

Università degli Studi  
della Calabria  
Dipartimento di Filologia



FILOLOGIA  
ANTICA E MODERNA

X, 19  
2000

---

---

*Rubbettino Editore*

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

*DIRETTORE*

NICOLA MEROLA

*COMITATO SCIENTIFICO*

FRANCA ELA CONSOLINO (UNIVERSITÀ DELL'AQUILA), JOHN FRECCERO (NEW YORK UNIVERSITY), YVES HERSANT (ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES, PARIS), AMNERIS ROSELLI (ISTITUTO ORIENTALE DI NAPOLI), WINFRIED WEHLE (EICHSTÄTT UNIVERSITÄT), HEINRICH VON STADEN (PRINCETON UNIVERSITY)

*IN REDAZIONE*

MONICA LANZILLOTTA

*DIRETTORE RESPONSABILE*

NUCCIO ORDINE

*ELABORAZIONE INFORMATICA A CURA DI*

GABRIELE GRANDINETTI, FRANCESCO IUSI

Libri e riviste per scambio e recensione vanno inviati alla Segreteria di Redazione di «FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» presso il Dipartimento di Filologia, Università 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*  
*19, 2000*

- ANTONINO LUPPINO**  
p. 7 *RETORICA DEL 'DISCORSO' IN OMERO*
- ALESSANDRO LAMI**  
p. 19 *CONOSCENZA MERCANTILE E CONOSCENZA EMPIRICA DI ODISSEO (SCH. OD. 1,3)*
- BRUNO GENTILI**  
p. 35 *EDIPO TRA MITO E STORIA. L'EROE E IL TIRANNO NELL'EDIPO RE DI SOFOCLE*
- GRAZIA SOMMARIVA**  
p. 45 *LA NOVELLA DEL VETRO INFRANGIBILE E UN PRETESO INCIDENTE NELLA CENA TRIMALCHIONIS (PETR. SATYR. 51, 1-6; 52, 3-7)*
- MAGGIORINO IUSI**  
p. 69 *LAPPANUM: UN PREDIALE ROMANO*
- GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI**  
p. 77 *LA FIERA «CON FRONTE HUMANA»: NOTE SULLA CANZONE DELLE VISIONI (RVF 323)*
- ILARIA GALLINARO**  
p. 107 *INFLUENZE DELL'AMINTA IN PAUL ET VIRGINIE DI BERNARDIN DE SAINT-PIERRE*
- ROBERTO REA**  
p. 119 *VARIANTISTICA LEOPARDIANA. ORIGINI, ORIENTAMENTI, PROBLEMI*
- BRUNO PISCHEDDA**  
p. 163 *MORSELLI: UNA DISSIPATIO MOLTO POSTMODERNA*

## RECENSIONI

- p. 191 **NICOLA MEROLA** (G. D'ANNUNZIO, *LETTERE AI TREVES*)
- p. 193 **NICOLA MEROLA** (F. FORTINI, *LE ROSE DELL'ABISSO. DIALOGHI SUI CLASSICI ITALIANI*)
- p. 195 **NICOLA MEROLA** (P.V. MENGALDO, *GIUDIZI DI VALORE; LA TRADIZIONE DEL NOVECENTO. QUARTA SERIE*)
- p. 201 **NICOLA MEROLA** (G. PETRONIO, *SULLE TRACCE DEL GIALLO*)
- p. 202 **LAURA NERI** (G. GIUDICI, *ERESIA DELLA SERA*)

Antonino Luppino

## Retorica del 'discorso' in Omero

Elementi costitutivi dei poemi omerici sono il racconto e il discorso.<sup>1</sup> Racconto, con Benveniste, diciamo «ogni narrazione senza alcun intervento del parlante», discorso «ogni enunciazione che presuppone un parlante e un ascoltatore».<sup>2</sup>

Carattere distintivo del racconto è, quindi, la sua oggettività, la sua transitività assoluta, la mancanza stessa di un narratore: perché il racconto diventi discorso, basta che esso apporti informazioni sul soggetto dell'enunciazione;<sup>3</sup> viceversa, perché il discorso diventi racconto, basta che esso non rifletta l'interesse del parlante: dietro l'«io» del parlante c'è sempre l'«io» dell'enunciazione, pronto a prendere il suo posto.

Vi è distinzione tra enunciato ed enunciazione: «L'enunciato è esclusivamente verbale, l'enunciazione pone l'enunciato in una situazione che presenta elementi non verbali: l'emittente, che parla o scrive, il ricevente,

<sup>1</sup> Già Platone, *Repubblica* 394bc: «Vi sono tre forme di poesia, una che è solo mimesi, una in cui è il poeta stesso che racconta, diegesi, una, infine, mimesi e diegesi nello stesso tempo, l'epopea»; e poi Aristotele, *Poetica* 1449b: «L'epopea concorda con la tragedia solo per essere mimesi, ne diverge in quanto è racconto».

<sup>2</sup> E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano 1971, pp. 283 ss.; sulla narrativa, in generale, si può vedere ancora R. Wellek & A. Warren, *Theory of Literature*, New York 1942, trad. it. *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Bologna 1956; ma, per quanto qui ci riguarda, anche R. Scholes & R. Kellogg, *The nature of Narrative*, New York 1966, trad. it. *La natura della narrativa*, Bologna 1970, pp. 305 ss.

<sup>3</sup> T. Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, «Communications» VIII, 1966, pp. 125-151, trad. it. *Le categorie del racconto letterario*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano 1969<sup>2</sup>, pp. 258 ss.; dello stesso «Poétique», in AA.VV., *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris 1968, trad. it. «Poetica», in AA.VV., *Che cos'è lo strutturalismo?*, Milano 1973<sup>2</sup>, pp. 116 ss.; G. Genette, *Figures II*, Paris 1969, trad. it. *Figure II*, Torino 1972, pp. 34 ss.

che percepisce, infine il contesto, in cui l'articolazione ha luogo.<sup>4</sup> Esempio: «Egli corre», detto da me: «egli», è soggetto, verbalizzato, dell'enunciato, «io», emittente, è soggetto dell'enunciazione; oppure «Io corro»: «io» è soggetto dell'enunciato ed è diverso da «io», emittente, soggetto dell'enunciazione, come era diverso da «egli» in «Egli corre».<sup>5</sup>

Non sempre, pertanto, la parola del narratore è racconto, né, ci proponiamo di dimostrare, quella del personaggio è discorso: «C'è quasi sempre una certa porzione di racconto nel discorso, una certa dose di discorso nel racconto».<sup>6</sup>

Todorov riporta un brano tratto dall'*Ulisse* di Joyce: «Il sorriso gli svanì dalle labbra mentre camminava, una nube pesante nascondeva lentamente il sole, ombreggiando la facciata aggrondata di Trinity College. I tram s'incrociavano verso il centro, verso la periferia, fragorosi. Parole inutili. Le cose non cambiano: un giorno dopo l'altro: squadre di poliziotti, escono, ritornano: tram in un senso, nell'altro. Qui due lunatici che vanno a zonzo. Dignam caricato e via»; e dopo avere osservato che l'enunciato ha tutta l'apparenza di avere carattere referenziale, si chiede se sia Bloom a pensare «aggrondata» o sia il narratore a dirlo; per concludere che la frase sui tram «grammaticalmente è descritta in nome del narratore, ma quanto segue fa piuttosto pensare che appartiene a Bloom», costituisce cioè una specie di 'monologo interiore': il registro della 'parola', qui, manifesta il suo processo di enunciazione.<sup>7</sup>

Genette riporta un brano tratto dalle *Etudes philosophiques: Gambara*, di Balzac, già privilegiato da Benveniste: «Dopo un giro in galleria, il giovane guardò, uno dopo l'altro, il cielo e il suo orologio, fece un gesto d'impazienza, entrò in una tabaccheria, accese un sigaro, andò a porsi davanti a uno specchio e diede un'occhiata al proprio abito, un po' più sfarzoso di quanto sia consentito in Francia dalle leggi del buon gusto. Si aggiustò il bavero e il panciotto di velluto nero, in cui s'incrociava più volte una di quelle collane d'oro fabbricate a Genova; poi, dopo avere gettato con un solo gesto sulla spalla sinistra il mantello foderato di velluto,

<sup>4</sup> Todorov, «Poetica» cit., p. 115.

<sup>5</sup> Idem, *Littérature et signification*, Paris 1967, pp. 79 ss.; dello stesso *Enonciation*, in O. Ducrot & T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris 1972, trad. it. *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, Milano 1972, pp. 348 ss.

<sup>6</sup> Genette, *Figure* cit., p. 138.

<sup>7</sup> Todorov, «Poetica» cit., p. 123.

drappeggiandolo con eleganza, riprese la passeggiata senza lasciarsi distrarre dalle occhiate borghesi che riceveva»; e osserva, a sua volta, che la riflessione «un po' più sfarzoso di quanto sia consentito in Francia dalle leggi del buon gusto», l'espressione dimostrativa «una di quelle catene d'oro fabbricate a Genova», l'aggettivo di «occhiate borghesi», infine la locuzione «con eleganza» costituiscono delle «intrusioni d'autore», sono cioè delle intromissioni discorsive all'interno del racconto.<sup>8</sup>

Nei due brani, dunque, il racconto è solo apparentemente referenziale; le intromissioni del personaggio nel primo, dell'autore nel secondo costituiscono rispettivamente un 'monologo interiore' o un'intrusione discorsiva.<sup>9</sup>

Non sempre, abbiamo anche detto, la parola del personaggio è discorso, c'è quasi sempre una certa porzione di racconto nel discorso. Scelgo, per ora, a questo proposito, tre esempi, che traggo, fra molti, dai poemi omerici.

Il libro VI dell'*Iliade* contiene il duello fra Glauco e Diomede. I due eroi sono uno di fronte all'altro e Diomede, per primo, prende la parola per chiedere se Glauco, per caso, non sia un dio, perché egli non vuole incorrere, come già Licurgo, nel rischio di battersi contro un dio (vv. 123-143):

E tu, bellissimo, chi sei degli uomini mortali?  
 Mai, nella battaglia che onora gli uomini, io ti ho visto finora;  
 ora, invece, molto davanti a tutti ti sei fatto  
 col tuo ardire e hai osato affrontare la mia lancia dalla lunga ombra!  
 Figli di miseri sono quelli che affrontano il mio impeto guerresco.  
 Ma se alcuno degli immortali tu sei, disceso dal cielo,  
 io non vorrei combattere contro gli dei celesti,  
 ché neppure il figlio di Driante, il gagliardo Licurgo,  
 viveva a lungo, egli che osó misurarsi con gli dei celesti,  
 egli che un giorno le nutrici del folleggiante Dioniso  
 inseguiva per la divina terra di Nisa; e quelle, tutte,  
 i sacri oggetti lasciavano cadere, dal micidiale Licurgo  
 ferite con un pungolo per buoi; e Dioniso, messo in fuga,  
 s'immerse sotto i flutti del mare e Tetide l'accorse nel suo seno,

<sup>8</sup> Genette, *Figure* cit., p. 37.

<sup>9</sup> Sul concetto di 'monologo interiore', cfr. Scholes & Kellogg, *La natura* cit., pp. 223 ss., ma anche S. Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca-London 1978, trad. it. *Storia e discorso*, Parma 1981, pp. 193 ss.

atterrito, ch  un tremito forte l'agitava alle grida di quell'uomo.  
 Contro di lui, allora, gli dei dalla facile vita s'indignarono  
 e il figlio di Crono lo rese cieco; n , quindi, ancora a lungo  
 egli visse, perch  era in odio a tutti gli dei immortali;  
 n  io contro gli dei immortali vorrei battermi.  
 Ma se tu sei alcuno dei mortali che mangiano i frutti della terra,  
 fatti vicino, affin ch  pi  presto tu possa raggiungere la fine della vita.

Diomede, dunque, non vuole correre il rischio di doversi battere contro un dio; e il dio, qui, potrebbe essere Glauco, il nemico che gli sta di fronte; e racconta il mito di Licurgo. Ma quella che dovrebbe essere la giustificazione del racconto si rivela subito un semplice pretesto: non   verosimile che i due eroi, prima di affrontarsi, si profondano in complimenti. Che altro fa Diomede, quando chiede a Glauco se egli per caso non sia un dio, se non esaltare la sua bellezza? Ed ecco che il racconto, con la ricchezza e la natura dei suoi particolari, la fuga precipitosa delle ninfe, le nutrici del folleggiante Dioniso, il loro inseguimento, su per la divina terra di Nisa, il loro ferimento con un pungolo da buoi, la caduta dei sacri oggetti e, poi, la fuga del dio impaurito, alle grida di Licurgo, l'immersione nei flutti marini, l'accoglienza, infine, offerta dalla madre Tetide, ha tutto l'aspetto di un piccolo idillio, non privo di un certo umorismo, di un poemetto epico-mitologico a s  stante.

Il racconto di Diomede, inoltre, se   vero che i discorsi omerici, con il loro contenuto, oltre ad essere «opera di fantasia creatrice», sono anche «una compilazione di precetti tradizionali»,<sup>10</sup> pu  costituire un capitolo di questa particolare «enciclopedia», una documentazione di un principio etico e religioso, nello stesso tempo, il timore della divinit ; e noi, a questo punto, ci chiediamo se sia ancora Diomede, dopo i primi versi, a parlare o non sia piuttosto il poeta, l'autore, a raccontare.

