciliano illustre, che rifugge accuratamente da ogni punta idiomatica e si mantiene lontano dalla lingua d'uso. Ad esempio Veneziano non adopera di solito l'esito popolare della cacuminale (-*dd-* da -*ll-*), come privilegia, per di più in contesti non alti, il più letterario *chillo* rispetto al *killo* conforme all'uso antico.

L'autore si ritaglia dunque un nitidissimo dialetto entro il siciliano stesso, un *langage dans le langage*, una raffinata lingua d'autore tutta composta di parole alte e pure, studiando di evitare ogni voce plebea. E comunque, se il lessico è moderatamente dialettale, la sintassi resta italiana. Questo vale naturalmente per la *Celia*, in cui Veneziano sperimenta il registro sublime. Diversi gli esiti delle modeste opere comiche, più vicine ai modi tipici della tradizione dialettale.

La prossimità alla convenzione toscana non impedisce comunque che i versi siciliani di Veneziano si differenzino anche notevolmente da quelli dei petrarchisti in lingua. Una prima serie di suggestioni proviene dal repertorio popolare e dal patrimonio folclorico, anche se oggi sappiamo che «quel caro gioiello paremiografico» (Pitré) che sono i *Proverbi* non fu scritto dal Veneziano.

Un altro elemento è offerto dalla metrica. La maggior parte della sua opera è composta da *canzuni*, cioè da ottave siciliane in endecasillabi a rima alternata. Si tratta della variante locale di una forma popolareggiante come lo strambotto, adottato anche da Giustinian e da poeti come Olimpo da Sassoferrato o Serafino Aquilano. Maturata già nella lirica petrarchista siciliana della fine del Quattrocento, la *canzuna* sarebbe divenuta la forma metrica più canonica della tradizione dialettale isolana, che vi si manterrà fedele per almeno un paio di secoli.

Infine occorre ricordare il concettismo della poesia del Veneziano, la sua ricerca dell'artificio, l'*agudeza*, l'ingegnosità, la predilezione per anafore, paronomasie, geminazioni, *enumerationes*, antitesi, ossimori, *derivationes*, ecc. Essi rinviano al *background* quattrocentesco della sua

cultura, che guarda a esiti tipici della tradizione cortigiana meridionale, dall'Aquilano al Chariteo. Proprio Serafino Aquilano ci offre un precedente significativo di quella contaminazione di umanistico e popolare, cui ci pone di fronte l'opera di Veneziano. Ma è altresì evidente che la componente artificiosa trae nuovo vigore dal clima della poesia manieristica della fine del Cinquecento, a maggior ragione in un'area influenzata dalla lirica spagnola.

Siamo con Veneziano lontanissimi dal Petrarca del Bembo, modello di *aequitas*, esempio insuperato di serenità ed equilibrio. Veneziano compie una lettura più esteriore del *Canzoniere*, interpretato come repertorio di temi e situazioni, sia ambientali che psicologiche, come paradigma di ogni amore letterario (il «gentil d'amor mastro profondo» di alfieriana memoria), come «specchio di vita», modello elettivo, codice di un aristocratico comportamento sociale: si veda il gesto elegante con cui nell'epistola dedicatoria del primo libro della *Celia* l'autore dichiara la propria speranza di ottenere il successo pubblicando *canzuni* dialettali: «E speru, quann'autru nò, guadagnari la lanza di la Dama». La fortuna che il petrarchismo in chiave siciliana incontrava presso l'aristocrazia palermitana dell'età del Veneziano – si ricordi l'Accademia degli Accesi – è tutt'altro che casuale.

Il procedimento più caratteristico di questa poesia iperletteraria consiste nell'accampare un particolare naturalistico, «comico», su un fondale tendenzialmente convenzionale e stereotipato, «aulico». Parlare di «canzoniere» per la sua opera, limitandosi anche alla *Celia*, riesce alquanto difficile. Giustamente la sua più assidua studiosa, Gaetana Maria Rinaldi, parla di un macrotesto caratterizzato da *canzuni* proemiali e finali e soprattutto dalla ricorrenza di temi e situazioni. Veneziano non ha inteso costruire un edificio saldo nelle sue strutture e governato da un disegno coerente, secondo il celebre modello petrarchesco. La *Celia* non documenta alcun percorso, non indulge al *biographical* rilanciato da Alessandro Vellutello nella sua riorganizzazione del *Canzoniere*. Semplicemente sperimenta una serie di variazioni, tratta taluni temi, spunti e occasioni della vicenda amorosa, muovendo da consolidati *topoi* petrarcheschi.

Se Veneziano non è un grandissimo poeta, se la sua produzione si presenta all'insegna di una certa ridondanza, egli si solleva comunque dal panorama non esaltante della poesia siciliana del Cinquecento. Sarà proprio la qualità e l'originalità delle invenzioni a fare di lui il capostipite indiscusso della tradizione dialettale isolana.

Il misterioso Sgruttendio

L'estremo frutto dell'anti-petrarchismo dialettale, ormai tutto giocato sul registro della più deformante parodia, è offerto dalla *Tiorba a taccone*. Più che mai aperta resta la *quaestio* sgruttendiana. Le ipotesi sulla paternità dello sconcertante canzoniere, tramandatoci con il nome di Filippo Sgruttendio de Scafato e uscito nel 1646, si sono moltiplicate e a tutt'oggi non esistono argomentazioni probanti che ci permettano una sicura assegnazione. Galiani, Russo, Malato e Nigro hanno sostenuto l'identità di Cortese e di Sgruttendio. Croce, Nicolini e Fasano l'hanno negata, allegando altri nomi.

Indubbiamente, quando nel 1646 vede la luce *La tiorba a taccone*, la letteratura napoletana si arricchisce di una terza corona dialettale. Se Cortese era stato il Dante partenopeo e Basile il Boccaccio, Sgruttendio, con il suo «semiserio canzoniere neobernesco» (Muscetta), verrà salutato, secondo quanto ha ricordato Giuseppe Ferrari, come un grottesco Petrarca.

La raccolta fu composta probabilmente negli anni Venti-Trenta del secolo, visti i riferimenti alle cronache di quel periodo, che, come è stato notato, avrebbero avuto meno senso vent'anni dopo. I dati che dalla *Tiorba* rimandano al Cortese sono numerosi. Il Croce ha ricordato come nel 1621, presentando la raccolta delle *Opere burlesche in lingua napoletana* del Cortese, il libraio Fabrizio De Fusco promettesse di stampare altri lavori dell'autore «che sono a penna». Seguiva l'elenco di quattordici testi, nessuno dei quali ci è pervenuto e che forse a quella data erano ancora almeno in parte allo stadio del progetto. Il primo titolo del catalogo era *Lo calascione*, titolo che ritroviamo, in luogo del consueto *Tiorba*,

nella terza e quarta sezione del canzoniere di Sgruttendio. Errore tipografico o maliziosa allusione?

Se *Lo colascione*²⁰ fu dunque il primo nucleo della *Tiorba*,²¹ chi lo sviluppò, Cortese o il misterioso Sgruttendio? L'impressione di un am-

²⁰ Il «colascione», diffuso a partire dal XVI secolo soprattutto, ma non solo, in Italia meridionale, era un liuto dal lungo manico (da uno a due metri), dotato di un numero variabile di corde, da tre a sei. Che si trattasse di un tipico strumento popolare è dimostrato dal fatto che spesso viene raffigurato nelle mani delle maschere della commedia dell'arte. La «tiorba», o «chiatarrone», apparteneva invece alla famiglia degli arciliuti. Si distingueva per il fatto di affiancare alle normali corde sul manico, una serie di corde addizionali fuori tastiera, tese da un cavigliere supplementare. Le dieci corde delle sezioni del canzoniere sgruttendiano alludono a questa particolare dotazione. Il «taccone» era un plettro di cuoio con cui lo strumento veniva suonato.

Diversamente dal colascione, come dal chitarrino e dalla chitarra spagnola, la tiorba non era uno strumento popolare: in compenso aveva la funzione di ampliare il registro grave del liuto e perciò era soprattutto adatta all'accompagnamento. E nel senso di uno scavo dentro il grave va interpretata la metafora del titolo di Sgruttendio. Nella commedia dell'arte si instaura quanto alle forme musicali una precisa polarizzazione. Al livello basso e farsesco delle maschere incontriamo le canzoni, le villanelle, le giustiniane, accompagnate da strumenti quali il colascione. Al livello aulico troviamo invece canzonette, madrigali o arie, appannaggio degli innamorati, per i quali si faceva ricorso alla tiorba. La tiorba allude dunque a due aree semantiche: la materia amorosa e il registro basso.

Sia il colascione che la tiorba ricorrono fra gli strumenti recati in un'allegria scampagnata a Posillipo in *Napole scontraffatto dopo la peste*, un poemetto di Giovanni Battista Valentino (cit. in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da A. Basso, *Il lessico*, vol. II, Torino 1983, p. 755):

Co' cètele, chitarre e tammorielle,
co' tiorbe a taccone e colasciune,
moschette, rebecchine e siscarielle,
co' zimmare, viole e biolune.

Tiorba e colascione, in quanto strumenti musicali «bassi», vanno interpretati in antitesi agli strumenti «illustri» che intitolano le due raccolte del Marino: la *Lira* e la *Sampogna*. Lo stesso autore dell'*Adone* rivendica il valore comico e parodico del colascione quando se ne serve per lodare la poesia di Cesare Caporali:

Gazettier d'Aganippe, fera Menante
gran Caporal de la squadra burlesca,
mi burlai de la Musa petrarchesca,
sonando un colascione dolce, e piccante.

Una conferma della perdurante fortuna metaforica dei due strumenti ci verrà, qualche secolo più tardi e già in una prospettiva ironica, da Carducci. In *Intermezzo* si rivolge al «vecchio cuore umano», concludendo: «Ma, già che un tropo sei, come la cetra/ la lira o il colascione/ su cui si può mandar Fillide a l'etra».

miccante gioco letterario è suggerita da numerosi altri riferimenti all'opera di Cortese che ricorrono nella *Tiorba*. Nella sesta corda si parla di «chillo che cantaie l'arme de Micco/ Ed ogni bella e vaiassesca Sdamma» (VII). Poco oltre quello stesso «Smorfia Accademmecco Sdellenzato», che nelle vesti di «Accademmecco Pacchiano» avevamo trovato nei versi posti in apertura della *Vaiasseide*, intesse un elogio dell'autore della *Tiorba* (IX):

Cante, Sgruttendio mio, de tale sciorte
 Ch'ognuno de te faie che se 'nammora!
 Tu passe Gian Alesio e lo Cortese!
 Ma che dich'io? Tu haie vinto nfi' a la Morte,
 E t'haie fatto 'mmortale a sto paiese!

Malato vi riconosce «uno dei più seri argomenti, se non il più serio, che portano ad escludere l'assoluta certezza nell'identificazione del Cortese con lo Sgruttendio». Ma proprio la sede burlesca non ne autorizza una lettura ironica e antifrastica? Non andrebbe in tale direzione anche il XVII testo della sesta corda?

Che passe a lo Cortese già se vede:
 Va', che te pozza Apollo 'mprofecare,
 che dove cante tune, ogn'altro cede.

Né va sottovalutata in IX l'allusione, forse tutt'altro che innocente, a

Un analogo conflitto basso-alto figura nel primo canto della traduzione bolognese della *Gerusalemme liberata* realizzata dal pittore Giovan Francesco Negri, che allo strumento popolare riconduce la propria operazione, in contrasto con il «Chitarron» tassiano: «chi talhora dà ment à un Tonctonton./ a i salta humor d'udir un Chitarron» («chi talvolta ascolta un colascione, gli salta la bizza d'udire un chitarrone», I, 3, 7-8; un elogio del colascione si legge nelle note dell'autore). Nel *Teatro comico* (atto I, scena 11) Goldoni fa dire a Ottavio, spazientito dal dialogo ormai anacronistico del poeta Lelio: «Andategli a cantar sul colascione», dove il commediografo fa riferimento all'espressione *versi da colascione*, che indicava versi noiosi e banali.

²¹ Il colascione tornerà comunque a fare la sua comparsa nelle corde prima (II), quinta (I), sesta (I e II), ecc.

chi, come l'ipotetico Cortese «postumo», ha vinto la morte e si è fatto immortale.

Sempre nella VI corda ricompare un «Catamarro Accademmecco Càzera», che ugualmente rimanda al «Catammero Accademeco Chiafeo» dell'ultimo dei testi proemiali della *Vaiasseide*. Nella corda successiva, infine, incontriamo un testo, intitolato *A Cecca ca non c'è cchiù peo cosa de la 'ngratetudene*, nel quale compaiono i protagonisti di diverse opere cortesiane.

E ancora: all'antifrastico romanzo amoroso divulgato dallo Zito, dove lo zoccolo prende il posto degli strali di Cupido, si fa cenno in più parti della *Tiorba*. Corda prima, VI: «Non fu la chiaia mia de na frezzata,/ Ch'è stata de no zuoccolo na botta»; nella stessa corda, XV:

La sgrata, aimé, che sùbbeto se scorna,
Comm'a no lanzo carreco de vino
Lo zuoccolo a pegliare priesto torna.
Me deze 'n fronte, e me cogliette 'n chino:
Doie vrògnola me fece comme corna,
Cossì, pe Marte, diventaie Martino!²²

Addirittura il XXXV sonetto è intitolato *Zuoccolo schiantato*, l'arma della rissosa «sdamma» fiorentina, salutata come «varchetta dell'amore».

Uno spiraglio nella fitta trama della questione ce lo offre forse il Basile. Nell'*Egroca nona* delle *Muse napolitane*, apparse nel 1635, l'autore del *Pentamerone* sembrerebbe interpretare il passaggio dall'essenzialità del colascione con le sue poche corde alla ricchezza di altri strumenti come un processo di degenerazione della letteratura dell'epoca, quasi qualcuno avesse guastato l'originaria purezza e semplicità della musa cortesiana.

²² «L'ingrata, ohimè, che subito si scorna,/ come fosse un lanzicheneco pieno di vino/
torna presto a pigliare lo zoccolo.// Me lo diede in fronte e mi cogliette in pieno:/ due
bernocchi mi fece come corna,/ così, per voler essere Marte, diventai Martino (cornuto)».

Sia benedetta l'arma a li Spartane,
 Ca 'mpesero na cetola
 perché se nc'era aggjonta n'otra corda;
 ca mo fuorze faria lo pennericolo
 lo mprimmo ch'ha gu(a)stato
 lo calascione, re de li strommiente,
 co tante corde e tante,
 ch'ha perduto lo nomme e se pò dire:
 «Quanto mutato ohimé, da chello ch'era!».²³

Ma anche in questo caso riesce difficile capire dove inizi il gioco letterario.

Quello di Felippo Sgruttendio de Scafato è indubitatibilmente un burlesco *nom de plume*. È stato mostrato come «felippe» valesse «movimento di pancia», «ventosità non rumorosa del ventre», «sgruttare» rinviasse al «peto» e «de Scafati» (se non da leggersi come «de' Scasati, cioè degli Squallidi, dei Desolati, dei Rovinati») fosse una località vesuviana conosciuta per le esalazioni di gas mefitici: il tema è sempre lo stesso. L'*intentio* parodica ai danni dei rarefatti canzonieri amorosi che la *Tiorba* si propone di realizzare non potrebbe essere più esplicita: «Ietto li grutte e li sospire fore/ tanta è la passione che me scanna»; «Pecché po' sospiro e grutto?»; ecc. Alto e basso irridono l'uno all'altro all'insegna di una duplice esalazione. Da una lettera di Antonio Muscettola ad Angelico Aprosio del 16 dicembre 1678, conservata nella Biblioteca universitaria di Genova, apprendiamo che il nome non sarebbe che l'anagramma (con l'aggiunta dello spagnolesco *don*) di «un tal D. Giuseppe Storace D'Afflitto», soldato e autore di mediocri versi (Mazzucchelli lo ricorda quale autore di un *Della musa lirica*, 1636), in qualche caso addirittura acquistati da altro poeta.