Lo stesso VI libro contiene il colloquio tra Ettore e Andromaca. Andromaca parla a Ettore, in quello che doveva essere l'ultimo colloquio tra i due, e lo chiama per nome e piangendo gli ricorda che Achille ha gi  ucciso i suoi cari e uccider  anche lui e per lei, allora, sar  meglio morire (vv. 404-428):

<sup>10</sup> E.A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge, Massachusetts 1963, trad. it. *Cultura orale e civilt  della scrittura*, Roma-Bari 1973, pp. 40 ss.



Misero, il tuo ardire ti perderà; tu non hai neppure pietà per il tuo figlioletto così piccino e per me infelice, che presto vedova sarò di te; presto infatti gli Achei ti uccideranno, tutti insieme assaltandoti. Per me, poi, meglio sarebbe, se ti perdessi, andare sotterra; ché non altro, più, avrò conforto, una volta che tu seguissi il tuo destino, ma solo dolori; neppure il padre io ho e la veneranda madre. Nostro padre il divo Achille l'uccise e la città dei Cilici, ben abitata, distrusse, Tebe dalle alte porte; uccise Eezione, ma non lo spogliò, ché n'ebbe ritegno in cuor suo, e lo bruciò con tutte le armi ben lavorate e, sopra, la terra versò del tumulo; piantarono intorno degli olmi le ninfe montanine, figlie dell'egioco Zeus. I sette fratelli che io avevo in casa, essi andarono tutti, in un sol giorno, nell'Ade, tutti infatti li uccise il divo Achille dai piedi veloci presso i buoi dai lenti passi e le candide pecore. La madre mia, che era regina nella selvosa Placo, dopo averla qui condotta con tutte le altre ricchezze, la liberò, dopo aver ricevuto infinito riscatto, e nella casa paterna Artemide la colpì saettatrice.

Nel libro XXII, anche Ecuba, in una situazione analoga, parla a Ettore per distoglierlo dal combattimento e gli prospetta il pericolo mortale al quale egli si esporrebbe (vv. 82-89):

Ettore, figlio mio, abbi pietà di questo petto e pietà pure di me medesima, se un giorno questo seno ti porsi che fa dimenticare i dolori; ricordatene, figlio mio, tieniti lontano da quell'uomo efferato, rimani dentro le mura, non ti porre campione contro di lui. Quello spietato! Che, se egli ti uccidesse, non io ti piangerò nel tuo letto, rampollo mio che io ho partorito, né la sposa opulenta, ma te, lontano da noi due, accanto alle navi degli Argivi, i rapidi cani divoreranno.

L'Achille di Andromaca, l'Achille che ne uccide il padre, ma gli concede gli ultimi onori, ne uccide i fratelli, ma manda libera la madre, sia pure dopo infinito riscatto, non è il «nemico efferato», immaginato e temuto da Ecuba in una situazione analoga; egli è anzi l'eroe magnanimo esaltato da Omero, l'eroe che alla fine consegna al padre, a Priamo, il ca-

davere dell'odiato nemico ucciso, perché ne abbia degna sepoltura, e non può essere l'Achille della sposa di Ettore, trepidante per la vita del marito, non può essere, in definitiva, l'Achille che deve dissuadere Ettore, con la sua efferatezza, ad affrontarlo in combattimento.

Il discorso di Andromaca non riflette lo spirito della sposa di Ettore; esso, per la stessa ragione per cui quello di Diomede documenta un principio etico e religioso, ossia il timore e il rispetto della divinità, può, a sua volta, documentare il rispetto per il nemico caduto, la normativa stessa degli ultimi onori che gli sono dovuti; e noi, anche qui, ci chiediamo se sia ancora Andromaca a parlare o non sia piuttosto il poeta, l'autore, a raccontare.

Nel libro I, sempre dell'*Iliade*, Era è adirata con Zeus, perché questi, cedendo alle richieste di Tetide, ha promesso vittoria ai Troiani; ma Efesto, il figlio suo, interviene per confortarla e invitarla a far pace (vv. 586-594):

Sopporta, madre mia, e fatti animo, pur sofferente,  
perché io non abbia a vederti, sotto i miei occhi, cara come mi sei,  
percossa; e allora non potrò, pur dolente,  
venire in tuo aiuto; difficile da contrastare è l'Olimpio.  
Già un'altra volta volevo difenderti,  
ma egli mi afferrò per un piede e mi precipitò giù dalla soglia celeste;  
per un intero giorno precipitai e al tramonto del sole  
caddi in Lemno e poco fiato mi restava  
e, lì caduto, mi accolsero i Sinti.

Efesto non può prestare il suo aiuto alla madre Era e per giustificarsi richiama alla sua memoria un vecchio episodio, a lei certamente ben noto, non solo perché è una dea, ma perché vi era anche coinvolta; e tuttavia non si limita a un semplice richiamo, ma le racconta tutto, per filo e per segno, come un giorno, per l'appunto, cercò di venire in suo aiuto e Zeus l'afferrò per un piede e lo fece precipitare giù dalla soglia celeste e, al tramonto, cadde in Lemno e fu raccolto, mezzo tramortito, dai Sinti.

Il discorso di Efesto, ora, diventa una specie di 'a parte', rivolto a noi, semmai, non più alla madre; esso rappresenta solo l'occasione del racconto, racconto esso stesso; e a raccontare, in tal caso, non è più il personaggio del dialogo, Efesto, ma il poeta stesso, l'autore.

Omero ama rallentare l'azione mediante digressioni narrative, descrizioni, similitudini: «La ragione di questo ritardare mi sembra da vedere

[...] nella necessità dello stile omerico di non lasciare nell'ombra e non finito nulla di quello che è stato accennato».<sup>11</sup>

Nel libro XIX dell'*Odissea* avviene il riconoscimento di Odisseo da parte di Euriclea. La vecchia nutrice, incaricata da Penelope di lavare i piedi dello straniero, mentre è intenta a questa incombenza, scopre sulla coscia di lui una vecchia cicatrice, a lei ben nota (vv. 392-394):

Si stava avvicinando per lavare il suo signore e, d'un tratto, riconobbe la ferita che un giorno, un cinghiale, con la bianca zanna, gli aveva inferto, quando egli si era recato sul Parnaso, da Autolico e i suoi figli.

Il racconto del riconoscimento s'interrompe bruscamente, per dar luogo a una digressione, di oltre ottanta versi, sull'origine della cicatrice.

Questo avviene qui, nel XIX libro dell'*Odissea*, ma avviene anche nel V libro, in occasione della visita di Hermes alla ninfa Calipso, dove «l'incarico, il viaggio, l'arrivo, il ricevimento del visitatore, la condizione e l'occupazione della visitata sono semplicemente narrati» (vv. 43-75); sto riferendo le parole dell'Auerbach; avviene nel libro XVI dell'*Iliade*, dove, «mentre già brucia la prima nave e, finalmente, i Mirmidoni si accingono a correre in aiuto, si trova il tempo [...] anche per la descrizione dell'origine di alcuni capi minori» (vv. 155-209); avviene, infine, a nostro giudizio, nel I libro, dove Achille, in modo certamente poco realistico, è fermo, la mano sull'elsa della spada, pronto ad aggredire Agamennone, e noi restiamo a contemplarlo, mentre Atena, inviata da Era, gli parla suadente (vv. 182-222).

I miti contenuti nel discorso di Diomede e in quello di Andromaca, nel VI libro dell'*Iliade*, di Efesto nel I, tradiscono una loro originaria composizione autonoma, già in età orale, anteriormente, comunque, al loro inserimento nei rispettivi discorsi; innegabile in questi discorsi, una certa rigidità, divenuta per noi usuale, che fa di essi dei contenitori, rispettivamente, in certo modo, del mito di Licurgo, dell'impresa di Achille contro Eezione, della disavventura di Efesto e, nel contempo, fa dei miti, rispetto all'azione da cui muovono i discorsi, delle vere e proprie digressioni, non

<sup>11</sup> Sono note, in merito all'episodio del riconoscimento di Ulisse, da parte di Euriclea, nell'*Odissea*, e alla tendenza omerica a rallentare l'azione mediante digressioni di varia natura, le belle pagine di E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, Bern 1946, trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956, cap. I, «La cicatrice di Ulisse».

meno che il racconto legato alla cicatrice di Odisseo, nel XIX libro dell'*Odissea*, la visita di Hermes alla ninfa Calipso nel V, la descrizione dell'origine dei capi minori nel XVI libro dell'*Iliade*, l'intervento di Atena nel I, con la differenza che questi sono racconti e descrizioni che interrompono un racconto, quelli «con la ricchezza di particolari che mirano a conquistare tutto per sé il lettore e fargli dimenticare tutto quello che è accaduto prima», sono racconto che interrompe un discorso, discorso che si fa racconto.

Concludo con il confronto fra due episodi, contenuti, rispettivamente, nel XXII e nel XVI libro dell'*Iliade*.

Nel XXII libro, la scena è quella del duello finale, tra Ettore e Achille. Achille avanza, nella sua splendida armatura, simile a Enyalio (vv. 136-137):

Un tremore invade Ettore, come lo vide, e non ebbe il coraggio  
di attendere lì, fermo, ma si lasciò le porte alle spalle e prese a fuggire.  
Il Pelide si lanciò all'inseguimento, fidando negli agili piedi.

Andromaca è in casa, intenta al telaio, e non può sapere (vv. 438-439):

[...] nessun messo verace, infatti, era venuto  
a recarle l'annuncio che il suo sposo era rimasto fuori delle porte.

Ma sente i gemiti e i lamenti di Ecuba, misti a quelli della folla, e si precipita, in preda a un terribile presentimento, in direzione delle mura (vv. 454-458):

Ah! possa la notizia restare lontana dalle mie orecchie: fortemente  
temo che il divo Achille l'audace Ettore,  
solo, mi abbia tagliato fuori della città, inseguendolo nella pianura,  
e ponga fine a quell'orgoglio funesto  
che soleva possederlo.

Andromaca dunque non sa: e tuttavia il racconto del poeta, Ettore, tutto solo, col suo destino, sotto le mura, fuori delle porte, inseguito dal suo nemico, ritorna, nelle sue parole, sotto forma di presentimento e diventa discorso, formalmente e sostanzialmente; cessa di essere racconto.

E vengo ora al libro XVI, all'episodio di Patroclo. Il sole finisce la sua corsa nel cielo, calano le ombre e giunge l'ora che si staccano i buoi. Tre

volte Patroclo muove all'assalto e tre volte nove uomini cadono sotto i suoi colpi. Ma quando, simile a un dio, balzò per la quarta volta, allora giunse la fine della sua vita (vv. 788-792):

Febo ti venne incontro, nella mischia selvaggia,  
terribile; ma egli non lo vide venire in mezzo al tumulto,  
ché avvolto di fitta nebbia gli venne incontro;  
si fermò alle spalle, lo colpì alla schiena e sugli ampi omeri,  
col palmo della mano; subito all'eroe si stravolsero gli occhi.

Patroclo, morente, si rivolge a Ettore, che gli sta ancora addosso con la lancia, e orgogliosamente gli dice che non lui, ma il figlio di Latona l'ha ucciso (vv. 849-850):

È stata la sorte funesta e il figlio di Latona che mi hanno ucciso  
degli uomini Euforbo; tu mi uccidi come terzo.

Patroclo non sa che l'ha ucciso Apollo, come Andromaca, nel libro XXII, non sa di Ettore: il dio gli venne incontro avvolto di fitta nebbia ed egli non lo vide venire in mezzo al tumulto. Non lo sa Patroclo, ma lo sa il poeta.

Il racconto della sorte di Ettore, solo, sotto le mura, fuori delle porte, inseguito da Achille, può tornare sotto forma di presentimento nelle parole di Andromaca e diventare discorso; ma quando Patroclo, rivolto a Ettore, gli dice che non lui l'ha ucciso, ma il figlio di Latona, noi ci chiediamo se sia ancora lui a parlare o non piuttosto, di nuovo, il poeta a raccontare: Patroclo sarà soggetto dell'enunciato, soggetto dell'enunciazione è l'autore, il poeta, e il discorso diventa racconto.

Se l'intervento dell'autore, nel racconto, trasforma questo in discorso, l'intervento, di ben altra natura, dell'autore nel discorso trasforma questo in racconto.

Non sempre, dunque, la parola del narratore è racconto, né quella del personaggio è discorso.

Si dà il caso, infatti, che una prima decodifica della narrazione generi una non pertinenza, uno scarto, e faccia emergere il suo processo di enunciazione, che restituisce al testo la sua pertinenza; soggetto dell'enunciato, in tal caso, è l'autore, soggetto dell'enunciazione il personaggio: scarto e riduzione dello scarto.

Nel caso inverso, una prima decodifica del discorso può generare una non pertinenza, uno scarto, che fa emergere il suo processo di enunciazione e restituisce al testo la sua pertinenza; soggetto dell'enunciato, in tal caso, è il personaggio, soggetto dell'enunciazione è l'autore: scarto, anche qui, e riduzione dello scarto.

Il mutamento del racconto in discorso, come quello del discorso in racconto, non diversamente dal mutamento di significato nella metafora, conferisce al testo valore retorico.<sup>12</sup>

Dei fattori del processo linguistico, in appendice a quanto detto finora, oltre l'emittente, a parte il contesto, resta da considerare il ricevente.<sup>13</sup> Dopo Omero, prendiamo Saffo, la preghiera ad Afrodite.<sup>14</sup> Saffo ama, non riamata, e invoca la dea, che già un'altra volta, in passato, è venuta in suo aiuto.

Ma come può la poetessa parlare alla dea, quando dice che già una volta, in passato, ella venne in suo aiuto, che aggiunse il carro, lasciò l'aurea casa paterna e, scortata dai passerii a lei cari, giunse rapida e le parlò amorevolmente?

Non per questo, certo, l'epifania della dea ha bisogno di un riscontro nella realtà, per essere poeticamente vera: si è parlato persino di uno stormo di uccelli, colto a volo, o di un sogno.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris 1966, trad. it. *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna 1974, pp. 127 ss.; della retorica della narrativa e, in particolare, del 'punto di vista', si occupa anche il Gruppo  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris 1970, trad. it. *Retorica generale*, Milano 1976, pp. 263 ss.

<sup>13</sup> R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris 1963, trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano 1966, cap. XI, «Linguistica e poetica».

<sup>14</sup> Riportiamo per comodità del lettore, il testo dell'ode nella traduzione di C. Gallavotti, *Saffo e Alceo*, II, Napoli, 1958, p. 81, e ricordiamo, per quanto riguarda i brani omerici, che ci siamo serviti molto liberamente della traduzione di N. Festa (Palermo 1938): «O tu, dal variegato seggio, immortale Afrodite, figlia di Giove, orditrice d'inganni, ti prego: con pene e con crucci non domare, o veneranda, il mio cuore, // ma qui vieni, se un'altra volta pure hai dato ascolto, da lontano, all'udir la mia voce. Pronta venisti allora, dalla paterna dimora aurata, // sul tuo cocchio aggiogato; e cari i veloci passerii su questa nera terra ti conducevano, battendo fitte l'ali, dal cielo attraverso l'etere; // tosto eran giunti; e tu, sorridendo, o beata, col tuo volto immortale, chiedevi che cosa io soffrissi e perché ancora t'invocassi, // e che cosa avere assolutamente io bramassi nel mio folle cuore. "Chi ancora, dunque, dovrò condurre al tuo amore? E chi ti fa torto, o Saffo? // Ché presto, se ti sfugge, essa ti cercherà, e se doni ricusa, te ne darà, e se non t'ama, t'amerà presto, s'anche non voglia". // Vieni anche ora a me; da questa angoscia tormentosa mi libera, e compi ciò che compiere vuole il mio cuore; che sia tu l'alleata».

<sup>15</sup> D.L. Page, *Sappho and Alcaeus*, Oxford 1955, p. 18.

L'ode è solo formalmente una preghiera, per essere una vera preghiera un riscontro nella realtà è necessario: se la poetessa parla alla dea, non può dirle cose non vere, può dire cose non vere solo se in realtà parla a noi.

«Nelle icone bizantine [...] l'eroe principale è rivolto verso lo spettatore, mentre, in base alla scena rappresentata, dovrebbe essere rivolto verso il suo interlocutore».<sup>16</sup> Nella sua preghiera, Saffo non parla alla dea più che a noi e alla persona amata.

Anche qui, per finire, una prima decodifica, letterale, dell'ode genera una non pertinenza, uno scarto, e fa emergere il suo processo di enunciazione, che restituisce al testo la sua pertinenza; ricevente, ora, non è più la dea, riceventi siamo noi: scarto e riduzione dello scarto.

<sup>16</sup> Todorov, «Poetica» cit., p. 125.





Alessandro Lami

## Conoscenza mercantile e conoscenza empirica di Odisseo (SCH. OD. 1, 3)

«Chi conobbe il pensiero del Signore?» (τίς ἔγνω νοῦν κυρίου;) aveva proclamato Isaia (40, 13: il versetto è ripreso due volte da Paolo, *1 Cor.* 2, 16; *Rom.* 11, 34).<sup>1</sup> Ma anche in un rapporto molto meno squilibrato e giocato ad un livello nella sostanza puramente terreno, ci si può chiedere se sia così ap problematico poter dire di un uomo, sia pure un eroe, che aveva

<sup>1</sup> Per una formulazione greca, cfr. Esiodo, fr. 303 M.-W.: μάντις δ' οὐδ' εἰς ἐστὶν ἐπιχθύνων ἀνθρώπων/δοσις ἂν εἰδείη Ζητὸς νόον αἰγιόχοιο (e, con un senso più ristretto di νόος, fr. 43a, 52 e 76 s.: qui è Sisifo che non poteva sapere – prima ἴδεται, poi ἔγνω – in alcun modo il piano di Zeus riguardo a suo figlio Glauco). I due passi sono accostati da Clemente d'Alessandria, *strom.* 5, 14, 129, 4-6 (insieme a Solone, fr. 17 W.: Clemente è riprodotto in Eusebio, *praep. ev.* 13, 13, 56-57). Cfr. lo scolio a Hes. *op.* 483-484: οὐκ εἰδότες οὖν οἱ ἄνθρωποι τίς ὁ νοῦς τοῦ Διὸς τριformulato con οὐδεὶς δύναται τῶν ἀνθρώπων γνῶναι τὴν βουλήν αὐτοῦ, e si veda anche Platone, *lg.* 10, 897 d10. In Basilio di Cesarea, *de spir. sancto* 5, 7, 30, τίς ὁ εἰδὼς τὸν νοῦν τοῦ κυρίου 'glossa' il versetto paolino che riprende quello di Isaia (cfr. anche Giovanni Crisostomo, *in ep. 1 ad Cor.*, Migne PG LXI 62, 12-13). Naturalmente il νόος di Zeus è conoscibile, se è il dio stesso a rivelarlo, con malanimo, come nella rampogna a Helios per avere affidato il carro del sole a Fetonte: γίγνωσκ' οὐρανόιο Διὸς νόον (*App. Anth. Gr., ep. sepulcr.* 267, 21). È solo nelle parole di Proclo (*in Plat. Crat.* 169, 93, 18-19) che sembra attribuita a Hera una capacità, a quanto pare limitata ma superiore a quella degli altri dèi, di conoscere la mente di Zeus: οὐδεὶς γάρ, φησιν ὁ Ζεὺς παρ' Ὀμήρω, τὸν ἐμὸν νοῦν πρὸ τῆς Ἥρας ἄλλος θεὸς γινώσκει (cfr. *Il.* 1, 547 s., dove si parla però di μύθους che, se è Zeus che lo vuole, possono essere all'occasione comunicati e intesi dall'interlocutore, ἀκουέμεν). Mai il νοῦς σαρκικός potrà καταλαβεῖν ἢ γνῶναι τὸν προειρημένον νοῦν (il νοῦς πνευματικός, Ps. Macario, *serm.* 4, 2), mentre sulla base delle scritture è possibile e doveroso conoscere il νοῦς e la volontà di dio, anzi non riconoscere quanto esse rivelano significa essere σκληροκάρδιοι πρὸς τὸ γνῶναι νοῦν καὶ θέλημα τοῦ θεοῦ, Giustino, *Tyrph.* 68, 1.

saputo conoscere il pensiero di un altro uomo, anzi di molti uomini.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Τὸν μὲν γὰρ νοῦν, ὅστις ποτὲ καὶ ὁποῖος ᾧν τὴν οὐσίαν ὑπάρχει, οὐδεὶς πώποτε ἀνθρώπων ἔγνω, Eus. *de eccl. theol.* 2, 17, 4 (τὸν δ' ἀφανῆ καὶ ἀόρατον νοῦν... οὐδεὶς πώποτε εἶδεν, 17, 5 [cfr. *de laud. Const.* 12, 4; 16, 11]). Per l'estrema difficoltà di conoscere/sapere il νοῦς di altri uomini e donne, cfr. Teognide 1, 125-127: οὐδὲ γὰρ εἰδελῆς ἀνδρὸς νόον οὔτε γυναικὸς, / πρὶν πειρηθῆις ὥσπερ ὑποζυγίου, / οὐδέ κεν εἰκάσσαις (ripreso da Aristotele, *eth. Eud.* 7, 2, 1237b 15-16). Teocrito in 25, 67 spiega il ritegno del vecchio contadino che si astiene dal far domande ad Eraclio che andava di fretta: χαλεπὸν δ' ἐτέρου νόον ἴδμεναι ἀνδρὸς. Ma anche la sposa di Naumachio può conoscere (κεν... εἰδελῆς) i μελεδήματα καὶ νόον degli estranei, dalle cui cordialità deve dapprima rifuggire, solo sulla base di ragguagli avuti da altri (Stobeeo, *anth.* 4, 23, 7, 572, 18-19). Ed è soprattutto impossibile conoscere il νοῦς per verso, e celato, dei propri simili: ἀδύνατόν ἐστι καταμαθεῖν παντὸς νόον / φέροντα κρυπτήν ἔνδοθεν ποιηρίαν (è il distico attribuito a Menandro in *comp. Men. et Phil.* 1, 189-190); di qui l'augurio espresso in modo molto drammatico nello scolio riportato da Ateneo 15, 694 de (*carm. conv.* 6 [889] Page): εἶθ' ἔξῃν ὁποῖός τις ἦν ἕκαστος / τὸ στήθος διελόντ', ἔπειτα τὸν νοῦν / ἐσιδόντα, κλείσαντα πάλιν, / ἀνδρα φίλον νομίζειν ἀδόλω φρενί. Invece è la divinità, o chi è divinamente ispirato, che conosce i nascosti pensieri degli uomini: uno statuto divino deve essere riconosciuto alle navi dei Feaci (8, 559-61): ἀλλ' αὐταῖς ἴσασι νοήματα καὶ φρένας ἀνδρῶν / καὶ πάντων ἴσασι πόλιας καὶ πλοῖνας ἀγρούς / ἀνθρώπων (che ci si muova comunque nell'ambito del prodigioso è sottolineato da Eustazio [*τεραπεύεσθαι*], il quale nota che sono le navi stesse ad essere rese πολυίστορας, e che ad esse viene attribuita prodigiosamente [*τεραστίως*] la virtù 'odissiaca', τὴν τῶν πολυπέλων ναυτίλων ἀρετήν, in *Od.* I 315, 39 ss.); e cfr. Teognide 1, 375: Zeus, ἀνθρώπων δ' εὖ οἶσα νόον καὶ θυμὸν ἕκαστον (più problematica appare l'attribuzione di questa conoscenza al θεός in 1, 897-900, data anche l'incertezza del testo); Quinto Smirneo, *posth.* 12, 579: Cassandra ἀτρεκέως εἰδύλα νόον καὶ μητὴν Ἀχαιῶν, e, nella tradizione ebraico-cristiana, *Giobbe* 7, 20: iddio è ὁ ἐπιστάμενος τὸν νοῦν τῶν ἀνθρώπων (καὶ γινώσκων τὰ κρύφια τῆς καρδίας, ps. Giovanni Crisostomo, *Migne PG LIX* 609, 33-34), e [Clemente Romano], *hom.* 18, 7, 2 ss. È propria di dio questa capacità (θεοῦ δὲ ἴδιον τὸ τὸν νοῦν τῶν ἀνθρώπων ἐπίστασθαι, Teodoro, *Migne PG LXXV* 1185, 45-46) e dio conosce, anzi legge la mente degli uomini, come noi possiamo leggere un silenzioso libro: ἀναγινώσκει γὰρ ὁ θεὸς καὶ σιγῶντων ἡμῶν τὸν ἕκαστου νοῦν, ὡς ἡμεῖς βιβλίον περιεχόμενοι, Fozio, *bibl.* 271, 505 a36-37 (cfr. anche Giovanni Cameniata, *de exp. Thess.* 15, 3: τὸν νοῦν ἡμῶν εἶδεν ὁ τὰς καρδίας ἐρευνῶν). Solo dio è vero καρδιογνώστης (*Act. Ap.* 1, 24; 15, 8) e solo lui è τὸν νοῦν τῶν ἀνθρώπων ἀκριβῶς ἐπιστάμενος ὡς καρδιογνώστης: τὰ δὲ αὐτοῦ οὐδεὶς ἔγνω... καὶ τί λέγω τὰ τοῦ θεοῦ; οὐδὲ γὰρ τὰ τοῦ ἀνθρώπου τις οἶδεν, Giorgio Monaco 230, 16-231, 8 (anzi, nessun uomo è in grado di conoscere nemmeno il proprio νοῦς, aveva affermato Gregorio di Nissa, *de orif. hom.*, *Migne PG LXXIX* 153, 52-156, 2: 'τίς ἔγνω νοῦν κυρίου;' φησὶν ὁ ἀπόστολος. ἔγω δὲ παρὰ τοῦτό φημι. 'τίς τὸν ἴδιον νοῦν κατενόησεν;' ἐπάτασαν οἱ τοῦ θεοῦ τὴν φύσιν ἐντός ποιούμενοι τῆς ἑαυτῶν καταλήψεως, εἰ ἑαυτοὺς κατενόησαν, εἰ τοῦ ἰδίου νοῦ τὴν φύσιν ἐπέγνωσαν); e cfr. anche Didimo Cieco, *comm. in Zach.*, *SC* 83, 370, 5-6; e Eusebio, *comm. in Ps.*, *Migne PG XXIII* 497, 7-11 (da Simmaco, *ad Ps.* 55, 9). - Tra le dichiarazioni che sostengono l'impossibilità di conoscere il νοῦς della divinità (cfr. n. 1), particolarmente notevole è quella di *Giuditta* 8, 14. Questa impossibilità è qui espressa in una interrogativa (καὶ πῶς τὸν θεόν, ὃς ἐποίησεν πάντα ταῦτα, ἐρευνήσετε καὶ τὸν νοῦν αὐτοῦ ἐπιγνώσεσθε καὶ τὸν λογισμὸν αὐτοῦ κατανοήσετε;) preceduta dalla asserzione dell'impossibilità di riuscire a vedere a fondo il cuore degli uomini (e quindi, a maggior ragione di conoscere la mente di dio). E il dato notevole è che ciò viene detto in termini che ricordano molto da vicino il frammento *VS* 22 B 45 DK di Eraclito relativo all'anima: cfr. ὅτι βάθος καρδίας ἀνθρώπου οὐχ εὐρήσετε καὶ λόγους τῆς διανοίας αὐτοῦ οὐ διαλήψεσθε con l'apoforisma eracliteo: ψυχῆς πείρατα ἴων οὐκ ἂν ἐξεύροιο, πᾶσαν ἐπιπορευόμενος ὁδόν· οὕτω βαθὺν λόγον ἔχει. Il contatto, stabilito da F. Zucker,