Cosa significa tutto ciò? Davvero il Cortese vendette il suo *Calascione* allo spregiudicato autore? O scelse piuttosto di indossare, dietro il

²³ «Sia benedetta l'arma degli Spartani,/ che impiccarono una cetra/ perché le era stata aggjunta un'altra corda;/ ché ora forse farebbe il pendaglio/ il primo che ha guastato/ il colascione, re degli strumenti,/ con tante e tante corde,/ che ha perduto il nome e si può dire:/ "Quanto [è] cambiato, ohimè, da quello ch'era!"» (G. Basile, *Le opere napoletane*, tomo I, *Le Muse napoletane. Egloghe*, a cura di O.S. Casale, Roma 1989, pp. 211-212).

velo dell'anagramma, le vesti di un personaggio notoriamente parassita come lo Storace D'Afflitto, per intonare una burlesca maniera cortese? L'operazione sarebbe se non altro solidale con l'altra tentata attraverso lo Zito. Di una «maschera anagrammatica» (Croce) non si era forse servito anche il Basile, che aveva firmato con lo pseudonimo Gian Alesio Abbattutis la sua produzione dialettale?

Con i suoi centottantanove sonetti, ballate e canzoni, la *Tiorba* è certo un risultato quanto mai composito, un cantiere di poesia, piuttosto che un'opera compiuta secondo un disegno organico. Si potrebbe supporre che un Cortese, ormai affermato capostipite della letteratura napoletana, di fronte all'imporsi di una poesia in dialetto sempre più condizionata, auspice quel Marino che era stato grande mattatore della scena partenopea, dagli esiti concettosi e barocchi della tradizione in lingua, abbia voluto farne, «postumo», la parodia. Ecco allora il beffardo elogio della corda sesta (IX), ed ecco la degenerazione pleonastica e superfetatoria di un'originaria *simplicitas* lamentata dal Basile nelle *Muse napoletane*. Del resto una condanna dell'artificio della poesia moderna in nome dello «stile antico» non figurava già nel *Viaggio in Parnaso*?

Le dieci corde vedono alternarsi diversi tipi di testi: alcuni, attraverso il canzoniere di Cecca, parodizzano i canzonieri amorosi; altri sono dedicati ai costumi e alle feste di Napoli; altri ancora comprendono una serie di versi più genericamente satirici e giocosi, non esclusa una *Laude de li maccarune*.

La prima, la quinta e la decima corda contengono la parodia della lirica petrarchista, giocata con grevè insistenza sui temi del basso corporeo, con tanto di elogio e di morte di un'amata tutt'altro che adorna di virtù. In questo caso, dopo la satira dell'epica compiuta nei poemi eroicomici, il Cortese si proverebbe qui nella satira della poesia amorosa. Sgruttendo si muove lungo una linea dichiaratamente bernesca, come dimostrano il ritratto muliebre della prima corda (III) e un parte della canzone A Cecca nella nona (IV), che rimandano al famoso capitolo *Alla sua donna*. Pure bernesco, come ancora ha rilevato Malato, è l'elogio dei cavoli dell'ottava corda (III), *A Giovanni Cetrulo. Li spanfie de la foglia*, in cui

si avverte la lezione del *Capitolo dei Cardi*. Ma tutte sgruttendiane sono le bizzarre variazioni che egli opera a partire da questo schema.

«Laudate Cecca, o cigne, ch'io so' cola!» esclama il poeta-cornacchia rivolgendosi nella prima corda (VIII) ai sublimi cigni della tradizione, Dante e Petrarca, di solito burlescamente chiamati «Addanto» e «Cicco». Ma l'invocazione dei loro nomi si intreccia a quella dei poeti popolari dell'epoca, «Junno Cecato» e «Giovanne de la Carriola». Questa polarizzazione di aulico e prosaico è lo schema che impronta la *Tiorba*. E così nel sonetto che inaugura l'opera *Apollo in persona* ha consegnato all'autore il famoso colascione «'mmiezo a lo Pennino», cioè discendendo dal Parnaso nel popolare quartiere napoletano. Nel testo successivo si invoca la musa affinché il canto «Comme a na vessa non moresse 'n foce» («Non muoia sul nascere come una loffa»). Mentre nell'XI, intitolato *Secretezza amorosa*, l'apparizione della bella sommuove le viscere dell'amante:

Vedenno chella faccia de recotta,
Sguardanno chillo fronte stralucante,
Tutto me caco de paura sotta.
Aimé! Ca fuoco 'nchiuso e cchiù potente,
Ca porvera 'nzerrata fa cchiù botta,
E pìdeto crepato e cchiù fetente!²⁴

E nel XXXII l'*Ammerosa desgrazia* ai abbatte sullo sventurato amante sotto forma di maleolente irrorazione:

Auzaie po' l'uocchie co no chianto ammaro,
E stanno a canna aperta a no pontone
S'affacciaie Cecca, e iettaie l'aurenaro.
Me venne 'mmocca: e chino de dolore
Diss'io, ca ne gliottiette no voccone:
«Mo si ch'amaro se pò dire ammore!».²⁵

²⁴ *Ca porvera 'nzerrata fa cchiù botta*: «Perché la polvere da sparo rinserrata esplodendo fa più rumore»; *E pìdeto crepato e cchiù fetente!*: «E peto soffocato è più fetente».

²⁵ *Iettaie l'aurenaro*: «Vuotò l'orinale»; *Ne gliottiette no voccone*: «Ne inghiottii un boccone».

L'esemplificazione potrebbe, come è evidente, continuare. Sgruttendio, che possiede un sicuro mestiere letterario, si compiace, più che del doppio senso osceno, dell'immersione nel corporeo e nel fecale, con un gusto della deformità e dell'abbassamento nella materia più laida che ha pochi riscontri.

Quanto agli altri testi genericamente satirici e giocosi, vanno segnalati i componimenti della quarta corda, che estremizzano la discesa in atmosfere più vivacemente concrete disposta dalla poesia amorosa barocca. E infatti i sonetti recano dediche ad antifrastiche bellezze del tipo: *A la bella ietta-càntare* («vuota-pitali»), *A la bella pedocchiosa*, *A la bella sannuta, zoè co li diente 'n fora* («zannuta, cioè con i denti in fuori»), ecc. Protagoniste dei sonetti sono la trippaiola piuttosto che la tricchetracchera, cioè la venditrice di fuochi d'artificio, la gobba, la zoppa o la sfregiata. La polemica contro la ritualità letteraria barocca torna a fare la sua comparsa nella sesta corda, tutta occupata dalla schermaglia di «proposte» e «risposte» di accademici ancora una volta dai comici nomi – lo Spechieca accademico Sciaurato, lo Sbozza accademico Marfuso, lo Carchio accademico Sparnocchia, ecc. – secondo un diffuso schema che abbiamo già visto applicato nei *Rabisch* del Lomazzo.

Nei testi di impianto parodico Sgruttendio stravolge con la sua violenta tensione caricaturale l'iconografia muliebre cristallizzata dalla tradizione del petrarchismo. Negli altri, invece, si abbandona al virtuosismo più ricercato, giocando ancora una volta sul contrasto tra il preziosismo di una versificazione ingegnosamente costruita e i contenuti beffardamente bassi. Si badi che nei componimenti cortesiani, invariabilmente in ottava rima, colpiva semmai proprio l'indifferenza verso la sperimentazione metrico-formale.

La ricerca dello Sgruttendio si sviluppa in direzione della rima, scegliendo schemi che vedono il ritorno degli stessi suoni (*atta, itta, otta, utta* in II, 6; *ecco, icco, occo, ucco* in II, 10; *alla, ella, olla, ille* in II, 13, ecc.). In II, 7 il sonetto è costruito mediante endecasillabi sdrucchioli, in ognuno dei quali compaiono a loro volta tre parole sdrucchiole, sedi degli accenti principali. Nell'ultimo verso del sonetto di II, 21 («Esce lo sole mio mo da l'O-ccaso!») il poeta gioca sul bisticcio tra *l'Occaso*, «il tra-

monto», «l'occidente» e *lo ccaso*, «il cacio». In VIII, 2 Sgruttendio mette a frutto la lezione del concettismo con una serie di variazioni sul tema della gelosia.

O trommiento de l'arma
 Vesenterio de guste, esca de chiante.
 Cacavessa d'ammante,
 Mare senza redduosso e senza carma,
 Cassia tratta de spasse,
 Calammita de sfratte e de fracasse.²⁶

I risultati migliori della *Tiorba* vanno ricercati proprio su questo piano del virtuosismo formale nelle corde ottava e nona. Nella *'Ntrezzata* e nella *Catubba* il poeta scandisce il verso sui ritmi incalzanti di alcuni balli popolari, introducendo voci onomatopeiche, che sottolineano la sapiente tessitura fonica: di questi testi sarà attentissimo lettore e *pour cause* il Redi, che saprà metterne a frutto la lezione nei suoi ditirambi.

Con Sgruttendio giunge al termine anche il cammino del Petrarca in dialetto. Con la sua violenta parodia il poeta napoletano si situa esattamente agli antipodi di Antonio Veneziano. Mentre il «siculo Petrarca» aveva potuto fare della propria opera una grande metafora della *revanche* antidialettale che percorre l'isola, Sgruttendio ha potuto mettere a frutto la caratterizzazione comica e popolare del dialetto maturata nel gran secolo della letteratura napoletana sulle pagine di Cortese e Basile. Leggiamo nella *Grammatica della lingua napolitana* di Francesco Oliva, scritta all'inizio del Settecento e citata dal Galliani nel suo *Del dialetto napoletano*:

Che se ad altri goffo rassembra questo dialetto non è sua la colpa, ma di coloro che solamente a cose burlesche servendosene hanno appostamente soggetti vilissimi e 'l loro parlar feccioso imitato per provocare a riso, come fecero 'l Cortese e 'l Basile, de' quali non so se più tosto dolere che rallegrarcene dobbiamo.

²⁶ *Redduosso*: «gridosso», «luogo riparato dal vento»; *Cassia tratta de spasse*: «Ciò che caccia via gli spassi, le gioie»; *Calammita de sfratte e de fracasse*: «Calamita che attrae gli sfratti e i trambusti».

Perché questa ipoteca possa essere sciolta occorrerà attendere Di Giacomo, mentre sia il siciliano che il veneziano, le due varietà che avevano più contribuito al petrarchismo, confermeranno la loro vocazione anti-dialettale in Meli e in Goldoni.

Gabriella Donnici e Francesco Iusi

Archivio Francesco Flora:
Carteggi, prima serie (A.1-A.136).
Indice dei corrispondenti

Premessa

In occasione del centenario della nascita di Francesco Flora fu data notizia, in questa stessa sede,¹ dell'archivio appartenuto allo studioso e del progetto di redigerne l'inventario, avviato presso il Dipartimento di Filologia dell'Università degli Studi della Calabria, allo scopo di favorire la consultazione e lo studio.

Mentre si prevede la pubblicazione dell'inventario entro il 1997, si anticipa qui, a titolo di saggio, l'indice dei corrispondenti della prima serie della sezione epistolare dell'archivio,² con l'indicazione della consistenza numerica dei relativi fascicoli.

* Tutto il lavoro è stato concepito in totale accordo dai due autori, che sono poi direttamente responsabili per le diverse parti, secondo la seguente distinzione: da Accetti Carlo a Giardini Cesare (A.1-A.68), Gabriella Donnici; da Gigli Lorenzo a Zottoli Angelandrea (A.69-A.136), Francesco Iusi.

¹ G. Donnici, *L'Archivio Francesco Flora*, «Filologia Antica e Moderna», 1991 (I), 1, pp. 81-105.

² Tale prima serie di carteggi è ora contrassegnata, in base all'inventario, dalle segnature archivistiche comprese fra A.1 e A.136. Come già anticipato (cfr. Donnici, *L'Archivio Francesco Flora* cit.), l'archivio risulta composto da una sezione epistolare, a sua volta articolata in quattro serie di cartelle o buste, e da una sezione di materiali di lavoro del Flora.

Parallelamente alla compilazione dell'inventario è in corso di realizzazione, grazie alle risorse disponibili presso il Centro Elaborazione Dati Linguistici del Dipartimento di Filologia, l'archiviazione elettronica dei documenti su supporto ottico.

Inventariazione e archiviazione elettronica dei documenti rappresentano le fasi preliminari di un più ampio progetto di valorizzazione dell'Archivio Flora, che è aperto ai contributi di competenze e apporti diversi, sul terreno di uno stimolante confronto fra memoria documentaria e discipline storico-letterarie e filologiche.

Corrispondenti intestatari di fascicoli*

ACCETTI, Carlo 10 (10 cc.)	ALLODOLI, Ettore 1 (1 c.)
ALERAMO, Sibilla 8 (8 cc.)	ALLORI, Claudio 25 (31 cc. e 1 b. vuota)
ALESSANDRINI, Garibaldo 5 (6 cc.)	ALLULLI, Ranieri 8 (10 cc.)
ALFIERI, Vittorio Enzo 56 (62 cc. e 1 opuscolo)	ALPINO, Enrico 5 (5 cc.)
ALGRANATI, Maria 14 (14 cc.)	ALTINI, Antonio 1 (1 c.)
ALGRANATI, Regina 32 (40 cc.)	ALVARO, Corrado 4 (4 cc.)
ALLASON, Barbara 4 (4 cc.)	ALVINO, Ippolito 13 (13 cc.)

* Le cifre indicano rispettivamente il numero dei documenti presenti nel fascicolo di cui ciascun corrispondente è intestatario e, fra parentesi tonde, la consistenza in carte sciolte e eventuali altri materiali diversi.

ANCESCHI, Luciano
48 (60 cc.)

ANGELINI, Cesare
20 (20 cc.)

ANTONETTO, Irma
37 (37 cc.)

ANTONI, Carlo
4 (4 cc.)

ANTONI, Giuseppina
18 (21 cc.)

ANTONIELLI, Sergio
14 (22 cc.)

ANTONINI
2 (2 cc.)

ANTONINO, Attilio
29 (31 cc. e 1 opuscolo)

APPONI, Alberto
11 (11 cc.)

ARANGIO RUIZ, Vladimiro
55 (57 cc.)

ARCANGELI, Francesco
4 (5 cc.)

ARCANGELI, Gaetano
42 (45 cc.)

ARCUNO, Ugo
5 (5 cc.)

ARMANNI, M.
6 (6 cc.)

AROLDI, Cesare Enrico
32 (34 cc.)

ARPESANI, P. [?]
15 (18 cc.)

BALDINI, Antonio
54 (54 cc.)

BALESTRIERI, Lionello
1 (1 c.)

BALSAMO CRIVELLI, Gustavo
11 (11 cc.)

BALSAMO CRIVELLI, Riccardo
45 (61 cc.)

BANFI, Antonio
9 (14 cc.)

BARALDINI, Dino
1 (2 cc.)

BARBERA, Giovanni
3 (5 cc.)

BARBETTA, Daria
11 (11 cc.)

BARBIERI, Pietro
12 (12 cc.)

BASILE, Luigino
24 (24 cc.)

- | | |
|---------------------------------------|--|
| BECCHI, Zora
18 (26 cc.) | BISCARDI, Arnaldo
3 (3 cc.) |
| BENCO, Aurelia GRUBER
28 (34 cc.) | BISCOTTINI, Umberto
4 (4 cc.) |
| BENCO, Silvio
1 (1 c.) | BIZZARRI, Aldo
2 (2 cc.) |
| BENEDETTI, Giulio
8 (8 cc.) | BIZZARRI, Edoardo
31 (34 cc.) |
| BERENSON, Bernard
3 (3 cc.) | BOCCA, Fratelli [editore]
1 (1 c.) |
| BERNARI, Carlo
45 (48 cc.) | BODINI, Vittorio
9 (9 cc.) |
| BERNINI, Ferdinando
1 (1 c.) | BODRERO, Emilio
12 (14 cc.) |
| BERRINI, Nino
3 (3 cc.) | BOLDINI, Sergio
1 (1 c.) |
| BERTONI, G[ulio]
3 (3 cc.) | BOMBIERI, E.
6 (7 cc.) |
| BETTELINI, Arnaldo
55 (71 cc.) | BOMPIANI, Valentino
16 (18 cc.) |
| BIANCHETTI, Egidio
55 (62 cc.) | BONFANTINI, Mario
22 (25 cc.) |
| BINNI, Walter
44 (44 cc.) | BONTEMPELLI, Massimo
6 (6 cc.) |
| BIONDOLILLO, Francesco
14 (14 cc.) | BORGESE, Giuseppe Antonio
16 (17 cc.) |

BORGESSE, Maria
28 (29 cc.)