E in effetti l'espressione odissiaca di 1, 3 secondo cui Odisseo «di molti uomini vide le città e il pensiero conobbe» (πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω) sembra aver creato qualche difficoltà fin dall'inizio dell'attività critica alessandrina sul testo di Omero. Zenodoto leggeva (emendava?) νόμον invece di νόον, perché forse non gli doveva riuscire piana l'attribuzione all'eroe di questa capacità di conoscere il pensiero di molti uomini, messa in parallelo con quella – ovvia una volta che uno affronti lunghi viaggi – di vedere le città.<sup>3</sup> Ma si era poi anche potuto osservare che nell'*Odissea* stessa νόος comportava talvolta un senso più complesso, quello cioè di un 'atteggiamento/intendimento' (*outlook, attitude, Gesinnung*), che nelle sue manifestazioni esteriori ben poteva essere colto da un attento e interessato osservatore.<sup>4</sup> Così nello scolio M<sup>bT</sup> *ad loc.* (da Aristarco?) è ricordata la posizione di Zenodoto, ma si sostiene

«Philol.» 93 (1938), pp. 31-60, e riaffermato convincentemente da B. Gladigow, *Sophia und Kosmos*, «Spudasm.» 1, Hildesheim 1965, pp. 104 s., n. 2 (con anche il richiamo a *Ier.* 17, 9: βαθεῖα ἡ καρδία παρὰ πάντα καὶ ἀνθρώπος ἔστιν καὶ τίς γινώσεται αὐτόν;) è invece negato – credo a torto – da M. Marcovich, Eraclito. *Frammenti*, «Bibl. di Studi Sup.» 64, Firenze 1968, p. 258 n. 2.

<sup>3</sup> «Es ist nicht einzusehen, wie jemand, der vieler menschen städte sieht, ihren sinn kennen lehrt», U. v. Wilamowitz-Moellendorf, *Homerische Untersuchungen*, «Philol. Unters.» 7, Berlin 1884, p. 20 (νόον sarebbe per contro congettura di Aristarco o accoglimento e valorizzazione da parte sua di congettura precedente: νομόν suggeriva Nauck per Zenodoto; cfr. A. Ludwig, *Aristarchs homerische Textkritik*, I, Leipzig 1884, p. 507 e II, Leipzig 1885, pp. 150 ss., con discussione di Nauck, e 216 ss., con discussione di Wilamowitz; e si veda già K. Lehrs, *De Aristarchi studiis Homericis*, Leipzig 1865, p. 348; la questione non è trattata in K. Nickau, *Untersuchungen zur textkritischen Methode des Zenodots von Ephesos*, «Unters. zur ant. Lit. u. Gesch.» 16, Berlin-New York 1977). Non doveva invece creare difficoltà alcuna il fatto di riconoscere la mente degli uomini, una volta che essi fossero stati preventivamente messi alla prova: è così che Odisseo in 21, 205 può finalmente rivelarsi ad Eumeo e Filezio ed esporre il suo piano, ἐπεὶ δὴ τῶν γε νόον νημερτέ' ἀνέγνω.

<sup>4</sup> Cfr. solo *Homers Odysee für den Schulgebrauch erklärt* von K. F. Ameis und C. Hentze, I 1, 13. Aufl. bearb. von P. Cauer, Leipzig und Berlin 1920, *ad loc.* Per νοῦς in Omero il rimando d'obbligo è a K. von Fritz, *Nóos and νοεῖν in the Homeric poems*, «Class. Philol.» 38 (1943), pp. 79-93 ([I] trad. ted. *Die Rolle des νοῦς*; in *Um die Begriffswelt der Vorsokratiker*, hrsgb. von H. G. Gadamer, «Wege der Forsch.» 9, Darmstadt 1983, pp. 246-363, insieme a *Noῦς; νοεῖν, and their derivatives in the presocratic philosophy (excluding Anaxagoras)*, «Class. Philol.» 40 [1945], pp. 223-242 e 41 [1946], pp. 12-34 [II], a sua volta ristampato in *The pre-socratics*, a coll. of crit. essays ed. by A.P.D. Mourelatos, Garden City-New York 1974, pp. 23-85 – e per νοῦς in Anassagora, cfr. *Der νοῦς des Anaxagoras*, «Archiv für Begriffsgesch.» 9 [1964], pp. 87-102, rist. in *Grundprobleme der Geschichte der antiken Wissenschaft*, Berlin-New York 1971, pp. 576-593). Per questo senso di νοῦς, cfr. I 81b, 90b, II 223b (e, per Esiodo, 225b e nn. 13 e 14: anche νόημα può avere questo senso in Esiodo, ed in più νόος viene a designare anche «a fixed moral character, so that the word is now often connected with adjectives expressing moral praise or blame»). Specificamente per l'*Odissea* si veda G. Bona, *Il «νόος» e i «νόοι» nell'Odissea*, «Pubbl. della Fac. di Lett. e Filos.» 11, 1, Torino 1959 (e per *Od.* 1, 3 in particolare, pp. 8 s. n. 20).

anche che è «migliore» (ἄμεινον) la lezione tràdita con un preciso rimando a *Od.* 6, 121 (ἦε φιλόξενοι καὶ σφιν νόος ἐστὶ θεουδής: cfr. 12, 3-5 Dindorf = 11, 1-3 Ludwig).<sup>5</sup> Ed è questa anche, giustamente, la posizione dei moderni interpreti.<sup>6</sup>

(E a sostegno di νόον in 1, 3 si può anche richiamare l'affermazione di un molto odissiaco Menelao in 4, 267-268: ἤδη μὲν πολέων ἐδάην βουλήν τε νόον τεῖ ἀνδρῶν ἡρώων, πολλήν δ' ἐπελήλυθα γαῖαν: si noti anche qui l'iterazione πολέων/ πολλήν, come nel prologo, dove a πολλὰ πλάγχθη e a πολλῶν δ' ἀνθρώπων si aggiungeva il dato patetico πολλά... πάθεν ἄλγεα. Naturalmente in questo caso la dittologia βουλήν τε νόον τε rendava più perspicua l'espressione).<sup>7</sup>

Senonché appare in ogni caso opportuno ricordare come questa interpretazione, secondo cui νόον costituisce l'oggetto esterno dell'azione di conoscenza da parte di Odisseo con πολλῶν δ' ἀνθρώπων inteso onvivamente come genitivo soggettivo (come un genitivo di possesso in riferimento a ἄστυα), risulti negli scoli abbastanza isolata. In questo senso vanno certamente le notazioni τὸ ἔθος, τὴν διαγωγὴν καὶ τὸ πολίτευμα (DEHQ) ovvero ἦθη, ἔθη (K: 11, 1 L., non in Dindorf); e cfr. anche Eustazio, in *Od.* I 5, 8-10 ad loc.: ὅτι ἐπαινεῖ τὸν Ὀδυσσεά, ὡς μάλα πολλὰ πλανηθέντα καὶ πολλῶν ἰδόντα ἀνθρώπων ἄστυα καὶ νόον γνόντα, ὃ ἐστὶν ἦθος, ἔθος, διαγωγὴν. E – a quanto pare ancora su questa linea interpretativa – è da segnalare fin da subito come estremamente significativa (come si vedrà qui di seguito, ma in connessione a tutt'altra interpretazione) la menzione del dato dell'«esperienza» in Giuliano imperatore, quando nell'*Elogio dell'imperatore Costanzo* (9, 12 cd) richiama

<sup>5</sup> *Scholia graeca in Homeri Odysseam ex codicibus aucta et emendata* ed. G. Dindorfius, Oxford 1855 (rist. Amsterdam 1962); *Scholia in Homeri Odysseae A 1-309 auctiora et emendatiora* ed. A. Ludwig, Königsberg 1888-1890 (rist. Hildesheim 1966). E cfr. anche *Od.* 9, 176; 13, 202; ma particolarmente rilevante è il contesto in cui il verso ritorna nell'unica volta in cui non è pronunciato da Odisseo, ma da Alcinoο, con echi dal prologo, in 8, 572-576: ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπέ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον, ὅππῃ ἀπεπλάγχθης τε καὶ ἄς τις αἶψα ἴκεο χῶρας ἀνθρώπων, αὐτοῖς τε πόλινδ' ἔϋ ναιεταούσας, ἡμῶν ὅσοι χαλεποὶ τε καὶ ἄγριοι οὐδὲ δίκαιοι, οἳ τε φιλόξενοι καὶ σφιν νόος ἐστὶ θεουδής. La menzione qui delle χῶραι mostra che questi versi erano ben presenti alla mente dello scoliasta (vd. sotto).

<sup>6</sup> Ma la lezione zenodotea – del tutto isolata anche nella tradizione indiretta – ha pur trovato sporadici e prestigiosi consensi: oltre a Wilamowitz (sopra, n. 3), cfr. G. Pasquali, *Il proemio dell'Odisea*, in *Pagine stravaganti* II, Firenze 1968, pp. 294-297 (*Stravaganze quarte e supreme*, Venezia 1951), ma con maggior cautela; e si veda R. Merkelbach, *Untersuchungen zur Odyssee*, München 1969<sup>2</sup>, pp. 158 s., n. 4.

<sup>7</sup> Per il nesso δαῖναι νόον cfr. anche 4, 493.

il verso di Omero (πολλῶν ἀνθρώπων τὸν νοῦν καταγνῶναι καὶ ἐπελθεῖν ταῖς πόλεσιν) in rapporto alle relazioni strette da Costanzo con i capi barbari che gli «procuravano esperienza di costumi, leggi e pratiche straniere» (παρεῖχον ἠθῶν καὶ νόμων καὶ ξένων ἐπιτηδευμάτων ἐμπειρίαν).

È ovvio anche che con il riconoscimento di questo senso per νόος veniva vanificata la lezione/congettura di Zenodoto. E a questo proposito è forse il caso di prendere decisa posizione riguardo alla 'traduzione' di Orazio di *mores* per νόον in *epist.* I 2, 21 s. e *ars* 142 (rispettivamente *multorum prouidus urbes/ et mores hominum inspexit* e *qui mores hominum multorum uidit et urbes*). È opinione comune infatti che alla base di questa resa del poeta latino vi sia l'accoglimento da parte sua del testo di Zenodoto; ma alla luce della spiegazione degli scoli (forse come si è detto risalente ad Aristarco) non c'è motivo alcuno per sostenere un'ipotesi del genere: *mores* risulta essere la corretta 'traduzione' di νόον inteso appunto in questo senso (cfr., anche al plurale, qui sopra = ἠθη, ἔθη), e non della *lectio singularis* νόμον, quasi certamente congettura infelice e sfortunata di Zenodoto.<sup>8</sup>

Laddove però gli scoli si soffermano a spiegare il senso dell'intera espressione, di νοῦν γινώσκειν/ γνῶναι, l'interpretazione che viene data si muove in un senso ben diverso, e cioè νόος è preso nella sua accezione più comune di 'mente, pensiero, capacità di pensare', mentre il nesso νόον ἔγνω equivarrebbe per gli scoliasti a φρόνησιν ἔσχε (γνώσιν λαμβάνειν), con νόον accusativo interno e col genitivo inteso in senso oggettivo: «si fece il pensiero/ l'idea di molti uomini».<sup>9</sup> (Un esempio di *figura etymolo-*

<sup>8</sup> Cfr. solo A. Kiessling-R. Heinze, III *Briefe*, Berlin 1957<sup>5</sup>, *ad locc.*, p. 26 e p. 315 («*mores* nach der Schreibung Zenodots»). Non si compromette N. Rudd, *Epistles Book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*, Cambridge 1989, p. 174, il quale ricorda che «some have supposed that H.'s text had νόμον ('customs'), a reading known in antiquity». C.O. Brink, *Horace on Poetry*, Cambridge 1971, p. 218, riguardo a questa opinione, espressa «by many», osserva: «so it may», e tuttavia non esclude che «*mores* may be a moralizing Roman way of rendering νόον». S. West, Omero. *Odissea*, I, introd. generale di A. Heubeck e S. West, testo e comm. di S. West, trad. di G.A. Privitera, Milano 1981, p. 183, dà per certo che *mores* di Orazio presupponga νόμον, «poiché come ovvia resa di νόον egli aveva a disposizione *mens*». Osservo solo che, avendo Orazio scelto in entrambi i casi di ricorrere ad un unico predicato indicante una percezione diretta (*inspexit/uidit* invece della coppia omerica ἴδεν e ἔγνω), *inspicere/uidere mentem* avrebbe costituito una bizzarra *iunctura* (cfr. Plauto, *Per.* 550: *urbis speciem uidi, hominum mores perspexi parum*).

<sup>9</sup> Questo 'farsi un pensiero' degli uomini con cui si viene in contatto è prestazione intellettuale indubbiamente meno difficoltosa del 'conoscere il loro pensiero', ma non è neppur essa banale: διὰ τί προσέθηκεν Ὀμηρος 'καὶ νόον ἔγνω'; εἰσι γάρ τινες μωροὶ πολλὰς πόλεις καὶ χώρας ἰδόντες, ἀλλ' οὐχὶ γνώσιν λαμβάνουσιν· διὰ γοῦν τοῦτο καλῶς προσετέθη 'καὶ νόον

gica con *γινώσκω γνώσιν* trovo in *Daniele* 1, 4 nella versione di Teodozione: *νεανίσκουσ... συνιέντας ἐν πάσῃ σοφίᾳ καὶ γινώσκοντας γνώσιν καὶ διανοουμένους φρόνησιν*, e cfr. anche [Romano Melodo], *h. akath.* 3, 1 in riferimento all'immacolata concezione: *γνώσιν ἄγνωστον γῶναι ἢ παρθένος ζητοῦσα.*)

Gli scoli si dilungano in effetti sul tipo di pensiero – di Odisseo, non già dei molti uomini – che Omero avrebbe qui inteso: e dato che si tratta di un «molto» errare da parte di Odisseo, di un suo vedere le città di «molti» uomini (e anche di un suo «molto» patire: cfr. Eustazio 5, 12),<sup>10</sup> gli scoli vedono entrare in gioco un pensiero 'pratico', distinto sia dal pensiero 'teorico' del filosofo, sia dal pensiero inteso come la pura e semplice attività intellettuale dell'uomo comune (*ὁ νοῦς τριχῶς λέγεται· θεωρητικός, φυσικός, πρακτικός. θεωρητικός, ὡς ὅταν ὁ φιλόσοφος τῆν τῶν ὄντων γνώσιν περισκοπῆ· φυσικός, ὡς ὅλοι ἐπίσης οἱ ἄνθρωποι νοῦν ἔχομεν· πρακτικός, ὡς ὅταν τις ἰδῶν πολλὰς πόλεις καὶ χώρας κάκεινων γενόμενος ἔμπειρος ἐξ ἐκείνων γνώσιν συνάξῃ* [12, 6-10 D. = 10, 23-26 L.]). Un pensiero pratico che deriva appunto dalla raccolta e dalla combinazione di una pluralità di dati d'esperienza (certo non l'interpretazione di *noos*, ma forse l'evidenziazione del dato dell'esperienza è in Ameis-Hentze-Cauer dovuta agli scoli: «durch die bei ihnen gemachten Erfahrungen, erfuhr ihre Gesinnung»). E mi sembra che un ricordo odissiacco sia presente ad Eustrazio quando viene a parlare del *νοῦς πρακτικός* – si tratta come è noto di concetto aristotelico: cfr. *de anima* 3, 10, 433

*ἔγνω'* (DJ: 11, 4-6 L., non in Dindorf = Porfirio, *quaest. Hom. ad Od.* 3, 4-6). Dagli scoli non si riesce a capire il rapporto intercorrente tra le due interpretazioni; per Eustazio esse sono complementari, ed il trapasso dall'una all'altra è contrassegnato dalla correlazione *οὐ μόνον... ἀλλὰ καί*: *ἰστέον δὲ καὶ ὅτι νόον ἐνταῦθα ἐστὶ νοῆσαι οὐ μόνον τὸ κατὰ νοῦν τινὰ θέμενον ἔθιμον καὶ νόμιμον ἐν ἔθνεσι καὶ τὸ κατ' ἥθος καὶ διαγωγῆν παρ' αὐτοῖς ἔνουν ἢ ἀλλως φυσικόν, καθ' ὃ χαρακτηρίζονται ἀνδρικοὶ τυχόν ἢ ἀπόλεμοι, πανούργοι ἢ ἀπλοῖ, συνετοὶ ἢ εὐήθεις, φιλόξενοι ἢ ἀπάνθρωποι, λόγοι ἢ ἕτεροῖοι, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν τὸν τοῦ Ὀδυσσεὺς νοῦν, ἵνα εἴπῃ ὅτι, πολλῶν ἀνθρώπων ὁ Ὀδυσσεὺς ἰδὼν ἄστεα, νόον ἔγνω, τοῦτέστι μαθὼν συνήγαγε νοῦν* (5, 27-32). L'unico altro elemento che nota Eustazio (5, 27), in più rispetto agli scoli, è che *ἔγνω* è qui costruito con l'accusativo, diversamente da *Od.* 21, 36, dove si ha il genitivo (*γνώτην ἀλλήλων* [codd. : *ἀλλήλοιν* in Eustazio non è compatibile con la formulazione tradizionale del verso]; cfr. anche *Od.* 23, 109, e per la costruzione Kühner-Gerth I 361 ss., § 417 Anm. 10 b), Schwyzer II 106, a)).

<sup>10</sup> Ci si può chiedere se Ben Sira (o suo nipote, il traduttore in greco dell'originale ebraico, non conservato in questo luogo) non abbia guardato anche al modello odissiacco per dare espressione alla lezione tratta dai suoi istruttivi viaggi, *Sir.* 34, 9-11: *ἀνὴρ πεπλαημένος ἔγνω πολλά, καὶ ὁ πολύπειρος ἐκδιηγῆσεται σύνεσιν· ὅς οὐκ ἐπειράθη, ὀλίγα ὀδεν, ὁ δὲ πεπλαημένος πληθυνεὶ πανουργίαν. πολλὰ ἐώρακα ἐν τῇ ἀποπλανήσει μου, καὶ πλείονα τῶν λόγων μου σύνεσις μου.*

a14-15 – nel *Commento all'Etica Nicomachea VI* di Aristotele (CAG XX), 374, 20 ss.: *νοῦν δὲ λέγει ἐνταῦθα [eth. Nic. 1143 a25] τὸν πρακτικόν. ὁ γὰρ περὶ τὰ καθ' ἕκαστα νοῦς ὁ πρακτικὸς ἐστίν, ὃς καὶ λογισμὸς λέγεται... τὸ δὲ ἤδη προσέθηκε τῷ νοῦν ἔχειν, νοῦν ἔχειν ἤδη εἰπὼν, δηλονότι μετὰ τὴν τῶν πραγμάτων πολυπειρίαν ὁ περὶ τὰ πρακτὰ νοῦς τῇ ψυχῇ περιγίνεται, καὶ ἤδη νοῦν ἔχειν λέγεται ὁ πολλὰ ἰδῶν καὶ παθῶν καὶ διὰ μακροῦ χρόνου τοῦτου δεξάμενος* (e cfr. anche 379, 38-41: *ὁ νοῦς συναγόμενος ἡμῖν ἐκ τῆς τῶν καθ' ἕκαστα γνώσεως καὶ ἀρχὰς ἑαυτῷ συνιστῶν ἀπὸ τῶν αἰσθητῶν, ὧν ἐν πολυπειρίᾳ καὶ γνώσει πολυτρόπῳ γενόμενος ἐν ἕξει τε καθίσταται καὶ φρόνησις καὶ λογισμὸς ἢ νοῦς πρακτικὸς ὀνομάζεται*).

Non si può certo giudicare esatta questa interpretazione: è ben possibile che essa proceda da una non immediata perspicuità dell'espressione *γιγνώσκειν/ γινῶναι νοῦν*, espressione niente affatto comune.<sup>11</sup> E non si

<sup>11</sup> Non doveva creare difficoltà – almeno di senso – il *νοῦς* di Anassagora soggetto e non oggetto dell'azione del conoscere (cfr. *VS 59 A 100* [Aristotele], II 29, 29-31 DK; B 7, 36, 6; B 12, 38, 3. 9-10). Per *γιγνώσκειν νοῦν*, cfr. *Il. 22, 382* (*ὄφρα κ' ἔτι γινώμεν Τρώων νόον, ὃν τιν' ἔχουσιν*) e sulla base del verso iliadico Teognide 1, 367 (*οὐ δύναμαι γινῶναι νόον ἀστῶν, ὃν τιν' ἔχουσιν* ~ 1, 1184a). In Partenio, *narr. amat.* 11, 4 (= *Suppl. Hell.* 646), il nesso è usato quando si tratta del momento in cui Byblis viene rifiutata dal fratello Cauno (*ἢ δ' ὅτε δὴ <ρ> ὄλοοιο κασιγνήτου νόον ἔγνω*); in Libanio, *ep.* 1242, 2 vi è chiaramente il ricordo del verso odissiacco (*ἐν τῷ πλειόνων ἀνδρῶν γινῶναι νοῦν*); ed in Sinesio, *h.* 8, 52-53, il nesso è impiegato per il sole che nell'ascensione di Cristo riconobbe (*ἔγνω*) il figlio di dio (*γόνου θεοῦ, τὸν ἀριστοτέχνην νόον*). Per Porfirio il precetto *γινῶθι σαυτὸν* si riferiva anche *ἐπὶ τὸ γινώσκειν δεῖν τὴν ψυχὴν καὶ τὸν νόον* (Stob. 3, 21, 28); e nel linguaggio filosofico ricorre a proposito del *logos* che, congenere al *nous*, *καὶ αὐτὸν πέφυκεν γινώσκειν τὸν νοῦν* (Proclo, *in Plat. remp.* I 211, 11-12) e a proposito della *πρώτη φιλοσοφία* che *τὰ νοητὰ γινώσκουσα καὶ τὸν τῶν νοητῶν θεωρητικὸν γινώσκει νοῦν* (Simplicio [?], *in Arist. de an.* [CAG XI], 2, 33-3, 1). Si trova invece *γιγνώσκειν τὸν νοῦν* nell'accezione di 'conoscere il senso': cfr. Filostrato, *vita Apoll.* 4, 28 (in riferimento ad una statua); (ad un viaggio) 7, 13; (ad un'espressione linguistica, o comunque ad un messaggio) Galeno, *de diff. puls.* 2, 5 (VIII 587, 18 K.); Clemente d'Alessandria, *strom.* 1, 9, 45, 2; Origene, *comm. in Matth.* XI 11, 39-40 Girod; XVI 9, 57 Klostermann; *in epist. ad Rom.* 11; Epifanio, *adv. haer.* III 28, 19 Holl; e cfr. anche lo scolio a Soph. *Aj.* 32 c (*ad σημαίνουμαι*): *νόῳ, διὰ σημείων γινώσκω τὸν νοῦν*. Anche l'espressione *εἰδέναι τὸν νοῦν* (cfr. sopra n. 2) si riferisce ad un *νοῦς* più circoscritto, un'intenzione più facilmente decifrabile: cfr. *Il. 2, 192*; Aristofane, *ra.* 580 (*οἶδ' οἶδα τὸν νοῦν*, e vd. lo scolio di Tzetes *ad loc.*); *Plu.* 1080 (~ *eccl.* 998: *οἶδ' οἶδ' ὃ τι βούλει*); Filostrato, *vita Apoll.* 7, 10 (*εἰ γὰρ τὸν σὸν ἀγνωσῶ νοῦν, οὐδὲ τὸν ἑμαυτὸν οἶδα*). Altrimenti è attestata nell'accezione di 'sapere il senso' (così è anche per *ἐπίσταται τὸν νοῦν*, cfr. Origene, *fragm. in Ps.*, ad 118, 162); anche *συνιέναι τὸν νοῦν* significa solo 'comprendere il senso', e (*κατα*)*μανθάνειν τὸν νοῦν* 'apprendere il senso' (diversamente si tratta però di apprendere l'indole o l'intenzione in Pind. *Ol.* 9, 75; Herodot. 3, 122; Nonno, *par. in Ioann. ev.* 2, 118; Romano Melodo 51, 14). – In Plotino 2, 9, 1, 225, 62-63 H.-Schw. (*καὶ ὄλως οὐκ εἰδήσει νοῦν οὐδ' ὄλως νοήσει*) è questione del rapporto tra l'anima e la seconda ipostasi (cfr. anche 3, 8, 9, 407, 20 [*νοῦν γινώσκειν*] e Proclo, *in Plat. Tim.* III 150, 3-4: *le anime ἀφ' ἑαυτῶν γινώσκουσι τὸν νοῦν καὶ ἀπὸ τοῦ νοῦ*