BORLENGHI, Aldo
26 (27 cc.)

BOTTA, Amelia
21 (34 cc.)

BOTTAI, Giuseppe
10 (10 cc.)

BRACCO, Roberto
5 (5 cc.)

BRAGAGLIA, Anton Giulio
23 (25 cc.)

BRANCA, Vittore
27 (36 cc.)

BRANZI, Silvio
3 (3 cc.)

BRUGHETTI, Romualdo
2 (2 cc.)

BRUNELLI, Bruno
9 , (9 cc.)

BRUNELLI, Giuseppe Antonio
12 (14 cc.)

BRUNELLI, Manillo
1 (1 cc.)

BRUNO, Fernando
5 (5 cc.)

BRUNO, Francesco
16 (16 cc.)

BUDA, Agostino
13 (14 cc.)

BURGIO, Giuseppe
11 (14 cc.)

BUZZETTI, Felice
3 (3 cc.)

BUZZI, Paolo
40 (45 cc.)

CABIBBE, Giorgio
39 (44 cc.)

CALAMANDREI, Piero
10 (10 cc.)

CALCATERRA, Carlo
1 (1 c.)

CALOSSO, Umberto
1 (1 c.)

CALZINI, Raffaele
1 (1 c.)

CAMERANA, Gian Carlo
10 (10 cc.)

CAMPANA, E[milio?]
8 (8 cc.)

CAMPITELLI, Franco
10 (10 cc.)

CAMPOGRANDE, Annibale 3 (3 cc.)	CIARDO, Manlio 78 (87 cc.)
CANGIULLO, Francesco 3 (5 cc.)	CODIGNOLA, Arturo 2 (2 cc.)
CAPITINI, Aldo 26 (34 cc.)	CODIGNOLA, Ernesto 16 (16 cc.)
CAPRI, Armando 9 (9 cc.)	COGNI, Ferdinando 6 (25 cc.)
CAPRIN, Giulio 7 (7 cc.)	COGNI, Giulio 30 (43 cc.)
CARACCIOLO, Marino 1 (1 c.)	COPPOLA, Goffredo 16 (17 cc.)
CARELLI, Libera 5 (5 cc.)	CORDIÉ, Carlo 25 (29 cc.)
CARETTI, Lanfranco 36 (36 cc.)	CORNAGLIA, Lea 7 (11 cc.)
CASTELLANO, Giovanni 77 (81 cc.)	COSMO, Umberto 6 (6 cc.)
CASTELLI, Nanni Leone 1 (1 c.)	COSSU, Nunzio 61 (67 cc.)
CAZZANIGA, Ignazio 23 (23 cc.)	CROCE, Adele ROSSI 4 (5 cc.)
CELESTINO, Capasso 3 (3 cc.)	CROCE, Alda 46 (50 cc.)
CHIARI, Alberto 49 (50 cc.)	CROCE, Benedetto 96 (98 cc. e 4 buste vuote)

CROCE, Elena
24 (26 cc.)

CROCE, Lidia
4 (4 cc.)

CROCE, Silvia
9 (10 cc.)

CURCI, Lino
33 (33 cc. e 1 opuscolo)

CUTOLO, Alessandro
39 (39 cc.)

D'ALBA, Auro
4 (4 cc.)

D'AMICO, Silvio
2 (2 cc.)

D'ANCONA, P.
2 (2 cc.)

DANEU, Antonio
2 (2 cc.)

DANEU LATTANZI, Angela
16 (16 cc.)

DA VERONA, Guido
1 (1 c.)

DE ANGELIS, R.M.
15 (15 cc.)

DEBENEDETTI, Giacomo
12 (13 cc.)

DE BLASI, Iolanda
26 (34 cc.)

DE BONIS, Lao Maria
11 (16 cc.)

DE BOSIO, Gianfranco
1 (1 c.)

DE FRANCESCO, Gian Angelo
14 (16 cc.)

DE GASPERI, [Alcide?]
1 (1 c.)

DEGLI OCCHI, Adamo
2 (2 cc.)

DEGLI OCCHI, Cesare
1 (1 c.)

DE GRADA, Raffaellino
5 (5 cc.)

DE JULIIS, Filiberto
16 (16 cc.)

DE LIBERO, Libero
10 (10 cc.)

DELLA VALLE, Eugenio
34 (36 cc.)

DELL'ERA, Idilio
4 (4 cc.)

DEL LUNGO, Carlo
1 (1 c.)

DEL MASTRO, Antonio
158 (167 cc.)

DEL MASTRO, Assunta
8 (11 cc.)

DEL SECOLO, Floriano
2 (2 cc.)

DEL VALLE, Giacomo
6 (6 cc.)

DEL VALLE, Titta
24 (24 cc.)

DEL VITA, Alessandro
69 (79 cc.)

DE MARIA, Federico
4 (4 cc.)

DE MICHELIS, Eurialo
38 (38 cc.)

D'EMILIA, Filomena
26 (26 cc.)

D'EMILIA, Nicola
1 (1 c.)

DE NICOLA, Enrico
2 (2 cc.)

DE ROBERTIS, Giuseppe
66 (67 cc.)

DE RUGGERO, Anna
3 (3 cc.)

DE RUGGERO, Guido
19 (19 cc.)

DE SANCTIS, G.B.
18 (21 cc.)

DE SANCTIS, Gaetano
1 (1 c.)

DE TITTA, Cesare
9 (10 cc.)

D'EUGENIO, Gianni
2 (7 cc.)

DE VITA, Corrado
27 (41 cc.)

DI BELLA, Francesco
20 (21 cc.)

DIBELLA, Francisco
1 (1 c.)

DI BONA, Luciano
7 (11 cc.)

DI BONO, Paolo
3 (25 cc.)

DI CASTRI, Adriano
11 (11 cc.)

DI GIACOMO, Salvatore
2 (2 cc.)

DI LAURO, Rosi
12 (14 cc.)

DILIBERTI, Elio
6 (14 cc.)

DI LISIO, Ugo
14 (20 cc.)

DI MELLA, V.
1 (1 c.)

DI MICHIEL, Enrico
1 (1 c.)

DI SACCO, Dilvo
9 (12 cc.)

DI VITTORIO, Giuseppe
1 (1 c.)

DI VONA, Quintino
1 (1 c.)

DI ZENZO, Floro
6 (6 cc.)

DORIA, Gino
83 (84 cc.)

DORIA, Giulio
4 (7 cc.)

ESCOFFIER, Franco
32 (66 cc.)

EVOLA, Julius
18 (19 cc.)

FALQUI, Enrico
89 (89 cc.)

FEDERZONI, Luigi
19 (18 cc. e 1 opuscolo)

FERETTI, Carlo
12 (13 cc.)

FERRETTI, C.
1 (1 c.)

FERRETTI, Giovanni
9 (9 cc.)

FIERA LETTERARIA, La [periodico]
24 (26 cc.)

FIGURELLI, Fernando
26 (27 cc.)

FIorentino, Luigi
76 (84 cc.)

FIUMI, Lionello
57 (63 cc.)

FORMIGGINI, A.F. [editore]
4 (4 cc.)

FORTUNATO, Giustino
6 (6 cc.)

FRACCACRETA, U.
11 (11 cc.)

FRACCAROLI, Luigi
2 (3 cc.)

FRACCHIA, Umberto
71 (79 cc.)

FRANCHINI, Raffaello 8 (8 cc.)	GARSIA, Augusto 79 (119 cc.)
FRANZI, Tullia 11 (14 cc.)	GASLINI, Mario dei 2 (4 cc.)
FRASSATI, Luciana 7 (7 cc.)	GENTILE, Federico 61 (63 cc.)
FRATELLI, Arnaldo 19 (20 cc.)	GENTILE, Giovanni 1 (3 cc.)
FRATTINI, Alberto 12 (14 cc.)	GHERARDI, Adriana 58 (64 cc.)
FRECCHIANI, Oreste 4 (4 cc.)	GHIRON, U. 1 (1 c.)
FUBINI, Mario 34 (38 cc.)	GIADRESCO, Gianni 1 (1 c.)
FUMAGALLI, Giuseppina 40 (43 cc.)	GIANNESSI, Ferdinando 53 (56 cc.)
FUSCO, Enrico M. 33 (34 cc.)	GIARDINI, Cesare 8 (8 cc.)
GALIMBERTI MIELI, Giuliana 52 (53 cc.)	GIGLI, Lorenzo 12 (13 cc.)
GALLARATI SCOTTI, Amelia 1 (1 c.)	GINZBURG, Leone 13 (14 cc.)
GAMBARDELLA, Guido 38 (48 cc. e 1 opuscolo)	GIORGETTI, Silvana 105 (168 cc.)
GARELLI, Sebastiano 6 (7 cc.)	GIRALDI, Giovanni 17 (17 cc.)

GIUSSO, Lorenzo
13 (16 cc.)

GNOLI, Tommaso
7 (14 cc.)

GOIDANICH, Pier Gabriele
14 (18 cc.)

GUARDASCIONE, Ezechiele
20 (20 cc.)

GUARNACCIA, Vincenzo
1 (1 c.)

GUERRIERI CROCETTI, G.
1 (1 c.)

GUERRISI, Michele
111 (126 cc.)

GUGENHEIM, Susanna
10 (11 cc.)

GUGLIELMI, Edoardo
1 (1 c.)

GUZZO, Augusto
15 (16 cc. e 1 busta vuota)

HOCHBERG, Max
3 (3 cc.)

JACINI
2 (2 cc.)

JENCO, Elpidio
19 (19 cc.)

LANDI, Marcello
27 (38 cc.)

LA PADULA, Ernesto
2 (2 cc.)

LA PEGNA, Alberto
3 (8 cc.)

LA STELLA, Raffaello Onorato
4 (9 cc.)

LAURANO, Renzo
7 (14 cc.)

LA VALLE, Mercedes
15 (15 cc.)

LAZZARI, Marino
2 (2 cc.)

LAZZARO, Pietro
2 (2 cc.)

LAZZERI, Gerolamo
6 (6 cc.)

LELJ, Massimo
57 (65 cc.)

LE NOCI, Guido
5 (5 cc.)

LEONI, Giorgio
6 (6 cc.)

LICUDIS CARARIA, A.
10 (17 cc.)

- | | |
|--------------------------------------|--|
| LI GOTTI, Ettore
10 (10 cc.) | MARIANO, Emilio
118 (189 cc.) |
| LIPPARINI, Giuseppe
7 (7 cc.) | MARINETTI, Filippo Tommaso
23 (23 cc.) |
| LONGANESI, Leo
4 (4 cc.) | MARONE, Gherardo
72 (86 cc. e 1 opuscolo) |
| LONGO, Giuseppe
54 (59 cc.) | MARTINI, Carlo
24 (25 cc.) |
| LO VETERE, Enzo
2 (2 cc.) | MARTINI, Fausto Maria
3 (3 cc.) |
| MACCHIAROLI, Gaetano
10 (10 cc.) | MARZOT, Giulio
29 (29 cc.) |
| MAGNO, Ain Zara
69 (80 cc.) | MATTALIA, Daniele
29 (31 cc.) |
| MALVESTITI, Piero
63 (91 cc.) | MAZZALI, Ettore
31 (34 cc.) |
| MARANGONI, Matteo
15 (21 cc.) | MAZZONI, Guido
1 (1 c.) |
| MARCACCI, Francesco
216 (229 cc.) | MAZZONI, Ofelia
2 (2 cc.) |
| MARCHESE, Concetto
14 (14 cc.) | MEROLLE, Silvano
14 (19 cc.) |
| MARCHI, Riccardo
20 (20 cc.) | MESCHINI, Mario
1 (1 c.) |
| MARCHI, Virgilio
73 (94 cc.) | MESIRCA, Giuseppe
5 (5 cc.) |

MESSINA, Francesco
9 (9 cc.)

MEZZADRI, Mimma
14 (15 cc.)

MICHELAZZI, Mario
8 (8 cc.)

MILANI, Francesco
8 (13 cc. e 1 estratto)

MOMIGLIANO, Attilio
24 (26 cc.)

MONDOLFO, Ugo Guido
5 (6 cc.)

MONTEROSSO, Ferruccio
4 (5 cc.)

MONTEROSSO, Francesco*
19 (28 cc.)

NALLI, Paolo
2 (2 cc.)

NANNI, Alessandro
3 (3 cc.)

NAPOLITANO, G.G.
1 (1 c.)

NARDELLA, Arduino
8 (10 cc.)

NARDI, Piero
16 (17 cc.)

NASTASI, Attilio
1 (1 c.)

NATALI, Giulio
3 (3 cc.)

NATOLI, Glauco
6 (6 cc.)

NAVARRIA, Aurelio
1 (1 c.)

NEGRI, Ada
6 (7 cc.)

NICASTRO, Luciano
81 (93 cc.)

NICOLINI Fausto
24 (25 cc.)

OJETTI, Ugo
34 (35 cc.)

OMODEO, Adolfo
2 (25 cc.)

OMODEO ZONA, Eva
21 (22 cc.)

ORTOLANI, Bianca GOODE**
8 (10 cc.)

* Pseudonimo di Franco Maticotta.

** La corrispondenza di Bianca Goode è distribuita in due diversi fascicoli intestati rispettivamente «Bianca Piccoli» e «Bianca Ortolani»; il primo contiene le missive risalenti al periodo del matrimonio con Raffaello Piccoli, l'altro quelle scritte dopo che aveva sposato in seconde nozze Sergio Ortolani.

ORTOLANI, Dario 2 (2 cc.)	PASTONCHI 1 (1 c.)
ORTOLANI, Giuseppe 61 (62 cc.)	PASTORE, Annibale 3 (3 cc.)
ORTOLANI, Maria 1 (1 c.)	PATANÈ, Giuseppe 1 (1 c.)
ORTOLANI, Mario 1 (1 c.)	PATRINI BECCHINO, Bona 4 (4 cc.)
ORTOLANI, Roberto 5 (6 cc.)	PAULUCCI, Mario Alessandro 18 (23 cc.)
ORTOLANI, Sergio 13 (14 cc.)	PAVESE, Cesare 1 (1 c.)
ORTOLANI, Tullio 4 (4 cc.)	PAVOLINI, Corrado 15 (17 cc.)
PALERMO, Paola 31 (38 cc. e due fotografie)	PELLEGGRI, Rina 10 (19 cc.)
PANCRAZI, Pietro 167 (179 cc.)	PELLEGRINI, Alessandro 11 (12 cc.)
PARENTE, Alfredo 90 (90 cc.)	PEPE, Vincenzo 8 (8 cc.)
PASINI, Ferdinando 9 (11 cc.)	PERONI, Bernardino 5 (5 cc.)
PASQUALI, Giorgio 2 (2 cc.)	PETRANELLI, Alice 78 (84 cc.)
PASQUINI, Luigi 1 (1 c.)	PETRINI, Domenico 15 (15 cc.)

PETRONE, Michele
21 (29 cc.)

PICCOLI ADDOLI [?], Pia
9 (9 cc.)

PICCOLI, Bianca GOODE
32 (35 cc.)

PICCOLI, Raffaello
12 (13 cc.)

PICCOLI, Valentino
6 (6 cc.)

PIERMARINI, Emidio
101 (143 cc.).

PIETRAVALLE, Lina
6 (6 cc.)

PIGHI, Giovan Battista
26 (31 cc.)

PIROMALLI, Antonio
13 (15 cc.)

PITIGRILLI
1 (1 c.)

PLACIDO da PAVULLO*
23 (24 cc.)

PREZZOLINI, Giuseppe
13 (15 cc.)

PROVVEDI, Arrigo
21 pezzi (25 cc.)

PUCCINI, Mario
29 (29 cc.)

PUGLIESE, Giuseppe
28 (28 cc.)

RAGGHIANI, Carlo Ludovico
70 (78 cc.)

RAMAT, Raffaello
18 (18 cc.)

RAVASENGA, Piero
6 (7 cc.)

RAVEGNANI, Giuseppe
32 (33 cc.)

REBELLATTO, Albino
15 (15 cc.)

REPACI, Leonida
29 (43 cc.)