possono per altro approfondire, in quanto non pertinenti in questa sede, le formulazioni, di per sé di grande interesse, con cui gli scolii descrivono il processo attraverso cui si perviene a questa conoscenza pratica, una conoscenza che si costituisce sulla base di una raccolta di dati empirici, di un *συνάγειν*. (Ad Omero stesso veniva attribuita una sorta di questo pensiero pratico, ma realizzatosi almeno parzialmente sulla base di esperienze altrui, in seguito alla sua frequentazione con lo 'storico' *Μέντε*, *ναύκληρον ὄντα... πεπαιδευμένον ἄνδρα καὶ πολυῖστορα, ᾧ συμπλέων ὁ ποιητῆς ἱστορίαν συνῆγε*, cfr. per Odisseo: *νόον ἔγνω, τουτέστι μαθῶν συνήγαγε νοῦν· καὶ οὕτως ἀπέβη τῇ συχνῇ ἱστορίᾳ πολύνους*, Eustazio, 5, 31-33 e 39, 35-36). Mi limito qui, da una parte, ad indicare il preciso parallelo in Eustazio, che lavora sullo stesso materiale degli scolii (5, 24 e 32): *Οδισσεο πολλὴν ἐμπειρίαν συνήγαγεν* e su questa base *συνήγαγε νοῦν*, e cfr. anche *in Il. III 704, 27-30* van der Walk (in riferimento a 15, 81): *ὅτι δὲ τὸ πολλὴν γῆν ἐπεληλυθέναι νοῦν συνάγει καὶ φρόνησιν, δηλοῖ μὲν καὶ ἐνταῦθα ὁ ποιητῆς, πευκαλίμας φρένας εἰπὼν τὰς τοῦ τοιοῦτου ἀνδρός*<sup>12</sup>; e, dall'altra, a riportare almeno alcune formulazioni, particolarmente notevoli, che in riferimento al realizzarsi di questo procedimento conoscitivo si hanno presso i commentatori aristotelici. Si vedano Eustrazio, *in anal. post. II 3 (CAG XXI 1)*, 40, 4-6: *ὄρα δὲ ὅτι ἀπὸ μὲν τῶν ὑστέρων καὶ αἰτιατῶν ἐπὶ τὴν τῶν προτέρων καὶ αἰτίων ἀνιόντες γινώσκουσιν ἀπὸ τῶν πολλῶν εἰς ἓν ἀνερχόμεθα, κατὰ μέρος τὴν τοῦ αἰτίου συνάγοντες γινώσκουσιν ἐκ τῶν ἐξ αὐτοῦ* (e cfr. anche 259, 6-7; 268, 17-20); Eliodoro, *par. in eth. Nic. 6, 12 (CAG XIX 2)*, 129, 30: *καὶ ἀπὸ τούτων τῶν μερικῶν καθολικούς τινὰς συνάγοντες λόγους, φρόνιμοι γινόμεθα πρὸς τὰς ἐν τῷ βίῳ πράξεις*; e soprattutto lo scolio *ad Arist. eth. Nic. 1142 a 27 (An. Par. I Cramer)*: *αἰσθησιν ἐνταῦθα τὸν πρακτικὸν νοῦν φησι, τὸν ἐκ τῆς τῶν καθ' ἕκαστα πείρας συναγόμενον; ad 1143 a 35: (νοῦν) τὸν ἐξ ἐμπειρίας συναγόμενος*; e, con *συλλέγειν*, Michele, *in Arist. eth. Nic. IX, X 10, 10 (CAG XX)*, 609, 4-5: *ἐξ ἐμπειρίας γὰρ μακρὰς συλλέγεται ἢ φρόνησις καὶ ὁ νοῦς ὁ περὶ τὰ πρακτά*<sup>13</sup>.

*ἐαυτῶν*): tralascio le attestazioni relative al *νοῦς* che conosce se stesso nelle trattazioni filosofiche.

<sup>12</sup> È qui anche ribadita l'interpretazione di *νόον* in *Od. 1, 3* come oggetto interno di *ἔγνω*: *δηλοῖ δὲ καὶ ἐν τῷ 'πολλῶν ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω', ἐξ οὗ προσεπηύξησεν Ὀδυσσεὺς τὴν σύνεσιν*.

<sup>13</sup> È pertinente anche, a questo proposito, il rilievo di Gregorio di Nissa, *de opif. hom.* cit. 153, 8-9, in rapporto al livello più basso della conoscenza, quello della sensazione: *πολλάκις γὰρ*



Resta però un elemento di tradizione su cui è necessario intervenire: verrebbe infatti negli scoli attribuito a Odisseo, in questo contesto, un pensiero, una mente, «mercantile»: ἔγνω οὖν νοῦν, ἀντὶ ἐμπορικὴν γνῶσιν εἶχεν (E: 8, 8-9 D. = 6, 2 L.).

Certo, siccome è questione di vedere molte città, di entrare in contatto con uomini d'altre razze (ὀμιλῆσαι ἄλλοδαποῖς ἀνθρώποις: 8, 6 D. = 5, 25-6, 1 L.), è molto facile che dietro le peregrinazioni di Odisseo si sia potuta affacciare, in un discorso volutamente generalizzante come quello degli scoli, l'immagine dei viaggi e dei contatti con genti straniere dell'errante per professione, del mercante. Anche e soprattutto al mercante doveva pensare Epitteto (Arr. *Epict.* 3, 24, 12-13) come figura esemplare della mobilità umana, come modello dell'uomo che non radicato e piantato in terra muta continuamente luogo, di un Odisseo inquieto spinto dall'urgenza delle sue necessità/affari, oltre che dal desiderio di vedere cose nuove: τὸ μὴ ἐρριζῶσθαι μηδὲ προσπεφυκέναι τῇ γῆ, ἀλλὰ ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλους ἵεσθαι τόπους ποτὲ μὲν χρειῶν τιμῶν ἐπειγουσῶν, ποτὲ δὲ καὶ αὐτῆς τῆς θέας ἕνεκα. καὶ τῷ Ὀδυσσεὶ τὸ συμβάν τοιοῦτόν τι ἦν, con citazione di *Od.* 1, 3 (cfr. per un verso Solone, fr. 13, 43-46, e per l'altro il Solone di Erodoto, 1, 29-30, 1 [in viaggio non solo, come è noto, τῆς θεωρίας... εἵνεκεν]). Già nell'*Odissea* stessa tra le varie figure di ἀλήται – mendicanti, nobili che raccolgono doni ospitali, perfino dèi in incognito – si impone in prima istanza quella del mercante (3, 71-73 = 9, 252-254 = *h. Ap.* 452-454): ὦ ξεῖνοι, τίνες ἐστέ; πόθεν πλεῖθ' ὑγρὰ κέλευθα; ἢ τι

καὶ ἐκ διαφόρων αἰσθητηρίων μία γνῶσις ἡμῖν συναγείρεται, τοῦ αὐτοῦ πράγματος πολυμερῶς πρὸς τὰς αἰσθήσεις μεριζομένου (e ad un livello altissimo, sempre con συναγείρω, *contra Eunom.* 2, 1, 499: τὸν ἡμέτερον λόγον τὸν κατὰ διαφόρους ἐπιβολὰς λέγοντα τὴν περὶ θεοῦ γνῶσιν ἡμῖν συναγείρεσθαι). Per l'uso di *συνάγειν* in questi contesti relativi alla formazione di una conoscenza sulla base della combinazione di una pluralità di dati, cfr. Simplicio, in *Arist. phys.* (CAG X), 1074, 28-29; 1075, 4-5 e 10-12 (e in riferimento alla formazione della conoscenza scientifica, *ibid.*, 804, 16-17: *πᾶσα γνῶσις ἐπιστημονικὴ καὶ ἀποδεικτικὴ ἀπὸ τῶν καθ' αὐτὰ ὑπαρχόντων συνάγεται*); Giovanni Filopono, in *Arist. anal. post.* (CAG XIII 3), 435, 24-26; e con *ἐπισυνάγω*, *ibid.* 436, 34-437, 2; 438, 20-23. In qualche modo, con l'espressione *ἐκ τῆς ἐμπειρίας γνῶσιν* (νοῦν, φρόνησιν) *συνάγειν* (συλλέγειν, συναγείρειν) si perviene a formulare quello che è un rovesciamento del procedimento intellettuale antiempirico esposto così risolutamente nel *Fedone* di Platone, dove è l'anima, il principio conoscitivo, che si deve raccogliere astraendo da ogni informazione sensibile (67 c7-8: *αὐτὴν καθ' αὐτὴν πανταχόθεν ἐκ τοῦ σώματος συναγείρεσθαι τε καὶ ἀθροίζεσθαι*, e cfr. anche 80 e3-5, 83 a6-8 e la mia n. 44 *ad loc.* in *Platone. Fedone*, intr., premessa al testo e note di A. L., trad. di P. Fabrini, Milano 1996, 147): solo in questo senso antiempirico la conoscenza è detta *συναγωγός*, cfr. Damascio, in *Phaed.* 1, 78: τὸ μὲν σῶμα ἀγνοῖα συνουσιῶται, συναγωγός γάρ ἢ γνῶσις, τὸ δὲ πάντη μεμῆρισται.

κατὰ πρῆξιν ἢ μαψιδίως ἀλλάγησθαι οἷά τε ληϊστῆρες ὑπεὶρ ἄλλα (cfr. 8, 161-164; e mercanti e predoni – in particolare i Fenici – spesso coincidono).

Ma ἐμπορικὴν γνῶσιν del manoscritto E, lezione stranamente conservata sia da Dindorf che da Ludwich, non è affatto tollerabile: in queste discussioni, anche e proprio nelle formulazioni generalizzanti (cfr. πόλεις καὶ χώρας [12, 9 D. = 10, 25; 11, 4-5 L.; ma per le χώραι cfr. sopra n. 5]; τις ἰδών, τινες ἰδόντες [12, 9 D. = 10, 25; 11, 4-5 L.: in Dindorf in entrambi i casi solo il primo dato]), è fatta questione solo di esperienza, non di attività mercantile (ταῦθ' οὗτος τῇ πείρᾳ μαθὼν νοῦν γνῶναι λέγεται· νοῦν γὰρ ἐνταῦθα τὴν πείραν νοητέον è scritto in E subito prima del segmento in questione [8, 7-8 D.= 6, 1-2 L.]; e cfr. ἐκ γὰρ τῆς ἐμπειρίας ἢ γνῶσις συνάγεται DEJ [12, 10-11 D. = 10, 26 L.]); e così è anche in Eustazio: πολύτροπος οὖν, ὁ διὰ πολλὴν ἐμπειρίαν πολύφρων, ὡς ὁ ποιητῆς μετ' ὀλίγα ἐρεῖ (4, 39); εἶη ἂν οὖν ὁ Ὀδυσσεὺς διὰ ταῦτα πολυῖστωρ, πολυειδὴς τὴν ἐμπειρίαν καὶ ὡς εἴρηται πολύνους, οἷα τοιαῦτα παθὼν καὶ νοῦν τοσοῦτον θύραθεν οἷον εἰσοικισάμενος (5, 11-12); σημειῶσαι δὲ ὅτι πλείω ἐμπειρίαν ὁ ποιητῆς ἐνταῦθα τῷ Ὀδυσσεὶ ἐπιμαρτύρεται ἥπερ ἐν Ἰλιάδι τῷ Νέστορι (5, 20-21); senonché nell'*Iliade*, continua Eustazio, Odisseo non era considerato più saggio di Nestore, dato che la sua saggezza egli deve alle esperienze avute dopo la presa di Troia, alle peregrinazioni nel corso delle quali πολλὴν ἐμπειρίαν συνήγαγε (5, 24). E sul dato dell'esperienza insistono vari autori nel richiamare il verso odissiaco: per Polibio, nel contesto della polemica con Timeo (12, 27, 11), Odisseo è il modello di τὸν ἄνδρα τὸν πραγματικόν, e per Diodoro Siculo (*bibl.* 1, 1, 1-2) egli è τῶν ἡρώων ὁ πολυπειρότατος. Strabone sottolinea il motivo della *ιστορία* (1, 1, 16), ma anche il dato dell'essere ἐμπειρος (1, 2, 3-4: con anche esplicita opposizione al χρηματισμός, 1, 2, 34). E si vedano ancora Basilio di Cesarea, *epist.* 74, 1 (τί γὰρ διαφέρει πολλοὺς ἰδεῖν κατὰ μέρος ἢ ἓνα τὸν πάντων ὁμοῦ τὴν πείραν ἀναδεξάμενον;) e Sinesio, *epist.* 137 (εἰς πείραν ἐλθεῖν).<sup>14</sup>

Già di per sé poi «conoscenza mercantile» è un nesso molto sospetto.<sup>15</sup> Si tratterà qui allora chiaramente di falsa lezione per «conoscenza

<sup>14</sup> Citazione del verso odissiaco anche nel *Romanzo di Alessandro* (rec. α, 3, 26, 7: Lettera di Aristotele), ma solo in riferimento alle imprese di Alessandro, che «andò da occidente ad oriente». In tutti questi richiami (per Libanio vd. sopra n. 10) la lezione testimoniata è unicamente νόον, mai νόμον (cfr. sopra n. 6).

<sup>15</sup> Una singola «pensata affaristica» (κατανόμᾳ τι χρημαστικόν) viene attribuita a Talete nel

empirica»: ἀντὶ τοῦ ἐμπειρικῆν γνῶσιν εἶχεν (l'imperfetto, a sua volta, è da correggere in ἔσχεν? cfr. ἤτοι πρακτικὴν φρόνησιν ἔσχε, D: 10, 26-11, 1 L., non in Dindorf). La correzione dunque a mio avviso si impone, ed il facile emendamento ἐμπειρικῆν per il tràdito ἐμπορικῆν permette di restituire un'espressione, ἐμπειρικὴ γνῶσις, che mi pare sia perspicua di per sé e perfettamente congrua al contesto della discussione degli scolii. Occorre però dire che nel suo tenore letterale questa espressione risulta infrequente. Si possono citare in proposito Galeno, *de locis aff.* 3, 3 (VIII 144, 11 K.: τῆς ἐμπειρικῆς γνώσεως con specifico ma non esclusivo riferimento alla setta empirica); Proclo, in *Plat. remp.* II 73, 18-20 (σοφοὶ γὰρ ἤδη γεγονότες γνῶσονται τίνων δέονται καὶ ἄλλων μερικωτέρων γνώσεων εἴτε τεχνικῶν εἴτε ἐμπειρικῶν εἰς τὴν πρόνοιαν τῆς πόλεως) e in *Eucl.* 30, 14 (nel contesto della contrapposizione platonica tra 'scienza' e sensazione: ἐπιστήμην ὁ Πλάτων πολλαχοῦ μὲν προσαγορεύει πᾶσαν ὡς εἶπειν οὕτω τὴν καθόλου γνῶσιν, ἀντιδιαιρούμενος αὐτὴν πρὸς τὴν αἴσθησιν τὰ καθ' ἕκαστα γνωρίζουσιν, κἂν τεχνικὸς κἂν ἐμπειρικὸς τῆς τοιαύτης γνώσεως ὁ τρόπος).<sup>16</sup>

Ma per quanto è della piena legittimità linguistica e concettuale di un tale nesso va pur ricordato che è usuale – specialmente tra i medici – l'espressione γιγνώσκειν τῇ πείρᾳ (διά, μετά, ἐκ τῆς πείρας e talora anche ἐμπειρίας: cfr. solo Galeno, *ibid.* 144, 12-13 K.); e che, anche in discussioni filosoficamente avvertite, l'ἐμπειρία è considerata una forma, seppure inferiore, di conoscenza. (Per Gregorio di Nissa, anzi, ogni conoscenza in quanto tale, in opposizione alla fede, ha carattere empirico: ἡ μὲν γὰρ γνῶσις ὥσπερ ἐμπειρικῆν τινα τὴν διάθεσιν ἔχει, μόνῳ τῷ γινωσκομένῳ συντιθεμένη, ἡ δὲ τῶν Χριστιανῶν πίστις οὐχ οὕτως· οὐ γὰρ τῶν γινωσκομένων, ἀλλὰ τῶν ἐλπιζομένων ἐστὶν ὑπόστασις, contra

famoso aneddoto ricordato anche da Aristotele (*VS* 11 A 10 DK); ed ancora un singolo «pensiero da mercante e da uomo d'affari» (ἐμπορικόν τι καὶ δραστήριον ἐννοήσας) è quello avuto da Nausicle (Eliodoro, *Aeth.* 5, 8, 3); ma la qualifica di 'mercantile' in riferimento ad un modo di pensare o alla mente di qualcuno non mi risulta mai attestata.

<sup>16</sup> Ancora nel passo di Proclo citato, in *Eucl.* 30, 21-25, cfr.: ταύτην δὲ αὐτὴν τῶν καθόλου γνῶσιν διελόμενος εἰς τε τὴν τὰς αἰτίας γνωρίζουσιν καὶ τὴν ἀνευ αἰτίας γνωστικῆν, τὴν μὲν ἑτέραν ἐπιστήμην ἀξιῶ καλεῖν, τὴν δὲ λοιπὴν ἐμπειρίαν. E si veda anche David, *prol. phil.* (CAG XVIII 2), 27, 4-5: ἡ κατ' ἐμπειρίαν γνῶσις. L'ἐμπειρία e la γνῶσις sono accostate in Galeno, *de temper.* 1, 9 (con richiamo a Policeto = *VS* 40 A 3 DK); e cfr. Didimo Cieco, *comm. in Job* 159, 8 Henrichs). In Niceforo Gregora, *hist. Rom.* II 1040, 11-12, è attestato il nesso, con scambio dei ruoli grammaticali, γνωστικὴ ἐμπειρία (si veda tutto il passo e per *συνάγεσθαι*, cfr. sopra n. 13); cfr. anche Eustrazio, in *Arist. eth. Nic.* VI cit., 336, 2: τὴν ἐμπειρίαν ὡς τῶν καθ' ἕκαστα οὖσαν γνωστικῆν.

*Eunom.* 2, 1, 93). È sufficiente rimandare in proposito al celeberrimo inizio della *Metafisica* di Aristotele: tutto il cap. 1 è rilevante al riguardo, e in particolare cfr. *ἡ μὲν ἐμπειρία τῶν καθ' ἕκαστόν ἐστι γνῶσις*, 981a 15-16; le sensazioni stesse sono *κυριώταται... τῶν καθ' ἕκαστα γνῶσεις*, 981b 11; e sui rapporti tra le varie forme di conoscenza: *ὁ μὲν ἔμπειρος τῶν ὁποιαοῦν ἐχόντων αἰσθησιν εἶναι δοκεῖ σοφώτερος, ὁ δὲ τεχνίτης τῶν ἐμπεύρων, χειροτέχνου δὲ ἀρχιτέκτων, αἱ δὲ θεωρητικαὶ τῶν ποιητικῶν μᾶλλον*, 981b 30-32.<sup>17</sup> Nel linguaggio e nella concezione comuni non c'è naturalmente difficoltà alcuna ad associare le due nozioni, dell'empiria e di una conoscenza di qualsiasi tipo: nei lessici *ἐμπειρος* in associazione con *γνούς* o con *γνωστικός* spiega *εἰδώς* (Hesych. ε 781), (*ε*)*ἰδῆμων* (*ibid.* ι 186), *νοήμων* (*ibid.* ν 611; e cfr. *Suida* ι 133 *ad ἴδρις*, e anche *Apoll. lex. Hom. e sch. in Hom. Il.* 16, 638a *ad φράδμων*); e si veda per es. Senofonte, *an.* 5, 6, 6 (in riferimento alla conoscenza del territorio), *ὅμως δὲ λεκτέα ἂ γινώσκω, ἐμπειρος γὰρ εἰμι* (e, in riferimento alla conoscenza degli astri, cfr. anche *mem.* 4, 7, 4). Dato che si è parlato

<sup>17</sup> Come è da attendersi le formulazioni scolastiche sono più *tranchées*: cfr. Alessandro, in *Arist. met.* (CAG I), 4, 22-23: *λογικὴ γὰρ τις γνῶσις ἤδη ἡ ἐμπειρία* [= Asclepio, *CMG* VI 2, 14, 7-8] e, *l'empireia, τῶν πολλῶν τε καὶ καθ' ἕκαστα... εἰς μίαν περιλήψιν καὶ γνῶσιν ἐστὶ συστολή*, cfr. anche 8, 12 – e mentre in Aristotele il costituirsi delle arti matematiche in Egitto è messo in rapporto con l'ozio, Alessandro, 7, 3 ss., utilizza questo dato storico per mostrare come anche le scienze matematiche si siano costituite su una base empirica, e il motivo dell'ozio è rapportato già alla fase dell'osservazione empirica); Proclo, in *Plat. remp.* 2, 82, 7: *ἡ ἐμπειρία πρόδρομος οὐδὰ τις γνῶσις*; Giovanni Filopono, in *Arist. anal. post. cit.*, 435, 20-24: *ἐμπειρία, ἡ γουὴν γνῶσις τις δυνάμειος πράγματός τινος... ἐκ δὲ τῶν πολλῶν μνημῶν γέγονέ μοι ἐμπειρία καὶ γνῶσις*; David, *prol. philos. cit.*, 43; 21-26: *ἰστέον ὅτι ἡ γνῶσις ἡ μερικὴ ἐστὶν ἡ καθόλου καὶ ἡ μετὰ λόγου ἐστὶν ἡ ἀνευ λόγου, ὥστε ἐκ τούτων τέσσαρά τινα γίνεσθαι· ἔστι γὰρ πείρα, ἐμπειρία, τέχνη, ἐπιστήμη... ἐμπειρία δὲ ἐστὶν ἡ τῶν καθόλου ἀλογος γνῶσις*; in Eustrazio, in *Arist. anal. post. II cit.*, 256, 37 ss., il progresso conoscitivo è così schematizzato: *ἐκ μὲν οὖν αἰσθήσεως καταδεεστέρας οὐσης ἀπασης γνῶσεως μνήμη, ἐκ δὲ μνήμης ἐμπειρία... ἐκ δὲ ἐμπειρίας τὸ καθόλου τῆ ψυχῆ πηγνυται καὶ συνίσταται* (e questo è il principio della *τέχνη* e della scienza); in *Arist. eth. Nic. VI cit.*, 348, 37-38: *τὴν ἀρχὴν τῆς γνώσεως ἐκ τῶν αἰσθητῶν καὶ καθ' ἕκαστα ἐξ ἐμπειρίας ἀπαρχομένων*; Michele, in *Arist. eth. Nic. V* (CAG XXII 3), 8, 20, *ὧν* (mezzi e modi dell'agire) *ἡ γνῶσις δι' ἐμπειρίας παραγίνεται*; Sofonia, in *Arist. de an.* (CAG XXXI &), 122, 16-17: *πείρα γὰρ γνῶσις πράγματος ἐνὸς ἀλογος, ἐμπειρία δὲ γνῶσις πλειόνων ἀνευ τῆς αἰτίας*; anon. in *Arist. eth. Nic. II-VI* (CAG XX), 124, 32: *ἡ ἀρχὴ τῆς γνώσεως ἐξ ἐμπειρίας*; Eliodoro, in *Arist. eth. Nic. par.* (CAG XIX 2), 124, 18: *τὸ δὲ γινῶναι τὰ καθ' ἕκαστα ἐμπειρίας ἐστὶν*. Si veda anche *sch. in Eucl. el. 1, 1*: *γνώσεων δὲ οὐσῶν αἰσθήσεως, φαντασίας, πείρας, ἐμπειρίας, τέχνης, ἐπιστήμης*; e in campo retorico lo scolio di Siriano in *Herm. st.* 4, 42, 17-18: *ἐμπειρία δὲ ἐστὶ λόγος ἐκ πλειόνων ὁμοίων καταλήψεων τὴν γνῶσιν ποιούμενος* (qui in riferimento all'empiria, gli Egizi sono richiamati per la scoperta della medicina, non delle matematiche). In Clemente Alessandro, *strom.* 2, 17, 76, 1 l'empiria è addirittura qualificata scienza: *ἡ δ' ἐμπειρία ἐπιστήμη περιληπτική*.

qui sopra della questione di poter conoscere il pensiero di qualcuno, si può ricordare poi la battuta spiritosa rivolta da Diogene ad Alessandro: οὐκ οἶσθα Ἀλέξανδρον τὸν βασιλέα; — τό γε ὄνομα, εἶπεν, ἀκούω πολλῶν λεγόντων, ὡς κολοιῶν περιπετομένων, αὐτὸν δὲ οὐ γινώσκω· οὐ γάρ εἰμι ἔμπειρος αὐτοῦ τῆς διανοίας (Dione Crisostomo, *or.* 4, 17). Lo stesso Platone non rifugge da questa associazione in formulazioni non impegnative, cfr. *leg.* 7, 790 d: ἐξ ἐμπειρίας αὐτὸ εἰλήφασι καὶ ἐγνώκασιν ὃν χρήσιμον αἶ τε τροφοὶ τῶν σμικρῶν καὶ αἱ περὶ τὰ τῶν Κορυβάντων λάματα τελοῦσαι (ma in sede teorica il procedimento empirico è considerato proprio di schiavi sprovvisti di vera conoscenza: cfr. la trattazione relativa ai due tipi di medico a 4, 720 a ss. [*προστάξας... τὰ δόξαντα ἐξ ἐμπειρίας ὡς ἀκριβῶς εἰδώς*] ~ 9, 857 c ss. [*τις ἰατρὸς τῶν ταῖς ἐμπειρίας ἄνευ λόγου τὴν ἰατρικὴν μεταχειριζομένων*]). E questa associazione non meraviglierà trovarla attestata in Polibio, dove ἐμπειρία è 'conoscenza scientifica', cfr. 3, 59, 2 (ἔγνωσαν τι καὶ προεβίβασαν τὴν ἐμπειρίαν)<sup>18</sup> e 9, 14, 1 (qui per ἐμπειρία μεθοδική si veda 1, 84, 6 dove essa è contrapposta a ἀπειρία e a τριβὴ ἄλογος: per contro cfr. Pl. *Phdr.* 270 b5-6 — nel contesto della famosa testimonianza su Ippocrate —, *Grg.* 463 b3-4, 465 a2-3, 500 b4-5, e5, *lg.* 11, 938 a3-4).