ROMBO, Gabriella
17 (17 cc.)

ROSENFELD, Emmy
16 (21 cc.)

ROSINA', Tito
5 (5 cc.)

* Nome assunto da Paolo Piombini dopo essere divenuto religioso francescano.

ROSSANI, Wolfango
17 (18 cc.)

ROSSI, Giovanni
34 (39 cc.)

ROSSO, Medardo
1 (1 c.)

RUMOR, Mariano
1 (1 c.)

RUO, Alfonso
1 (1 c.)

RUOCCO
1 (1 c.)

RUSCA, Luigi
11 (12 cc.)

RUSCHIONI, Ada
2 (2 cc.)

RUSSI, Antonio
12 (13 cc.)

RUSSO, Luigi
108 (118 cc.)

RUTA, Enrico
4 (4 cc.)

SACCHETTI, Rosetta
13 (13 cc.)

SANSONE, Mario
24 (25 cc.)

SAPONARO, Michele
9 (10 cc.)

SARNO, Giuseppe
9 (11 cc.)

SAVINIO, Alberto
4 (4 cc.)

SAVIOTTI, Gino
28 (40 cc.)

SBERTOLI, Vincenzo Luigi
6 (6 cc. e 4 voll.)

SCATURRO, Ignazio
13 (13 cc.)

SCHIAFFINI, Alfredo
40 (42 cc.)

SCHIAVINA, Aldo
9 (10 cc.)

SFORZA, Carlo
5 (5 cc.)

SFORZA, Francesco
3 (12 cc.)

SGROI, Carmelo
6 (6 cc.)

SGROI, Riccardo
1 (8 cc.)

SICILIANO, Italo
15 (15 cc.)

SIGILLINO, Niccolò 22 (22 cc.)	TARANTINO, Alfredo 3 (3 cc.)
SIMONE, Alberto 3 (3 cc.)	TEA, Eva 1 (2 cc.)
SIMONI, Renato 2 (3 cc.)	TECCHI, Bonaventura 17 (17 cc.)
SIPALA, Paolo Mario 1 (1 c.)	TEDESCHI, Geppo 15 (15 cc.)
SISCA, Alfredo 37 (37 cc.)	TESTA, Aldo 7 (8 cc.)
SIVIERO, Carlo 13 (15 cc.)	TIMPANARO, Sebastiano 19 (19 cc. e una busta vuota)
SOFIA, Angelo 25 (29 cc.)	TINO, Adolfo 9 (9 cc.)
SOLLAZZO, Lucia 1 (1 c.)	TITONE, Virgilio 6 (13 cc.)
SOMARÈ, Enrico 6 (6 cc.)	TITTA ROSA, Giovanni 16 (18 cc.)
SOMMARUGA, Angelo 13 (13 cc.)	TOFFANIN, Giuseppe 16 (21 cc.)
SOTTILE, Bianca ALGRANATI 2 (2 cc.)	TONELLI, Luigi 18 (18 cc.)
SOZZI, Bortolo Tommaso 23 (23 cc.)	TORELLI, Tello 3 (4 cc.)
SPARAGNA, Cristoforo 43 (45 cc.)	TORREFRANCA, Fausto 6 (12 cc.)

TOSCANINI, Wally 1 (1 c.)	VENTURI, Dante 1 (1 c.)
TOSCANINI, Walter 10 (10 cc.)	VENTURI, Lionello 4 (6 cc.)
TOURNON, Adriano 6 (6 cc.)	VENTURI, Marcello 6 (8 cc.)
TROCCOLI, Giuseppe 5 (5 cc.)	VENTUROLI, Marcello 2 (2 cc.)
UBERTONE, Gino 7 (7 cc.)	VERDONE, Mario 1 (1 c.)
ULIVI, Ferruccio 18 (21 cc.)	VERGA, Gianni 1 (1 c.)
UNGARETTI, Giuseppe 5 (11 cc.)	VERGANI, Gianangelo 1 (1 c.)
UNTERSTEINER, Mario 1 (1 c.)	VERGANI, Orio 5 (7 cc.)
URSINO, Grazia 5 (5 cc.)	VERGINELLI, U. 1 (1 c.)
VALENTINI, Giuseppe 11 (11 cc.)	VERNETTI, A. 1 (1 c.)
VALGIMIGLI, Manara 40 (41 cc.)	VILLAROEL, Giuseppe 117 (126 cc.)
VALLONE, Aldo 39 (44 cc.)	VINCIGUERRA, Luigi 2 (2 cc.)
VASSALINI, Caterina 16 (18 cc.)	VINCIGUERRA, Mario 77 (92 cc.)

VIOLA, Raffaello
92 (102 cc.)

ZOPPI, Giuseppe
55 (61 cc.)

VITALI, Emilia
39 (43 cc.)

ZOTTOLI, Angelandrea
114 (177 cc.)

VITTORINI, Domenico
21 (15 cc. e 7 opuscoli)

**Autori di missive o altri documenti archiviati nei fascicoli intestati
ai corrispondenti**

ALFIERI, Vittorio Enzo
nel fasc. PLACIDO da PAVULLO

BALDINI & CASTOLDI [editore]
nel fasc. SFORZA, Francesco

AMBROSIANO, L' [periodico]
nel fasc. BENEDETTI, Giulio

BASILE, Daniele
nel fasc. BASILE, Luigino

ANTONINO, Marta
nel fasc. ANTONINO, Attilio

BASSANO, Enrico
nel fasc. SAVIOTTI, Gino

ARANGIO RUIZ, Vincenzo
nel fasc. VENTURI, Lionello

BASSINO, Maria
nel fasc. ALERAMO, Sibilla

ARGAN, Giulio Carlo
nel fasc. MAZZALI, Ettore

BATTAGLIA, Felice
nel fasc. SCHIAFFINI, Alfredo

ARTIERI, Giovanni
nel fasc. BERNARI, Carlo

BAVIERA, Filippo
nel fasc. SAVIOTTI, Gino

ASSOCIAZIONE ITALIA-URSS
nel fasc. BANFI, Antonio

BELFORTE, S. [editore]
nel fasc. MARCHI, Virgilio

ASTALDI, Maria Luisa
nel fasc. ALERAMO, Sibilla

BELLONCI, Maria
nel fasc. ALERAMO, Sibilla

BOTTA, Gustavo
nel fasc. BOTTA, Amelia

BOTTIGLIONI, Gino
nel fasc. SBERTOLI, Vincenzo Luigi

BUZZI, Maria
nel fasc. BUZZI, Paolo

CABRINI, Anne Marie
nel fasc. GARSIA, Augusto

CAPORASO, Elena
nel fasc. ALERAMO, Sibilla

CAPPELLI, Carlo Alberto
nel fasc. GIORGETTI, Silvana

CARBONE, Ferdinando
nel fasc. MALVESTITI, Piero

CECCHI, Leonetta
nel fasc. ALERAMO, Sibilla

CIARDO, Manlio
nel fasc. DI SACCO, Dilvo

COLANTUONI
nel fasc. REPACI, Leonida

COLONNETTI BADINI CONFALONIERI, Laura
nel fasc. CROCE, Alda

CROCE, Benedetto
nel fasc. MALVESTITI, Piero
nel fasc. SFORZA, Francesco

CUTOLO, Anna Maria
nel fasc. CUTOLO, Alessandro

DE CESPEDES, Alba
nel fasc. ALERAMO, Sibilla

DE FRANCESCO, Gian Angelo
nel fasc. ANCESCHI, Luciano

DE GASPERI, Alcide
nel fasc. MALVESTITI, Piero

DELL'ORA, O.
nel fasc. OJETTI, Ugo

D'EMILIA, Giovanni
nel fasc. D'EMILIA, Filomena

DE ROBERTIS, Giuseppe
nel fasc. OJETTI, Ugo

DI STASIO, P.
nel fasc. DA VERONA, Guido

DONZELLI, Alberto
nel fasc. SAVIOTTI, Gino

EINAUDI, Giulio
nel fasc. SFORZA, Francesco

FAVELLA, Carlo
nel fasc. SAVIOTTI, Gino

FERRARA, Marcella
nel fasc. ALERAMO, Sibilla

FLORA, Ferdinando
nel fasc. GARSIA, Augusto
nel fasc. NICASTRO, Luciano
nel fasc. VERGA, Gianni

- FLORA, Francesco
nel fasc. ANTONI, Giuseppina
nel fasc. ARCANGELI, Francesco
nel fasc. BIANCHETTI, Egidio
nel fasc. BUZZI, Paolo
nel fasc. DI LAURO, Rosi
nel fasc. FRACCHIA, Umberto
nel fasc. GRUBER BENCO, Aurelia
nel fasc. MALVESTITI, Piero
nel fasc. MARANGONI, Matteo
nel fasc. MARIANO, Emilio
nel fasc. PAULUCCI, Mario A.
nel fasc. ROSENFELD, Emmy
nel fasc. SIVIERO, Carlo
nel fasc. SPARAGNA, Cristoforo
nel fasc. VILLAROEI, Giuseppe
nel fasc. VITTORINI, Domenico
nel fasc. ZOTTOLI, Angelandrea
- FRANZI, Tullia
nel fasc. GARSIA, Augusto
- FRATTAROLO, Renzo
nel fasc. GARSIA, Augusto
- FRATTINI, Angelo
nel fasc. FRATTINI, Alberto
- FUBINI, Mario
nel fasc. ALFIERI, Vittorio Enzo
- GALIMBERTI MIELI, Giuliana
nel fasc. PAULUCCI, Mario A.
- GALLO, Maria Teresa
nel fasc. BANFI, Antonio
- GARELLI FERRARONI, Mari
nel fasc. GARELLI, Sebastiano
- GARSIA, Augusto
nel fasc. FRANZI, Tullia
- GATTA SACCHETTI, Rina
nel fasc. SACCHETTI, Rosetta
- GENTILE, Federico
nel fasc. VIOLA, Raffaello
- GIOLLI, Raffaello
nel fasc. BOTTA, Amelia
- GORGERINO, Giuseppe
nel fasc. RAVEGNI, Giuseppe
- GUERRISI, Marta
nel fasc. GUERRISI, Michele
HIRSCH, Rudolf
nel fasc. ROSENFELD, Emmy
- LAI, Giorgio
nel fasc. MARCACCI, Francesco
- LANZA, Franco
nel fasc. BRUNELLI, Giuseppe A.
- LANZILLOTTA, Clelia FLORA
nel fasc. MARCACCI, Francesco
nel fasc. PEPE, Vincenzo
nel fasc. ZOPPI, Giuseppe
- LELJ, Caterina
nel fasc. LELJ, Massimo
- LELJ, Maddalena
nel fasc. LELJ, Massimo
- LO TURCO, Sebastiano
nel fasc. MARINETTI, Filippo T.

LUGLI, V.
nel fasc. GUGENHEIM, Susanna

MALVESTITI, Carlo
nel fasc. MALVESTITI, Piero

MARIN, Biagio
nel fasc. BENCO, Aurelia GRUBER

MARINETTI, Benedetta CAPPA
nel fasc. MARINETTI, Filippo T.

MESSINA, Bianca
nel fasc. MESSINA, Francesco

MEZZADRI, Piero
nel fasc. MEZZADRI, Mimma

MILANI, M.
nel fasc. VIOLA, Raffaello

MOMIGLIANO, Tiziana
nel fasc. MOMIGLIANO, Attilio

MONDADORI [editore]
nel fasc. ALLULLI, Ranieri
nel fasc. GARSIA, Augusto
nel fasc. NICASTRO, Luciano
nel fasc. PICCOLI, Bianca GOODE
nel fasc. VILLAROEL, Giuseppe

MONDOLFO, Lidia
nel fasc. GARELLI, Sebastiano

MONTALE, Eugenio
nel fasc. CROCE, Silvia

MORGHEN, Raffaello
nel fasc. BENCO, Aurelia GRUBER

NICASTRO, Luciano
nel fasc. MARIANO, Emilio

NISTRI LISCHI [editore]
nel fasc. ROSENFELD, Emmy

OJETTI, Fernanda
nel fasc. OJETTI, Ugo

OJETTI, Ugo
nel fasc. PANCRAZI, Pietro

OMODEO, Anna
nel fasc. OMODEO, Eva ZONA

OMODEO, Pietro
nel fasc. OMODEO, Eva ZONA

OMODEO, Vittoria
nel fasc. OMODEO, Eva ZONA

PANCRAZI, Pietro
nel fasc. OJETTI, Ugo

PEIRCE, Guglielmo
nel fasc. BERNARI, Carlo

PETRANELLI, Leonardo
nel fasc. PETRANELLI, Alice

PICCOLI, Valentino
nel fasc. PICCOLI, Bianca GOODE

PROVENZAL, Dino
nel fasc. DI BONA, Luciano
nel fasc. PATRINI BECCHINO, Bona

PUGLIESE, Giuseppe
nel fasc. GARSIA, Augusto

RAMOUS, Mario
nel fasc. GIORGETTI, Silvana

RHO, Piero
nel fasc. DI BONA, Luciano

RICCI, Paolo
nel fasc. BERNARI, Carlo

ROSINA, Yolande CORTESE
nel fasc. ROSINA, Tito

RUSSO, Ennio
nel fasc. BORLENGHI, Aldo

RUSSO, Luigi
nel fasc. CODIGNOLA, Ernesto

SALSA, Carlo
nel fasc. REPACI, Leonida

SAPONARO, M.
nel fasc. VALGIMIGLI, Manara

SAVINI, Alberto
nel fasc. VINCIGUERRA, Mario

SCRIVO, Luigi
nel fasc. MARINETTI, Filippo T.

STAMPA, La [periodico]
nel fasc. BERNARDELLI, Francesco

STANGONI, Pier Felice
nel fasc. MALVESTITI, Piero

TACCONI, Angelo
nel fasc. SFORZA, Francesco

TECCHI, Bonaventura
nel fasc. VILLAROEL, Giuseppe

TINO, Sinibaldo
nel fasc. TINO, Adolfo

TOFANELLI, Arturo
nel fasc. VINCIGUERRA, Mario

TUCCI, Giovanni
nel fasc. SAVIOTTI, Gino

UMANA [periodico]
nel fasc. BENCO, Aurelia GRUBER

UNESCO
nel fasc. BOMPIANI, Valentino

VALLARDI [editore]
nel fasc. TOFFANIN, Giuseppe

VERDONE, Mario
nel fasc. SCHIAVINA, Aldo

VITALI, Lamberto
nel fasc. VITALI, Emilia

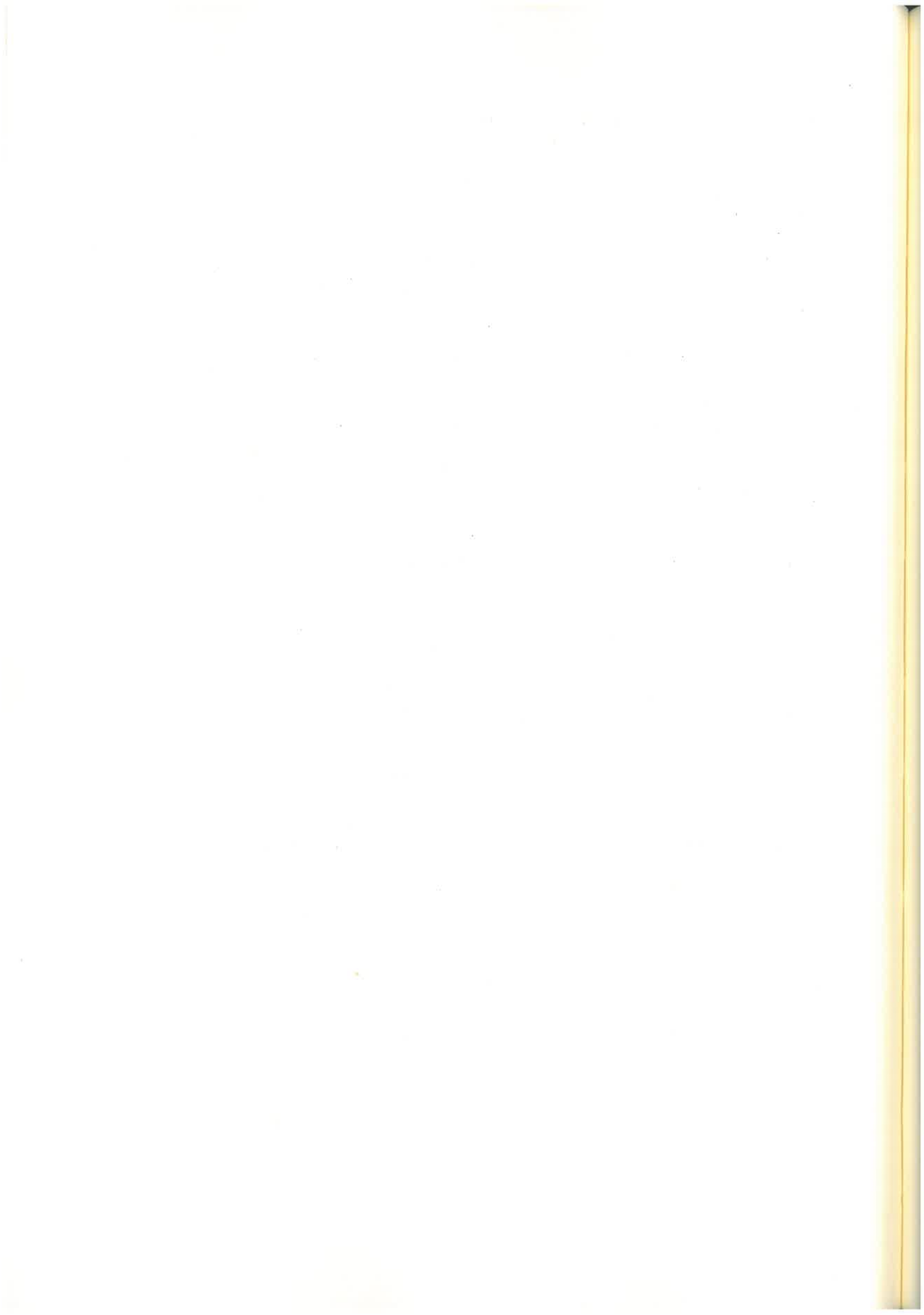
VITALI, Martino
nel fasc. VITALI, Emilia

VOLPICELLI, Luigi
nel fasc. NICASTRO, Luciano

ZARA, Pasquale
nel fasc. MARCACCI, Francesco

ZAVATTINI, Cesare
nel fasc. BOMPIANI, Valentino

ZOTTOLI, Angelandrea
nel fasc. VIOLA, Raffaello.



Eva Catizone

Il «Male» di Calvino. Per un gioco tra vero e falso letterario

L'episodio che qui viene segnalato rappresenta un fatto interessante all'interno della produzione di Italo Calvino: si tratta di uno di quei casi in cui realtà e finzione si confondono a tal punto che è difficile capire dove finisca l'una e abbia inizio l'altra. All'epoca questo episodio passò del tutto inosservato (o quasi)¹ poiché la comunità dei lettori intercettò la notizia nella stessa chiave frammista di ironia e satira che, proprio in quegli anni, certa stampa satirica allora in voga aveva assunto come modello.

* Il contenuto di queste pagine è in parte il frutto di una serie di conversazioni con alcuni ideatori del «Male», in specie Piero Lo Sardo e Angelo Pasquini. A loro va il più sentito ringraziamento per la pazienza, l'inaspettato rigore e l'immancabile ironia con cui si sono piegati al filo dei ricordi. Una menzione particolare va a Mario Canale, per aver conservato e gentilmente messo a disposizione la quasi totalità dei numeri della rivista, senza il supporto dei quali questa nota probabilmente non sarebbe stata mai scritta.

¹ Uno dei pochi che segnalò la vicenda fu Nico Orengo, in una intervista fatta all'autore (cfr. N. Orengo, *Calvino: Ludmilla sono io*, «Tuttolibri» V (29), 28 luglio 1979, p. 3) in cui questi, piuttosto che ricollegarsi alla semiologia, indica come possibili modelli ispiratori del suo romanzo le sperimentazioni presenti nelle opere di Boris Vian o quelle dei componenti il gruppo che si muoveva intorno all'Ou.Li.Po. (*Ouvroir de littérature potentielle*), cui tra l'altro Calvino fu ammesso il 14 febbraio 1973.

Alla presenza dello scrittore, l'intervistatore spiega con queste parole il rapporto fra il «Male» e l'autore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «Calvino, che è presente sempre al momento giusto, e anche un attimo prima, aveva capito che tra il suo libro e il "male" l'incontro era inevitabile: due grandi del falso e dell'apocrifo incastrati l'uno nell'altro in un rapporto volutamente ambiguo».

Siamo nel 1979 e Italo Calvino ha appena terminato *Se una notte d'inverno un viaggiatore*,² che occupa un posto del tutto particolare all'interno della sua produzione narrativa. Secondo alcuni infatti in questo caso ci troveremmo in presenza del solo romanzo scritto da Italo Calvino.³ Abbiamo una narrazione per certi versi atipica che, secondo quanto ammise l'autore stesso (almeno in riferimento alla numerazione dei capitoli), segue il modello della semiologia strutturale di Algirdas Julien Greimas.⁴ Inoltre, qui Calvino sembra subire il fascino dei seminari di Roland Barthes, che aveva avuto modo di conoscere a Parigi, delle frequentazioni con l'Ou.Li.Po. di Raymond Quenau⁵ e delle teorie sul romanzo elaborate nell'ambito del gruppo *Tel Quel*.⁶ La narrazione si articola intorno ad undici capitoli, all'interno dei quali vengono inseriti dieci *incipit*,⁷ che in realtà costituiscono delle tipologie narrative: sono dieci inizi di ro-

² Il romanzo, dopo una gestazione iniziata nel 1977, venne pubblicato nei primi giorni del mese di giugno del 1979.

³ Cfr. A. Dolfi, *L'ultimo Calvino o il Labirinto dell'identità*, «Italianistica» (2-3), maggio-dicembre 1983, pp. 363-379, in cui *Se una notte* viene definito come «il primo romanzo, e l'unico dichiarato di Italo Calvino».

⁴ Cfr. I. Calvino, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, «Bibliothèque oulipienne» (20), pp. 25-44, ma soprattutto *Se una notte d'inverno un narratore*, «Alfabeta» (8), dicembre 1979, pp. 4-5, che rappresenta il primo testo in cui lo scrittore, rispondendo polemicamente ad una recensione di Angelo Guglielmi pubblicata poco tempo prima sulla stessa rivista (cfr. A. Guglielmi, *Domande per Italo Calvino*, «Alfabeta» (6), ottobre 1979, pp. 12-13), parla della genesi di questo suo romanzo. Per le interferenze imputabili alla semiologia francese cfr. A.J. Greimas, *Du sens*, Paris 1970.

⁵ Del resto sono evidenti le affinità, non solo strutturali, fra *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e gli *Exercices de style* (1947) di Quenau, in cui uno stesso microracconto viene narrato per 99 volte in 99 stili differenti.

⁶ Segnaliamo come in questa sede teorica uno dei criteri fondamentali della scrittura narrativa era il mescolamento di opere diverse (che è tra l'altro uno dei tratti distintivi del romanzo di Calvino), unitamente alla cosiddetta *mise en abyme textuelle* e alla *ré-écriture*.

⁷ In questa sede basti segnalare che il tema dell'*incipit*, considerato una promessa del patto di lettura, unitamente alla concezione del testo inteso come macchina produttrice di infiniti narrativi possibili, era già presente almeno in due sedi narrative: ne *Il Sentiero dei nidi di ragno* (1947), laddove il protagonista, Pim, vuole raccontare la storia della pistola in dieci maniere differenti, e nel *Castello dei destini incrociati* (1973), dove le carte dei tarocchi danno inizio a dodici narrazioni. Qui il numero degli *incipit* individuati ammonta addirittura ad un totale di 78 possibilità di inizi di romanzo (cfr. G. Perec, *Cinq milliards de milliards de romans*, «Les nouvelles littéraires» (2531), 6 mai 1976, p. 7).

manzo in cui vengono saggiati altrettanti generi letterari. Questo è il romanzo della serialità e della moltiplicazione testuale, della narrazione come dedalo labirintico che contiene al suo interno diverse possibilità narrative, ma è anche, al contempo, una lunga riflessione sull'esperienza della lettura, oltre che una delle poche sedi narrative in cui Calvino sembra prediligere e coltivare la libertà linguistica.⁸ In questo senso si può parlare al contempo di romanzo, antiromanzo e di metaromanzo, perché siamo di fronte ad una narrazione che sin dal primo *incipit* (il quale per antonomasia rappresenta l'ingresso della finzione) cerca dichiaratamente il coinvolgimento col lettore:

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa.⁹

Il lettore si trova sotto gli occhi non già un racconto a senso unico, perfettamente chiuso in se stesso con un inizio ed una fine ben precisi e identificabili come tali, ma dieci inizi di romanzo; ci troviamo di fronte dieci storie aperte, racconti che rimangono in sospeso, mentre a chi li legge è demandato in qualche modo il compito di completarli. Si potrebbe quasi affermare che in realtà tutta la narrazione è costruita su dieci diversi inizi di romanzo. Del resto nell'ottavo capitolo, che costituisce una anticipazione di quello che accadrà nel decimo, poiché qui col pretesto del falso traduttivo rappresentato dai romanzi di Silas Flannery ha inizio il processo di falsificazione, si legge:

Vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un *incipit* che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto.¹⁰

⁸ P.V. Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in G. Folena (a cura di), *Tre narratori: Calvino, Primo Levi, Parise*, Padova 1989, p. 12.

⁹ Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino 1979, p. 3.

¹⁰ Calvino, *op. cit.*, p. 177.

Calvino, che usava anticipare parte della sua produzione narrativa sui giornali,¹¹ contrariamente alle sue abitudini, decise di pubblicare in anteprima uno dei dieci *incipit* piuttosto che sul «Corriere della sera» o su «Repubblica», i quotidiani abitualmente deputati a questa prassi (cui Calvino tra l'altro collaborò tra il 1974 e il 1984),¹² proprio sul «Male», un settimanale di satira politica che sul finire degli anni Settanta raggiunse una larga celebrità per l'utilizzazione di notizie false, e per certi versi improbabili, che venivano trasmesse e percepite dalla maggior parte dei lettori come vere (o quanto meno verosimili).

Viene quindi spontaneo chiedersi perché Calvino scelse questa sede giornalistico-satirica per anticipare il suo romanzo, perché volle «travestirlo» facendolo passare come un falso letterario (e riuscì perfettamente nel suo intento dal momento che ben pochi credettero all'autenticità di quella anticipazione) e perché, infine, consegnò alle pagine della rivista proprio il nono *incipit*.

«Il Male» era un settimanale con intenti dissacratori, che non solo faceva un largo uso degli espedienti tipici della satira, ma si avvaleva delle tecniche predilette dalle avanguardie storiche, in specie quelle elaborate dal Dadaismo e dal Surrealismo, caratterizzati dal gusto per la provocazione e dal conseguente sovvertimento dei valori estetico-formali. In particolare si ricorreva di preferenza alla poetica del cosiddetto *détournement*, lo straniamento o decontestualizzazione, la deriva di stampo si-

¹¹ L'anticipazione ha la funzione di catturare la curiosità del lettore e il suo scopo è quello di far reiterare l'esperienza di quella prima lettura. Fra le anticipazioni dei romanzi calviniani segnaliamo, tra le innumerevoli altre, quella di *Ultimo viene il corvo* che apparve su «L'Unità», 5 gennaio 1947, p. 3, e quella de *Il barone rampante* di cui alcune pagine del secondo capitolo furono pubblicate sul «Notiziario Einaudi», VI (2), giugno 1957, pp. 14-15, unitamente ad uno schizzo dell'autore presente sul manoscritto. Su questa scia, il terzo capitolo della *Giornata di uno scrutatore* fu anticipato su «La Nazione», 19 marzo 1963, p. 3, mentre vari pezzi di *Palomar* uscirono tra il 1975 e il 1976 sul «Corriere della Sera». Infine il racconto intitolato *Un re in ascolto*, scritto appositamente per l'opera lirica musicata da Luciano Berio, rappresentata per la prima volta il 7 agosto 1984 al Festival di Salisburgo e poi inserito in *Sotto il sole giaguaro* (1986), fu inizialmente pubblicato su «La Repubblica», 12-13 agosto 1984, pp. 18-19.

¹² Cfr. G.C. Ferretti, *La collaborazione ai periodici*, in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale*, Milano 1988, pp. 41-52.

tuazionista.¹³ La rivista era nata nel 1978¹⁴ (gli anni difficili del compromesso storico che vedono protagonisti i movimenti della contestazione studentesca) e raggiunse la notorietà soprattutto per la pubblicazione di alcuni falsi, in specie del «Corriere della sera» e di «Repubblica». ¹⁵ Su questa scia si inserisce il terzo falso in ordine cronologico: si tratta di una contraffazione del «Corriere della sera» del 16 dicembre 1978, in cui si titolava: *L'uomo non è più solo nell'Universo. Da un'altra galassia hanno raggiunto la terra*. Su questa prima pagina, in cui si dava notizia dell'avvento degli extraterrestri sul nostro pianeta, venne inserito un falso che in realtà non era tale: si tratta dell'articolo intitolato *Il marziano assente* a firma di Umberto Eco. In questo testo, scritto appositamente per la rivista, il semiologo si interessava tra l'altro al sistema comunicativo dei marziani interrogandosi a lungo sulla lingua parlata dai visitatori, nel tentativo di focalizzare la «natura semiotica dei loro enunciati». ¹⁶

«Il Male», era animato da un gruppo di umoristi irriverenti e sferzanti i quali agivano collettivamente. Il comitato redazionale comprendeva da una parte intellettuali di varia provenienza emigrati, in seguito, verso altri orizzonti e legati più che alla parola scritta all'immagine cinematografica o a quella documentaristica, dall'altra i disegnatori. I componenti del primo gruppo erano, tra gli altri, Mario Canale, il cosiddetto 'cinico blu',

¹³ Fondata nel 1957, l'Internazionale Situazionista fu una organizzazione politico-culturale rivoluzionaria che prese le mosse da alcune frange delle avanguardie storiche (Dadaismo e Surrealismo). Di questo gruppo, che animò il Maggio francese e si autosciolse nel 1972, fecero parte tra gli altri Constant, Debord, Jorn e Pinot Gallizio.

¹⁴ Il primo numero, che da un punto di vista formale si discosta da tutti gli altri i quali avranno la forma del cosiddetto 'lenzuolo', uscì nel febbraio del 1978.

¹⁵ Fra questi segnaliamo una vera conversazione con Alberto Moravia (cfr. *Come? Il rinoceronte? Lo sanno anche i sassi*, Intervista a cura di Jiga Melik e Angelo Pasquini, «Il Male» (43), 14 novembre 1979, pp. 15-16) che in realtà passò come infondata. Fra i falsi 'storici' ricordiamo i due che suscitavano più scalpore: quello del «Corriere dello Sport» del 25 giugno 1978 in cui si sosteneva che i mondiali di calcio erano stati annullati e che, in seguito a questa decisione, la squadra italiana era stata riammessa alla finale, ma soprattutto quello di «Paese sera» del 3 maggio 1979 (per l'occasione affiancato da altrettanti falsi di «La Stampa» e de «Il Giorno»), ove veniva data la notizia, corredata dalle fotografie comprovanti l'arresto, che il comico Ugo Tognazzi era stato fermato perché accusato di essere a capo del movimento terrorista delle Brigate rosse.

¹⁶ U. Eco, *Il marziano assente*, «Corriere della sera», 16 dicembre 1978, p. 2, supplemento de «Il Male» (36), 19 dicembre 1978.

attualmente regista e produttore televisivo; Piero Lo Sardo, che lavorava presso l'Istituto di fisica teorica di Napoli sui *Fondamenti dell'informatica* e assunse la direzione del giornale fra il 1978 e il 1979; Jiga Melik, pseudonimo di Alessandro Schewed, di professione umorista; Angelo Pasquini, che curava soprattutto le ultime due pagine dedicate a fatti culturali, e si firmava con lo pseudonimo di Marlowe.¹⁷ Di questo gruppo redazionale faceva poi parte Vincenzo Sparagna, di formazione giornalistica, che fungeva soprattutto da inviato. Dall'altra parte v'erano i disegnatori: le pagine della rivista furono popolate, tra gli altri, dai disegni e dalle vignette di Angese, Jacopo Fo, Andrea Pazienza, Roberto Perini, Stefano Tamburini, Vincino, Pino Zac, che allora era redattore presso il «Canard enchainé»,¹⁸ e Carlo Zaccagnini. Questo gruppo era affiancato da alcuni collaboratori esterni fra i quali Stefano Benni¹⁹ e Sergio Saviane, unitamente a contributi di varia natura fra cui quelli di Reiser, di Wilhelm e di Roland Topor. In questa sede, quindi, le immagini facevano da contraltare e da supporto alle parole e la simulazione, unitamente alla trasgressione, erano la regola.

Vale la pena dunque pubblicare il manifesto programmatico elaborato nel 1976 dal gruppo che si raccoglierà attorno al «Male». Si tratta di un testo inedito (alla fine è apposta l'indicazione del luogo: Roma, unitamente alla data: 13/12/76) in cui gli autori fanno menzione della costituzione di un Centro per la Diffusione di Notizie Arbitrarie:

L'analisi che ci ha condotto alla costituzione del centro si è mossa dalla constatazione dello iato profondo che si è venuto a determinare, in particolar modo

¹⁷ In questo ambito vennero pubblicati alcuni racconti di Charles Bukowski (fra cui *Mai più aragosta*, tratto dal *Taccuino di un vecchio sporaccione*: cfr. «Il Male» (4), 6 febbraio 1979, p. 15). Pasquini passerà dalla scrittura umoristico-letteraria a quella dei soggetti per il cinema: basti citare a questo proposito la sceneggiatura de *Il portaborse* (1991) prodotto per la Sacher Film da Nanni Moretti.

¹⁸ Il «Male» manifestò anche grande attenzione per la satira europea, in particolare per quella francese, stabilendo rapporti sia con la redazione del «Canard enchainé» che con quella del «Charlie Hebdo».

¹⁹ Sulle pagine di questa rivista lo scrittore bolognese solitamente curava i racconti *8/Edoardo*, inseriti nella rubrica intitolata *Fantascienza metropolitana*. Cfr. «Il Male» (11), 27 marzo 1979, p. 11; (12), 3 aprile 1979, p. 14; (15), 25 aprile 1979, p. 15.

negli ultimi tempi, fra le condizioni dell'esistenza quotidiana e la struttura profonda del sistema informativo. A nessuno può sfuggire che le attuali condizioni di esistenza, in particolar modo per quanto concerne il mondo giovanile, si sono venute caratterizzando sempre più per l'incertezza e la precarietà, difficoltà che l'attuale crisi vanno sempre più accentuando. Una vita che sembra consumarsi tutta al presente ed in cui ogni dimensione progettuale sembra esclusa dal regno del possibile. Perfino l'impegno politico, che nonostante alcune spinte estremistiche rappresentava l'ultimo terreno di mediazione fra un presente incerto ed un futuro da costruire, sembra dare i segni del suo logoramento. La ragione, quindi, nella sua veste pratica, si trova ad essere sempre più esclusa dal terreno dell'esistenza reale; varie forme di irrazionalismo fanno sempre più breccia all'interno di larghi strati della società civile. L'apparato informativo, invece, restando legato ad una visione ristretta della ragione, e portando avanti la vecchia confusione prima illuminista e poi positivista della coincidenza fra intelletto e ragione, trova sostanzialmente la sua fondazione su un concetto di notizia largamente obsoleto.

Questa frattura sta cominciando a minacciare le stesse forme dell'esistenza quotidiana e a nessuno può sfuggire la drammaticità di una tale situazione. Crisi della stampa, episodi di violenza contro le donne, disinteresse per il dibattito culturale, terremoti, etc. Di fronte a questo senso di disagio, che del resto ci colpisce profondamente sul piano della nostra stessa vita sia intellettuale che pratica, abbiamo tentato faticosamente di percorrere terreni già più volte percorsi con la più grande umiltà, nella convinzione profonda che solo un lavoro di riflessione lungo e faticoso può dare un qualche contributo all'attuale crisi, sfuggendo la tentazione di lasciarsi andare ad atteggiamenti frettolosi e soggettivisti o a qualche soluzione improvvisata.

Cartesio, Bacone, Swift, Voltaire, Diderot, Sade, i fratelli Schlegel, Fourier, Lautreamont, il giovane Manzoni, Kirkegaard, Nietzsche, Stirner, Joyce, Wilde, Jarry, Cravan, Vachet, Gramsci, Tzara, Duchamp, Picabia, Hausman, Grosz, Artaud, Isou, Jorn, Colletti e Badaloni, la lunga strada del dubbio e dell'arbitrio percorre tutta la cultura moderna. Ma questa lunga strada cominciata sul terreno del discorso filosofico progressivamente perde la sua capacità di restare ancorata ad un sistema concettuale, ed a un legame con il terreno della legalità oggettiva, scivolando sempre più su un terreno soggettivistico e concludendosi miseramente su un piano puramente aconcettuale.

Solo Hegel all'interno di tutta la cultura occidentale si era reso conto, partendo dalla critica del concetto di ironia romantico, della necessità di sussumere il dubbio e l'arbitrio dentro un apparato di moralità normativo. La dialettica e l'idea di Stato Etico sono i frutti di questo sforzo eroico.

Ma è giunto il momento di andare al di là di Hegel: non più l'arbitrio dentro lo Stato, ma lo Stato di Caos – dallo Stato Etico allo Stato Etico!

L'uso della falsificazione nel sistema informativo.

Per un sistema d'informazione che sia finalmente emancipato dalla soggezione alla legge dispotica della verosimiglianza.

Siamo giunti al punto di non poter far altro che recriminare sui limiti che sono stati imposti all'esercizio dell'arbitrio in ogni campo dell'attività umana. Se gli studiosi di Teoria dell'Informazione, gli storici della cultura, gli intellettuali in genere si concedessero l'agio di un'occhiata meno superficiale del consueto nei diversi reparti del vasto apparato produttivo delle informazioni, vi troverebbero disparità notevoli nelle condizioni di lavoro fra i diversi operatori, soprattutto nell'ambito delicatissimo della manipolazione dei dati e della produzione delle notizie. Se infatti in alcuni settori estremamente rilevanti come l'intera sfera economica, la tradizionale contrapposizione tra vero e falso ha perduto ogni rilevanza ai fini conoscitivi – che senso ha indagare sulla veridicità della contabilità di cassa di un salumiere, di una grande azienda o di una intera nazione? – trovandosi subordinata, nell'esercizio stesso dell'attività economica e conseguentemente anche nell'ambito della teoria, alla superiore categoria dell'utile; in altri settori invece, dal campo dell'attività del semplice cronista fino a quella del divulgatore di cultura, ogni libero sforzo inventivo è destinato a scontrarsi con la barriera angusta del rispetto dei fatti, dell'obiettività dell'informazione assurta a legge ossessiva, gabbia reticolare che consente ormai all'esercizio dell'arbitrio individuale null'altro se non qualche pietosa licenza clandestina limitata rigidamente alla sfera del plausibile.

È proprio su questo terreno che intendiamo portare la nostra battaglia. Intendiamo ribadire una volta per tutte la funzione insostituibile del falso all'interno dello sviluppo della civiltà umana, e nello stesso tempo mostrare le infinite possibilità di applicazione ai campi che più da vicino ci interessano e che sono stati finora trattenuti in una condizione di primitivismo rispetto ai progressi che la tecnica del falso andava sviluppando in altri settori.

Dall'episodio della donazione di Costantino in poi è possibile rinvenire nel processo laborioso di fondazione dei capisaldi della civiltà moderna, la testimonianza del corroborante intervento del falso storico; il falsificatore lavora a stretto contatto con il fedele cronista, l'uno e l'altro coscienti dell'importanza dei rispettivi e ben separati campi di attività. Ove la tecnica raggiunge il più alto grado di perfezione, la notizia falsa si inverte, producendo cioè l'effettivo verificarsi dell'evento. La capacità di anticipazione da parte del falsificatore riduce ad un ruolo nettamente subordinato l'attività del semplice cronista; ecco spiegato il fatto che questo genere di attività vada assumendo nel corso dei secoli connotati sempre più leggendari, fino a spostarsi dal campo dell'informazione cui si era

originariamente applicata a quello dell'attività artistica, in cui smarrirà definitivamente la sua funzione.

Il produttore di notizie false al giorno d'oggi, denigrato da una campagna di stampa allarmistica, perseguitato da leggi profondamente ingiuste, ha finito per poter operare solo attraverso le smagliature del rigido apparato di controllo dei mezzi di informazione o per ripiegare in una disperata e inefficace azione di boicottaggio della verità, non più al servizio dello stato, ma in aperta ribellione contro di esso.

Il giornale, che aveva come immediati antecedenti la rivista satirica «Quaderni del sale» e «Zut»,²⁰ sotto la vena dissacrante e parodica e la tendenza ludico-creativa celava in realtà il malessere e l'atteggiamento critico tipici di quegli anni e prediligeva la riflessione sul concetto di notizia. In questo senso un posto di rilievo occupavano il falso, considerato lo strumento espressivo della rivista medesima,²¹ e l'*happening*. Per quel che riguarda la falsificazione, in realtà, dietro questa forma di scherzosa simulazione, mediante la quale, al di là della manipolazione del dato informativo, si cercava di arrivare ad una possibile verità, si celava tutto un ambito di sperimentazioni immediatamente precedenti. In questo senso ci si ricollegava alle provocazioni di stampo dadaista o alle sperimentazioni del *Collège de 'Pataphysique*, l'associazione dei fedeli di Alfred Jarry, da lui stesso fondata e animata, tra gli altri, da Jacques Prévert, Michel Leiris, Boris Vian e Raymond Quenau. Non va poi dimenticata la sistematica applicazione della cosiddetta 'teoria del falso', sviluppata sul finire degli anni Cinquanta e sino al Sessantotto dal gruppo situazionista, né va omissa il ruolo della 'frattura linguistica' tipica di quel periodo, rappresentata dalle radio libere del momento, fra cui il modello più vicino al «Male» era a Bologna Radio Alice animata da Franco Berardi (Bifo), il quale intratteneva fitti rapporti con la redazione del giornale. Per quel

²⁰ Cfr. «Zut» (2), 1976 dove gli animatori della rivista (che sono poi gli stessi che di lì a poco daranno vita al «Male») rifacendosi al manifesto di cui s'è appena detto si fanno promotori dell'utilizzazione della falsificazione all'interno del sistema informativo.

²¹ Cfr. A. Pasquini-P. Lo Sardo-G. Melik-M. Canale, *Il vero/falso del "male"*, «Alfabeta» (15-16), luglio/agosto 1980, pp. 27-28.

che riguarda invece l'*happening*,²² bisogna sottolineare che il «Male» inventò o creò delle notizie poiché tendeva a stabilire un rapporto arbitrario con il dato informativo, e nel far ciò si ricorreva, oltre che al comico di parola, al comico di situazione.²³ L'espressione più diretta di questo rapporto era rappresentata appunto dall'*happening*: segnaliamo quello che si svolse a Roma il 22 novembre 1979, in occasione del quale Giulio Andreotti ottenne il *I Premio planetario dell'umorismo nero*. Per questa circostanza, su disegno di Roberto Perini, venne commissionato un busto di marmo del politico italiano, che si cercò di posizionare sul Pincio, fra i padri della patria, e il comico Roberto Benigni tenne per l'occasione un discorso apologetico-encomiastico.²⁴

Ma ritorniamo alle frequentazioni calviniane con questa rivista. Come si è detto, sul «Male» Calvino pubblica, come anticipazione, un brano tratto da *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Si tratta del nono *incipit*,²⁵ quello che l'autore stesso ebbe a definire il romanzo tellurico-primordiale: è l'*incipit* sugli anarchico-rivoluzionari, quello sullo spionaggio e sui servizi segreti, ma anche quello sulla contraffazione come regola che domina il mondo, giacché, come si legge nel romanzo, «nessuno può esser sicuro di ciò che è vero e di ciò che è falso».²⁶ L'anticipazione di questa parte del romanzo, che non a caso sembrerebbe riecheggiare da vicino gli anni in cui venne elaborato, uscì in due riprese su una rubrica apposita, intitolata provocatoriamente *Da un 'romanzo inedito' di Italo Calvino. L'universo è un falso*. Il primo pezzo fu pubblicato sul n. 21 del 6 giugno 1979²⁷ e ha inizio col sequestro in una stazione aeropor-

²² Da questo punto di vista un illustre precedente è rinvenibile negli *happenings* organizzati durante le serate futuriste, dove si procedeva alla lettura dei manifesti elaborati nell'ambito del movimento o, sul versante teatrale, al cosiddetto *happening* scenico prodotto sempre all'interno della medesima sede teorica (cfr. F.T. Marinetti, *Il Teatro di Varietà*, in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano 1968, p. 72).

²³ Cfr. H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification di comique*, Paris 1913, pp. 68-134.

²⁴ La notizia di questo avvenimento venne riportata su «Il Male» (37), 3 ottobre 1979, pp. 8-10, che per l'occasione titolò scherzosamente: *Il gobbo di marmo*.

²⁵ Calvino, *op. cit.*, pp. 211-221.

²⁶ *Ibidem*, p. 213.

²⁷ «Il Male» (21), 6 giugno 1979, p. 14.

tuale del romanzo *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna* di Takakumi Ikoka, autore bandito dall'Ataguitania (il luogo ove si svolge la narrazione, in cui i libri maledetti circolano sotto mentite spoglie, celandosi dietro false copertine): è il brano narrativo in cui il lettore, partito sulle tracce di un misterioso traduttore (Ermes Marana), arriva in un paese dominato da un regime poliziesco e intercetta la lettrice/viaggiatrice che qui si configurerà attraverso nomi diversi (Lotaria, Corinna, Gertrude, Ingrid, Alfonsina, Sheila, Alexandra). Il secondo pezzo uscì sul numero seguente²⁸ e si svolge nella biblioteca di un carcere modello dove, contrariamente a quel che succedeva qualche pagina prima, circolano anche i libri proibiti, giacché:

Le forze dell'ordine – esercito, polizia, magistratura, – hanno sempre avuto delle difficoltà nel giudicare se un romanzo è da proibire o da tollerare: mancanza di tempo per letture distese, incertezza dei criteri estetici e filosofici su cui basare il giudizio.²⁹

Tra i dieci *incipit* lo scrittore scelse per il «Il Male» proprio il nono, quello sul rapporto vero/falso che vede protagonista indiscussa la falsificazione; il primo *incipit* in senso assoluto lo diede subito dopo al «Corriere della sera»; dove lo scritto venne regolarmente presentato come il capitolo di apertura del romanzo di Calvino.³⁰ Calvino quindi consegnò al «Male» lo stesso testo che di lì a poco verrà editato da Einaudi. Qui il pezzo fu presentato come un possibile falso letterario, di cui comunque venne fornita una supposizione d'autore. Difatti sul «Male» il racconto fu effettivamente proposto all'attenzione del lettore come se fosse proprio il primo capitolo dell'ultimo romanzo di Calvino. Tuttavia sin dall'inizio questa vicenda sembrerebbe rasentare i limiti della mistificazione poiché, dalle parole della presentazione, il lettore è incapace di distinguere il vero dal falso; in essa viene avanzata fra l'altro l'ipotesi che si tratti di un

²⁸ «Il Male» (22), 13 giugno 1979, p. 14.

²⁹ Calvino, *op. cit.*, pp. 217-218.

³⁰ Cfr. *Un uomo grigio con la valigia a rotelle* (Presentiamo il capitolo d'apertura del nuovo romanzo di Italo Calvino), «Corriere della sera», 17 giugno 1979, p. 7.

apocrifo o di un allonimo, eventualità questa che, vista la sede di pubblicazione, poteva risultare credibile.³¹ Al lettore della rivista vengono offerte tre ipotesi; gli si dice che: 1) il testo potrebbe essere il frutto di un altro autore, ma viene suggerita l'eventualità che Calvino lo abbia firmato; 2) che si tratta più semplicemente di un falso; 3) che è in realtà il romanzo che Calvino pubblicherà con qualche correzione presso Einaudi, eventualità quest'ultima che corrispose alla realtà dei fatti e che venne definita dall'autore della breve introduzione al testo calviniano come «la più banale e la più drammatica».³²

Le modifiche apportate al testo in sede di stampa definitiva furono ben poche. Fra le varianti segnaliamo: i «bottoni dorati»³³ della rivista che nel libro perderanno quella determinazione prettamente coloristica e diverranno metaforicamente dei «bottoni luccicanti»,³⁴ la «Atagritonia» del «Male» che viene trasformata in «Ataguitania», o il sintagma «diresti di averla già incontrata»,³⁵ che subisce una maggiore specificazione della persona e diventa «diresti che somiglia a Lotaria».³⁶ Le correzioni maggiori sembrerebbero essere state apposte al secondo dei pezzi che vennero anticipati in rivista. Qui il sintagma «l'apprensione per la tua sorte era sempre più angosciosa»³⁷ nella redazione finale subirà un'espansione divenendo «l'apprensione ti metteva addosso brividi e vampate di febbre»;³⁸ nella redazione finale verrà inserita un'apostrofe al lettore che manca nella versione pubblicata in rivista. In rivista incontriamo una «strada già molto chiara»³⁹ che nella redazione definitiva sarà trasformata in una «strategia molto chiara»;⁴⁰ su questa scia è presente un mu-

³¹ Cfr. J.-F. Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris 1994.

³² L'autore anonimo dell'introduzione al testo fu in realtà Piero Lo Sardo.

³³ «Il Male» (21), 6 giugno 1979, p. 14.

³⁴ Calvino, *op. cit.*, p. 212.

³⁵ «Il Male» (21), 6 giugno 1979, p. 14.

³⁶ Calvino, *op. cit.*, p. 212.

³⁷ «Il Male» (22), 13 giugno 1979, p. 14.

³⁸ Calvino, *op. cit.*, p. 217.

³⁹ «Il Male» (22), 13 giugno 1979, p. 14.

⁴⁰ Calvino, *op. cit.*, p. 219.

tamento delle persone grammaticali, giacché sul «Male» troviamo la frase: «È inutile che ti camuffi, se sbottoni l'uniforme»⁴¹ che, nella redazione finale, diventerà: «È inutile che ti camuffi, Lotaria! Se sbottono l'uniforme».⁴² Si tratta, in ogni caso, di varianti di poco conto: il testo anticipato sul «Male» è proprio quello che, salvo alcune correzioni lessicali, verrà dato alle stampe.

Infine è interessante segnalare come Calvino non disse neanche alla redazione del «Male» che questo pezzo corrispondeva ad uno degli *incipit* di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Il «Male» stette comunque al gioco, innescato invero dalla rivista, ma portato avanti intenzionalmente da Calvino, in una sorta di partita con il lettore. Di qui l'opportunità di chiudere questa nota con le ultime parole dell'introduzione scritta dalla redazione del «Male» in cui ci si interrogava sui motivi più reconditi di questa vicenda e ci si chiedeva:

«Intenzionale o involontaria? Chi potrà mai dirlo, forse neanche lo stesso Calvino».⁴³

⁴¹ «Il Male» (22), 13 giugno 1979, p. 14.

⁴² Calvino, *op. cit.*, 19.

⁴³ «Il Male» (22), 13 giugno 1979, p. 14.



Giovanni Giudici, *Empie stelle*, Garzanti, Milano 1996, 32 mila lire.

Il percorso poetico di Giovanni Giudici, dalla *Vita in versi* a *Quanto spera di campare Giovanni*, cioè dal 1965 al 1993, ha origine dalla ricerca di un nuovo volgare, di una lingua che, senza mai dimenticare la tradizione, si rivolga costantemente alla modernità. La lingua dell'uso domina i suoi scritti, in un plurilinguismo che include il gergo basso e l'espressione alta e preziosa, le *scorie* appartenenti alla quotidianità e le suggestioni sempre evocate del sublime. L'istanza fortemente comunicativa che sorregge quasi tutta la produzione in versi attraverso incolume gli anni dell'esasperato sperimentalismo della neoavanguardia, in nome di un dialogo sempre aperto con il destinatario; e rimane presupposto imprescindibile delle occasioni che ancorano l'atto creativo a determinate e concrete circostanze.

Nella nuova raccolta, *Empie stelle*, la scrittura si conferma uno strumento privilegiato di conoscenza, diretto ad indagare tanto l'interiorità dell'uomo, le pulsioni emotive, le speranze, le delusioni, le incertezze individuali, quanto gli eventi della storia, le crisi e le contraddizioni della società degli anni Novanta: e quelle come inestricabilmente connesse a questi. Ancora una volta l'io lirico è oggettivato in un personaggio che assume evidenti tratti autobiografici, ma che soprattutto mostra la fragilità esistenziale già appartenente al protagonista delle raccolte precedenti. Perennemente in conflitto con le proprie debolezze, queste si traducono nell'accondiscendenza e nell'ossequio connaturate al proprio essere, nella sottomissione alle regole e alle convenzioni familiari e sociali, nell'ostentazione di una accettata ipocrisia che la collettività richiede al singolo. Di contro, permangono i sensi di colpa rispetto alla propria condizione, e il desiderio di riscatto spesso soffocato: «Nell'assennata giovinezza/ Avessi avuto più coraggio/ I miei pensieri alzati in volo/ Nell'aprile di una brezza/ Per tutto il me che non ho osato/ Qui non sarei contrito e solo». La sensazione che in alcuni momenti il libro tragga un bilancio dalle vicende vissute dall'io deriva proprio da questo sguardo retrospettivo, che se allude all'esperienza passata, velandosi talora di un amaro rimpianto («Bei cieli che non ho goduto»), non intende affatto stabilire un punto di arrivo. Nessuna verità ontologica emerge da quest'ultima raccolta, poiché la possibilità stessa di porre una conclusione è contrastata dall'attitudine di Giudici, insita nella sua scrittura, a soffermarsi su di un particolare, per raccontarlo nei

versi, e per rimettersi ogni volta in gioco. Si ricordi il finale di *Quanto spera di campare Giovanni*: «incominciare è il nostro unico modo di esserci».

Cinque sezioni racchiudono le poesie del triennio 1993-96, organizzate all'interno di una cornice che rende simmetrica l'architettura dell'impianto: il medesimo e brevissimo componimento, *Quiero llorar* – da un verso di García Lorca: «Voglio piangere» – compare infatti all'inizio e alla fine, in versione italiana prima, e nel dialetto delle Grazie poi. D'altra parte l'introduzione del dialetto ha qui una rilevanza maggiore rispetto a quanto non abbia mai avuto precedentemente per Giudici, ed è una sperimentazione che non si limita all'idioma del suo paese natale, Le Grazie appunto, ma coglie le differenze con il dialetto della Serra di Lerici, oltre ad alcune incursioni nel milanese e nel napoletano. Il *corpus* del libro ricorre comunque all'italiano quale lingua elettiva della comunicazione, che pur rimane aliena da ogni canone istituzionale aprioristicamente stabilito («Chiedo quotidiano essere in regola»), e sempre permeabile alle sollecitazioni e agli stimoli della *Vita imperfetta*: questo è infatti il titolo della quarta sezione.

La scansione strofica sembra voler ordinare il discorso poetico entro una struttura compositiva omogenea: prevalgono le poesie brevi, formate da quartine di endecasillabi e di settenari, cadenzati talora dallo schema delle rime, laddove il ricorso ad un verso tradizionale incoraggia sì una sorta di riconoscimento metrico e retorico, da parte del lettore, ma al contempo enfatizza per contrasto la libertà di un verso essenzialmente prosastico. Un segnale evidente di questa tendenza verso la prosa si ritrova negli *incipit* dei componimenti, introdotti dalle «E» coordinative, dal «Ma» avversativo, da un frammento di dialogo che si origina dal vuoto ma presuppone una precedente intesa («Sai il mio falsetto di clown»); e inoltre dallo sbilanciamento macroscopico tra metrica e sintassi, dall'introduzione di forme tipiche del parlato («Quel che ho capito è/ Che ce l'abbiamo fatta»), fino alla *mimesi* di veri e propri colloqui («Vi parlavate qualche volta?/ Parlavamo – però/ Non si creda a trasporti di passione»). La mescolanza e la contaminazione dei registri implica così, accanto alle citazioni latine, ai termini e alle espressioni colte o tipicamente letterarie («il virgulto», «la fatua aurora», «le muse»), alle metafore preziose («Per tremore di una foglia/ Brezza baci di parole», «Chiudi gli occhi perché fiorisca un fiore/ Da una zolla di amore seppellito»), anche la presenza di oggetti quotidiani o desueti («la mortadella», «il bagno turco», «i pollastri») o la trasposizione di frasi in corsivo che raggiungono il limite della

scorrettezza grammaticale («Tu parli sempre cose che non so/ Non ci capisco niente»).

Tutto ciò rientra in una naturale disposizione verso la rappresentazione di un universo plurivoco e multiforme, filtrato da uno stile comico, che da una parte legittima le escursioni lessicali e sintattiche, i giochi di parole, le cantilene ritmate sul filo dell'autoironia (si veda ad esempio *Gavotta per Carlotta*), dall'altra costituisce il riscatto nei confronti del disagio subito e sofferto all'interno della società contemporanea. L'ironia, infatti, fornisce al soggetto la facoltà di adottare una prospettiva nuova, collocandosi in una privilegiata posizione di straniamento: l'io ostenta di adeguarsi e di sottomettersi, ma in realtà, attraverso una scrittura più o meno palesemente derisoria, insinua il dubbio e infrange le convenzioni. Questo personaggio-uomo è mite, nella sua maschera più frequente, attraverso la quale lo guardiamo muoversi sulla scena poetica, ma attanagliato dalle domande perenni sulla fede religiosa, sull'utopia politica, sui valori universali, che si concentrano particolarmente nella sezione centrale, *De fide* («O gloria del pensiero/ Credere in ciò che non sia vero»), a cui egli continua a non fornire una soluzione, ma di cui denuncia ancora i limiti e la provvisorietà («Eh sì fai presto Ernesto a dire/ Che andarsi a confessare più non sia/ Necessario e assoluzione/ È il desiderio dell'Eucarestia/ A me inchiodato mani/ E piedi alla dubbia fede antica/ Tu profeta di un avvento/ Troppo in là per la troppo corta vita»); così il sorriso amaro che sottende le due quartine di *14 ottobre a Milano*, con riferimento allo sciopero generale del 1994, partecipa al lettore un moto di disillusione.

Un compromesso presiede alla possibilità di decifrare il mondo: la poesia riflette sia l'istinto di abbandono e di rinuncia («Dopo tanto tacere non ho più voce»), sia il desiderio, la necessità di parlare ancora, per attraversare l'esperienza di un individuo. Certo, Giudici ci parla soprattutto di sé, respingendo non solo ogni forma di magniloquenza, ma anche ogni gesto di inclusione simpatetica e universalizzante. Piuttosto egli ricerca costantemente una modalità dialogica, nell'atto frequente di rivolgersi ad un interlocutore, individuato da un appello esplicito dell'io. Con il tu femminile, soprattutto, il soggetto apre colloqui interrotti e ripresi, che si riferiscono a situazioni precise («Parlavi fitto fitto stretto stretto/ Bisbigliata ocarina e minuetto/ All'amica seduta a te vicina/ La misteriosa lingua chiacchierina»), o diventano spunti per meditazioni più generali sui rapporti tra i sessi, sulle relazioni interpersonali, sul processo che genera la poesia stessa e i

suoi oggetti («Narrata, innamoravi/ Chi di te udiva – ti inventavo io»). Figure del tempo presente si incrociano con i fantasmi del passato, soprattutto perché è l'io, centro propulsore della rappresentazione poetica, a trasferire sulla pagina gli esiti della propria percezione emotiva e sensoriale, sempre teso com'è a misurarsi, ad ascoltarsi, a porsi in relazione con il mondo, anche quando questo gli appare inaccettabile.

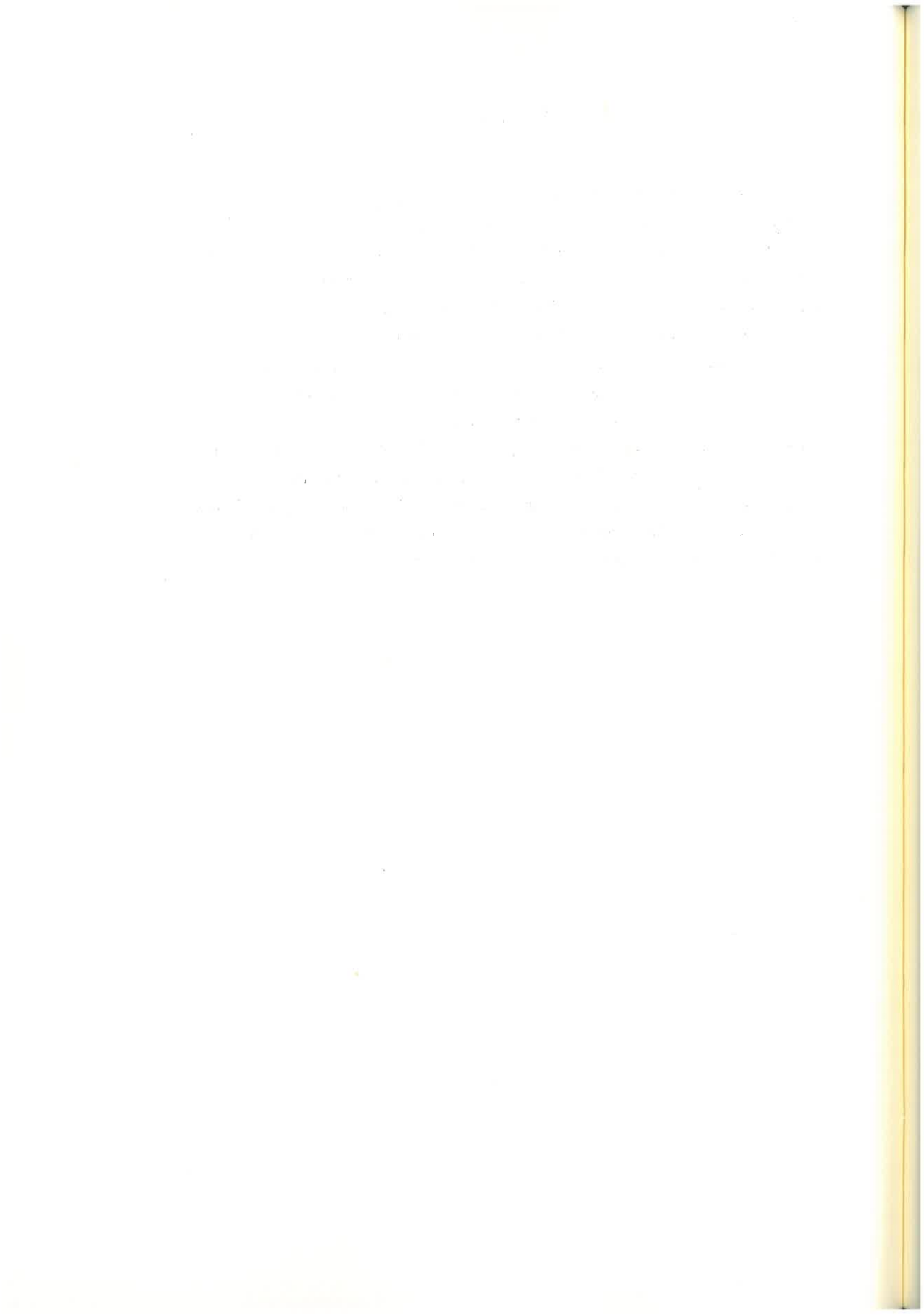
Il filtro della memoria riporta alla superficie eventi, fatti e persone, ribaltando talora i piani prospettici fino ad annullare la distanza temporale («L'ultima volta ieri/ Da un salto di trent'anni/ Per noti ignoti volti/ Vi ravviso compagni/ Voi ravvisate me»); ma, viceversa, i ricordi sono anche in grado di restituire al soggetto la consapevolezza della propria attuale condizione, e la scrittura sempre dialogicamente impostata diventa un discorso intimo, in *L'amore dei vecchi*: «In una gloria di sole occidente/ Vaneggi, mente stanca». Una serie nutrita di personaggi entra in scena, a documentare apparizioni e incontri, a popolare la realtà e l'immaginazione di un io che non si estrania mai, neppure quando il discorso abbandona la forma interlocutoria del tu per adottare la terza persona; ecco comparire individui dotati di uno spessore proprio e di una rilevanza particolare, come il saggio scior Scòtt, il rigoroso Dom Tischberg; immagini emerse dai ricordi, come la severa maestra e il dottore di *Eclampsia*; o fulminee citazioni di nomi propri, sconosciuti al lettore, Ernesto, Silvio, Martina, la signora Ludovica P., o identificabili in persone reali, Giansiro, Franco, Vittorio.

Non è un caso che nella sezione intitolata *La vita imperfetta*, Giudici includa un testo quale *Omaggio a Machado*: essa sembra più che mai rinnovare la fiducia che, nonostante tutto, egli affida alla poesia, questa disastrosa cosa di cui forse ancora, a momenti, si vergogna, come un retaggio del passato («Il ceto da cui provengo, a metà fra piccola borghesia e sottoproletariato, mi aveva condizionato a considerare la scrittura dei versi come alcunché di estraneo, di non lecito, di appartenente alla classe dell'agio e, in fondo, di ridicolo o vergognoso, come il masturbarsi. Una roba da ricchi, come l'amore», in *La dama non cercata*, Milano 1985, p. 78); ma un senso ancora esiste nella ricerca di solidarietà con un fruitore partecipe e coinvolto nel dialogo che instaura la scrittura poetica. Risuona, in questi versi, un'eco evidente, che ricorda un intervento di Giudici del 1984, riguardo al ruolo della poesia e all'esistenza di un destinatario ideale: «nel corso di un'intervista, alla domanda su quale fosse il tipo di lettore che avrei auspicato per

i miei versi, mi è accaduto di rispondere non troppo scherzosamente: “Uno come me quando leggo Machado”» (in *Andare in Cina a piedi*, Milano 1992, p. 92).

Empie stelle sembra fermarsi qui, sul discrimine tra la concezione di una poesia dettata dall'occasione, o ritagliata nel particolare, e il percorso di un'esperienza generazionale: limite che non oltrepassa, perché vuole mantenersi in equilibrio fra i due e continuare a non scegliere; al lettore propone una analoga ambiguità. Rimane invece radicata nella sua stessa forma quella profonda aspirazione al sublime che aveva caratterizzato la scrittura di Giudici fin dagli esordi, e che ancora accompagna irrevocabilmente il suo fare poesia («È mio perverso sublime rifarti/ Per ogni itinerario dello sguardo»). In realtà il sublime non può che comparire come evocazione, dissolto e contrastato da una poesia che continua ad essere estranea: «Sublime nulla in te mia lingua triste/ Da sempre amato –/ Manus meae che cecidiste»; il finale del libro non vuole richiudersi affatto entro i confini angusti di una dichiarazione di poetica: è piuttosto il percorso di una *lingua imperfetta*.

Laura Neri



Franco Fortini, *Breve Secondo Novecento*, Manni, 82 pagine, 16 mila lire.

Questi folgoranti ritratti di trentasei autori contemporanei sono stati rinvenuti tra le carte di Fortini. Da Bertolucci a Calvino, da Caproni a Eco, da Gadda a Pasolini, partendo da una frase o da un verso si risale all'intera opera e, più oltre, alle tensioni storiche e ideologiche del nostro tempo. Il tutto in trenta-cinquanta righe.

Quali sono gli archetipi di questo metodo di lettura? È evidente che in senso molto lato ci muoviamo nel quadro dell'estetica novecentesca del frammento. Il modello non può che essere Walter Benjamin e la sua idea di allegoria, un'idea maturata sul testo religioso, attraverso l'esperienza della chiosa e del commento. Fortini, che fra l'altro manifestò un interesse mai interrotto per la dimensione religiosa, si muove nel solco della rivalutazione novecentesca del frammentismo allegorizzante. E qui subito ci misuriamo con un fatto che per Fortini doveva risultare particolarmente lacerante: proprio lui, propugnatore della grande arte classica, si trovava poi a praticare una forma come l'allegoria, che rappresentava la più violenta smentita di quanto di immobile, rotondo e compiuto è inerente all'estetica del classicismo. Ma d'altro canto conosceva fin troppo bene la moderna inevitabilità e anzi la valenza positiva della disarmonia e della dissonanza, intese come essenze allegoriche di una forma che per natura richiama quanto sta oltre, in questo caso oltre la pagina. Tutta la sua poesia è segnata da questo movimento dell'andare oltre.

Alla luce di ciò si spiega anche la contraddizione rilevata da Luperini nella nota introduttiva al volume: un Fortini che si dichiara storicista e lukacsiano e poi si muove nel modo meno storicista, procedendo cioè non deduttivamente dall'universale al particolare, dal quadro d'insieme al dettaglio, ma, all'opposto, lavorando proprio sul dettaglio e poi di colpo risalendo alla prospettiva generale, illustrata però sempre attraverso un fulminante riferimento. Insomma un Fortini benjaminiano *malgré lui*, che patisce, che sconta in prima persona una contraddizione appartenente alla nostra età, insuperabile si direbbe anche dalla passione e dall'ideologia.

Ci troviamo insomma sbalzati in un dominio poco familiare alla critica sociologica. In realtà lo spazio occupato da Fortini è assai più vicino alla critica stilistica. Infatti viene in mente l'Auerbach di *Mimesis*, anche se il critico tedesco

partiva da lunghe citazioni, da veri e propri episodi, e di lì risaliva con geniali sintesi alle linee guida della tradizione letteraria occidentale, mentre Fortini isola minuscoli frammenti di testo, fornendo un panorama più mosaicizzato. Gli altri nomi che vengono in mente sono naturalmente il Contini segnalato anche da Lupertini e direi Starobinski, autore di un saggio intitolato *La doppietta di Voltaire*, uscito anni fa su «Strumenti critici», che prendeva le mosse da una frase di Candido.

Ma anche in questo caso le differenze prevalgono sulle analogie. Fortini muta gli strumenti della critica testuale, ma li gestisce in un orizzonte del tutto diverso: non endoletterario, ma etico-politico. Il suo obiettivo non è la controversa categoria della testualità, bensì il moto della storia e i contenuti di verità che essa accoglie.

La distanza di Fortini dalla critica strettamente testuale si gioca tutta nella differenza tra analisi e commento. L'autore di *Verifica dei poteri* commenta. L'analisi isola infatti l'oggetto nella sua dimensione formale, per procedere a un'impassibile autopsia, applicando una convenzionale strumentazione di tipo retorico, linguistico, stilistico. Il commento prevede invece il coinvolgimento *in toto* del soggetto, con le sue idiosincrasie, e prevede la possibilità di un prolungamento verso il paesaggio sconvolto della storia.

La predilezione di Fortini per il testo critico breve non è nuova. Si pensi a quell'aureo libretto del 1963 che è *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*. Allora il genere era propriamente quello della voce da enciclopedia. Ma ugualmente Fortini non rinunciava a qualche repentino scatto, che scompaginava la retorica didascalico-discorsiva dell'articolo di taglio compilatorio, per aprire squarci su scenari più vertiginosi.

Questa ginnastica è divenuta il movimento dominante di *Breve secondo Novecento*, che corre instancabilmente dalla pagina alla società, dal verso al mondo. La spezzatura, il brusco passaggio di ritmo, sembrano le caratteristiche di questi frammenti. Anche dal punto di vista stilistico si direbbe che Fortini, peraltro splendido scrittore, rifugga dal «ben scritto», come si dice nel mondo anglosassone, quel «ben scritto» che rimprovera a Calvino, per ragioni ancora una volta etico-politiche. Sotto quella «squisita cera» – è di nuovo Fortini a prestarci le sue parole – si sentirebbe il «teschio» del privilegio culturale, cioè della sdegnosa distanza dalla spazzatura ammannita alle nuove plebi. Si percepisce che il cuore

dell'autore batte per la pagina che non cela le proprie ferite, che fa sentire l'impossibilità della salute classica. E così alla «splendida prosa galileiana» preferisce «la disperata congestione di un Giordano Bruno» o il «furore degli elisabettiani».

Ma anche il plurilinguismo e l'espressivismo non ricevono l'approvazione di Fortini. Infatti liquida duramente Arbasino, in cui la funzione Contini sembra ridotta a *bavardage* culturalistico. Di Gadda non ama proprio l'eccitazione stilistica, cioè l'aspetto che muove l'entusiasmo della critica formale, la critica dei professori, cui non par vero di trovare un autore che sembra pensato proprio per i suoi strumenti interpretativi. Mentre apprezza la cupa negazione e la pietà di sé che permeano un libro come *La cognizione del dolore*. Di questo passo si può ben capire come Fortini dica no ad altre stilistiche dell'eccesso come quelle di Longhi, di Manganelli o di Sinigaglia. E acutamente giunga a sospettare che anche poeti autentici come il dialettale lucano Albino Pierro siano amati per le ragioni più esterne, come il dialetto singolarmente arcaico, una specie di fossile latino.

Preziosi indizi per monitorare il gusto del critico ci vengono dalla voce dedicata a Fenoglio. Fortini respinge il verismo virile dell'autore del *Partigiano Johnny*, a favore di altri autori della resistenza, che, anche a prezzo di esiti più dichiaratamente letterari, abbiano tentato di «saldare l'esperienza atroce della guerra civile a una linea classica». Più in generale vediamo che Fortini è disposto ad accordare il proprio favore ad autori nei quali il controllo morale e intellettuale e il controllo della lingua facciano tutt'uno: che, leggendo in trasparenza, è un'indicazione che si dimostra valida per lo stesso Fortini scrittore.

Anche nel campo della poesia Fortini non rinuncia a una critica fortemente partecipe, in cui si agitano umori e passioni, personali e storici. Prevedibile la presa di distanza dalla linea canonica del Novecento, dalla poesia a denominazione controllata che scende lungo il corso principale del secolo, dominato dallo squisito gusto letterario di ascendenza simbolista e dall'orgoglio che sempre lo accompagna. Il suo cuore batte invece per gli episodi marginali, per quanti non hanno voluto stare al gioco e hanno deciso di ritagliarsi un diverso percorso. Dunque Caproni, Gatto, Loi, Majorino, la Rosselli, Roversi, Tessa, Volponi.

Oltre a lavorare sui dettagli, Fortini procede in modo asistematico, assembla i suoi autori secondo un ordine esteriore come quello alfabetico, non si cura di in-

quadramenti e sistematizzazioni. Eppure il suo *Secondo Novecento* risulta quanto mai coerente e organico, rinvia a un disegno storiografico e, più in là, a un'interpretazione del mondo vissuta e, direi, scontata sul campo. Di fronte all'inerte specialismo sempre più dominante, la sua ambizione totalizzante, la sua tenace volontà di fornire una spiegazione, il suo bisogno di muoversi secondo un progetto, ci affascina forse come i grandi classici affascinarono lui. Al punto che, a chi lo ha conosciuto e amato, tante volte tornano alla mente le parole di Novecento che amava ripetere: «Se non trovate interlocutori tra i vivi, cercateli tra i morti».

Franco Brevini

NORME PER I COLLABORATORI

I contributi, su floppy disk e in formato Word per Windows o Word per Macintosh, accompagnati dal dattiloscritto, devono essere inviati in doppia copia a:

Redazione di «Filologia Antica e Moderna» - c/o Dip.to di Filologia - UNICAL
87030 Arcavacata di Rende - tel. (0984) 49.31.28 - fax 49.31.63 - E-mail: fiusi@fil.unical.it

Le citazioni vanno redatte nel seguente modo: • Libri: nome puntato e cognome dell'autore, titolo dell'opera (corsivo), luogo e data di edizione, numeri pagina. • Articoli da riviste: nome puntato dell'autore e cognome, titolo dell'articolo (corsivo), titolo della rivista per esteso (tondo tra virgolette uncinatate « »), annata in numero romano seguito dal numero del fascicolo in numero arabo fra parentesi tonde (), anno di pubblicazione, numeri pagina. • Opere già citate: cognome dell'autore, titolo abbreviato (corsivo) cit. (tondo), pagine. • Opera citata nella nota immediatamente precedente: usare *Ibidem* (non ivi), con o senza le relative pagine. • Autore citato immediatamente sopra di opera non citata precedentemente: usare *idem* (tondo). • Parole straniere di uso non comune: carattere corsivo. • Citazione all'interno del testo: tra virgolette uncinatate. • Citazione all'interno di citazione: tra virgolette apicali doppie " ". • Note dell'autore all'interno di citazione: tra parentesi quadre []. • Ommissione di parte di citazione: indicare con [...]. • Traduzione di citazione in lingua straniera: tra parentesi tonde. • Le parole che l'autore vuole evidenziare in maniera particolare vanno poste tra virgolette apicali semplici ' '. • Nella citazione all'interno del testo di opere in versi, il carattere / indica separazione fra un verso e l'altro, mentre il carattere // segnala la separazione fra le strofe.

Abbreviazioni

capitolo/i = cap./capp.	in particolare = in part.	<i>scilicet</i> = <i>scil.</i>
carta/e = c./cc.	manoscritto/i = ms./mss.	seguito/e = s./ss.
commento = comm.	nota/e = n./nn.	<i>sub voce</i> = s. v.
confronta = cfr.	opera citata = <i>op. cit.</i> (corsivo)	supplemento = suppl.
eccetera/et cetera = ecc.	pagina/e = p./pp.	traduzione italiana = trad. it.
edizione = ed.	paragrafo/i = §/§§	verso/i = v./vv.
frammento = fr.	ristampa anastatica = rist. anast.	volume/volumi=vol./voll.

Esempi di riferimenti bibliografici

- A. La Penna, *Orazio e la morale mondana europea*, in Q. Orazio Flacco, *Tutte le opere*, traduzione, introduzione e note di E. Cetrangolo, con un saggio di A. La Penna, Firenze 1968, pp. XIV ss. (ora in A. La Penna, *Saggi e studi su Orazio*, Firenze 1993, pp. 7 ss.).
F. Zambon, *Introduzione a A. Pierro, Un pianto nascosto, antologia poetica 1964-1983*, Torino 1986, p. XII.
F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in L. De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di A. Palazzeschi, Milano 1983², p. 11.
A.M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, Paris 1901², V, p. 944.
Cfr. G. Lanata (a cura di), *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963, p. 195.
Cfr. *Anthologie Grecque*. Première Partie: *Anthologie Palatine*, VI [Livre VIII], Paris 1944, p. 3.
C. Real de la Riva, *El «Libro de buen amor» de Juan Ruiz Arcipreste de Hita*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IX: *La littérature dans la Péninsule Ibérique aux XIV^e et XV^e siècles*, a cura di W. Metteman, I, 4, Heidelberg 1985, pp. 59-90.
M. Finley, *The Use and Abuse of History*, London 1971, trad. it. *Uso ed abuso della storia*, Torino 1981, p. 109.
A. Palazzeschi, *Palazzo Mirena*, in *Lanterna* (1907), rist. anast. a cura di A. Dei, Parma 1987, p. 37.
cfr. *schol. Theocr.* XI 1-3b, p. 241 Wendel (= Page PMG 822)
cfr. W. Deuse, *art. cit.*, p. 68, n. 38
Cfr. A.F.S. Gow, *op. cit.*, comm. al v. 80, p. 211.
E. Gabba, *Aspetti della storiografia di A. Momigliano*, «Rivista Storica Italiana» C (2), 1988, p. 378.
G. Ferroni, *La sconfitta della notte*, «L'Unità», 27 aprile 1992.
V.A. Sirago, *I Goti nelle Variae di Cassiodoro*, in S. Leanza (a cura di), *Atti della Settimana di Studi su Flavio Magno Aurelio Cassiodoro*, Soveria Mannelli 1986, p. 180.
C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *Saggi Giornali Favole I*, Milano 1991, p. 435.

I testi vanno inviati nella loro redazione definitiva: non si accettano modifiche sulle bozze, di cui i collaboratori dovranno limitarsi a correggere i refusi.

Finito di stampare nel mese di gennaio 1997
dalla Rubbettino Arti Grafiche
per conto della Rubbettino Editore Srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)