Ma, al di là di questo nesso preciso, la consapevolezza di una conoscenza e di un sapere che si acquisiscono sulla base dell'esperienza, è ovviamente ben presente nella cultura greca. E per limitarsi ad uno specifico settore di questa cultura, si può osservare che non è certamente un caso se in alcune delle formulazioni sopra richiamate relative allo statuto epistemologico della empiria viene ricordato in prima istanza il procedimento conoscitivo della medicina: è così già nel cap. 1 del I libro della *Metafisica* di Aristotele; e l'esempio dell'arte medica è ripreso nelle trattazioni scolastiche e dai commentatori, dove in connessione con una marcata tendenza generalizzante l'arte medica viene a rivestire un carattere di quasi esclusiva paradigmaticità. (È interessante notare come in Alessandro di Afrodisia questa tendenza alla generalizzazione, e anche ad un eccesso di rigore terminologico, abbia portato ad un completo sovvertimento della formulazione aristotelica. In Aristotele, per la condizione di *empeiria* en-

<sup>18</sup> In riferimento alle conoscenze geografiche: per l'elogio che qui viene fatto dei predecessori, cfr. Archita *VS* 47 B 1 DK (si tratta dell'inizio dell'*Armonico*); [Ippocrate], *hebd.* 53 (anche in questo caso si tratta a mio parere di un inizio: tutto il capitolo finale, non solo l'ultima frase, costituisce una 'chiamata' dell'inizio di *morb.* 3) e *vict.* 1, 1.

trano in gioco Callia e Socrate, e molti altri presi singolarmente, ammalati di una determinata malattia cui ha giovato una determinata cosa; per la condizione della *τέχνη*, il momento differenziante – ferme restando la determinata malattia e la determinata cosa che ha giovato –, è visto nel fatto che si riesce ad isolare una classe di malati. Alessandro nel commento [5, 2-7] non solo omette i nomi di Callia e di Socrate, ma corregge sistematicamente i dimostrativi di Aristotele. In Aristotele si ha *τοδί* e *τηνδι* *τὴν νόσον* sia per l'*empeiria* che per la *τέχνη*; e si ha poi Callia, Socrate e molti individui particolari per l'*empeiria* in opposizione a *τοῖς τοιοῖσδε*, isolati come classe di malati, per la *τέχνη*. Alessandro ha *τόδε* *τὸ φάρμακον* e *τὴνδε τὴν νόσον* per l'*empeiria*, ma *τοιοῖσδε* [*φαρμάκοις*] e *τοιάνδε νόσον* per la *τέχνη*; e l'opposizione tra malati singoli e classe di malati non si realizza a livello espressivo, se non in riferimento alla malattia: *τοῖς τὴνδε τὴν νόσον νοσοῦσι vs τοῖς τοιάνδε νόσον νοσοῦσι*.<sup>19</sup> Si vedano ancora David, *prol. philos. cit.*, 43, 21 ss. (l'esempio medico illustra sia il caso della *peira* sia quello dell'*empeiria*, per la quale sono richiamati specificamente i medici empirici) e 47, 28 ss. (qui l'esempio medico chiarisce i due ambiti dell'*empeiria*, quello della *autopsia* e quello della *historia*); Giovanni Filopono, in *Arist. anal. post. cit.*, 435, 21 ss. (esempio dell'elloboro, che ritorna in Eustrazio, in *Arist. anal. post. II cit.*, 263, 35 ss.); Michele, in *Arist. eth. Nic. IX-X cit.*, 617, 12 (*ὡς καὶ ἐπὶ ἰατρικῆς*); e in *Arist. eth. Nic. V cit.*, 8, 22 ss. (*ὡς καὶ κυβερνήτην καὶ ἰατρὸν* = CAG XX, 210, 27 ss.); *sch. in Arist. eth. Nic. (An. Par. I Cramer) ad 1094 b7* (*ὡς ἀπὸ τίνος πόας διαφόρως ὑγιασάσης καὶ ὠφελίμου φανείσης*); in *sch. in Eucl. el. 1, 1*, l'esempio della medicina illustra tutto il processo che va dalla *peira*, all'*empeiria* e alla *τέχνη*. Anche in Sopatro, *sch. ad Herm. 5, 4*, è introdotto l'esempio medico per illustrare dapprima il procedere empirico e poi quello tecnico (da notare comunque che per quanto *ἄνευ αἰτίας* all'*empiria* viene pur riconosciuta la capacità di *γινώσκειν*).

Dal canto loro, i medici stessi erano ben consapevoli di fare ricorso

<sup>19</sup> Per il secondo *τηνδι τὴν νόσον* di Aristotele, in riferimento ad una classe di malati nell'ambito della *τέχνη*, Alessandro osserva (5, 8-10): *τὴνδε τὴν νόσον ἀντὶ τοῦ τὴν τοιάνδε νόσον οὐ γὰρ ἐπὶ τῶν βοηθημάτων μόνον, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ τῶν νόσων ἢ κατὰ τὸ ὅμοιον τῆ τέχνη μετάβασις*. Non c'è nel testo di Aristotele assolutamente niente, per quanto riguarda i *βοηθήματα*, che possa indurre a cogliere un'opposizione del tipo *τὴνδε τὴν τοιάνδε*, ma forse Alessandro si poteva permettere questo rilievo per il fatto che il secondo *συνήνεγκεν* di Aristotele ha il soggetto sottinteso – ma naturalmente lo stesso di *τοδί* *συνήνεγκε* detto poco sopra in riferimento all'*empeiria*. Degno di nota è poi che in Alessandro venga attribuito anche all'*empiria* l'*εἰδέναι* (*ἔχειν ὑπόληψιν* in Aristotele).

nella loro arte a questa forma di conoscenza, elaborata a partire dall'acquisizione diretta delle informazioni fornite dai sensi. Mi limito a segnalare qui, dalla collezione ippocratica, le importanti affermazioni metodiche all'inizio di *off.* 1 (III 272, 3-6 Littré = II 30, 3-7 Kühlewein = 58, 2-7 Withington): ἀπὸ τῶν πάντη πάντως γνωσκομένων, ἃ καὶ ἰδεῖν καὶ θιγεῖν καὶ ἀκοῦσαι ἔστιν· ἃ καὶ τῇ ὄψει καὶ τῇ ἀφῆ καὶ τῇ ἀκοῇ καὶ τῇ ῥίνι καὶ τῇ γλώσση καὶ τῇ γνώμῃ ἔστιν αἰσθῆσθαι· ἃ, οἷς γνωσκομεν ἅπαντι, ἔστι γινῶναι; di *epid.* IV 43 (V 184, 7-9 Littré = 136, 9-12 Smith): ὅτι τοῖσιν ὄμμασιν, τοῖσιν οὖσιν, τῆσι ῥίσι, τῇ χειρὶ αἱ κρίσεις, καὶ τὰλλα οἷσι γνωσκομεν· ὁ ἀσθενέων ἢ ἰδῶν ἢ θιγῶν ἢ ὀσφρανθεῖς ἢ γαστάμενος, τὰ δ' ἄλλα γινούς; e VI 8, 17 (V 350, 3-4 Littré = 180, 3-4 Manetti-Roselli = 284, 3-4 Smith): τὸ σῶμα ἔργον ἐς τὴν σκέψιν ἄγειν· ὄψις, ἀκοή, ῥίς, ἀφή, γλώσσα, λογισμὸς καταμανθάνει (καταμανθάνει secl. Man.-Ros.).

Ma è il ginecologo di *mul.* I 62 (C: VIII 126, 7-14 Littré = 112, 26-114, 2 Grensemann) che sa mettere in grande rilievo il rapporto che si instaura tra esperienza e conoscenza/sapere – e insegnamento –, in prima istanza nel caso della donna, e poi in quello del medico che la cura (con ulteriori complicazioni derivanti dalla vergogna che prova la paziente): καὶ ἔσθ' ὅτε οὐδ' αὐταὶ (scil. αἱ γυναῖκες) ἴσασιν τί νοσέουσι, πρὶν ἢ ἔμπειροι νοῦσων γένωνται ἀπὸ καταμνηνίων καὶ ἔωσι γεραίτεροι. τότε δὲ σφέας ἢ τε ἀνάγκη καὶ ὁ χρόνος διδάσκει. τὸ αἴτιον τῶν νοῦσων, καὶ ἔστιν ὅτε τῆσι μὴ γνωσκούσῃσιν ὑπ' ὅτε νοσέουσι φθάνει τὰ νοσήματα ἀνίητα γινόμενα, πρὶν ἢ διδαχθῆναι τὸν ἰητρὸν ὀρθῶς ὑπὸ τῆς νοσεούσης ὑπ' ὅτε νοσεῖ. καὶ γὰρ αἰδέονται φράζειν, καὶ ἦν εἰδῶσι, καὶ σφιν δοκέουσιν αἰσχρὸν εἶναι ὑπὸ ἀπειρίας καὶ ἀνεπιστημοσύνης. La correlazione dell'esperienza con una specifica forma di conoscenza, la diagnosi medica, trova chiara espressione nel *Regime delle malattie acute* 43,1 (II 314, 12-316, 2 Littré = 54, 18-20 Joly): οὐδὲ γὰρ τῶν τοιούτων ὀρέω ἐμπείρους τοὺς ἰητρούς, ὡς χρὴ διαγιγνώσκειν τὰς ἀσθενείας ἐν τῆσι νούσοισιν.

Ed i termini *γνώσις* e *ἐμπειρία* ricorrenti a breve distanza l'uno dall'altro ed usati come quasi sinonimi tornano in un testo più tardo della collezione, *lex* 4 (IV 640, 13-15 Littré = 264, 12-15 Jones = 272, 7-11 Jouanna): ταῦτα ὦν χρὴ ἐς τὴν ἰητρικὴν τέχνην ἐσενεγκαμένους καὶ ἀτρεκέως αὐτῆς γινῶσιν λαβόντας, οὕτως ἀνὰ τὰς πόλιας φοιτεῦντας, μὴ λόγῳ μόνον ἀλλὰ καὶ ἔργῳ ἰητροῦς νομίζεσθαι. <ἢ μὲν γὰρ

ἐμπειρίη καλὸς θησαυρὸς καὶ καλὸν κειμήλιον τοῖσιν ἔχουσιν αὐτήν  
καὶ ὄναρ καὶ ὕπαρ, εὐθυμίας τε καὶ εὐφροσύνης πλήρης (< > *add.*  
Jouanna, ἐμπειρίη – πλήρης Amb<sup>a</sup>: *om.* MV Littré Jones).<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Il passo è così ripristinato da Jouanna in base alla testimonianza del codice *Ambrosianus gr.* 134 e della traduzione araba (in *Storia e ecdotica dei testi medici greci*, Atti del II Conv. int., Parigi 24-26 maggio 1994, a cura di A. Garzya e J. Jouanna, Napoli 1996). L'espressione γνῶσιν λαβόντας (cfr. sopra n. 7) è ulteriore indizio di seriorità di questo scritto: è di età classica il nesso πείραν λαμβάνειν (per cui cfr. LSJ, s. v. πείρα I 1; e si vedano solo Arist. *eth. Eud.* 1237 b13, con la citazione di Theogn. 1, 125 [cfr. sopra n. 2], e Xenoph. *oec.* 17, 1, dove πείραν λαβόντες e λαμβάνοντες è il presupposto di ἐγνώκασι – il nesso con ἀπόπειραν è in Thuc. 7, 21, 2, con διάπειραν in Theophr. *char.* 13, 9 e Demosth. [?] in *Dionys.* 18; per ἐμπειρίαν λαμβάνειν cfr. Isoc. *Nicochl.* 17, *Phil.* 152; Arist. *eth. Nic.* 1158 a14-16, *magna mor.* 1190 b30; e con προσλαμβάνω Thuc. 6, 18, 6; Theophr. *caus. pl.* 2, 13, 5; Athenio [ma sec. I?] *PCG* IV, fr. 1, 15; nello scritto spurio di Archita *Περὶ ἀνδρὸς ἀγαθοῦ καὶ εὐδαίμονος* [in Stob. 3, 3, 65: *VS* 47 B 9.7 DK] l'espressione ἐμπειρίαν λαβεῖν ricorre in un contesto dove è forse presente un modello odissiaco: μετὰ δὲ ταῦτα ἐθέων τε καὶ νόμων καὶ βίων ἀνθρωπίνων ἐμπειρίαν λάβοι... τὸ δὲ θεωρήματα καὶ πράγματα πολλὰ ἐπελθέν, τὰ μὲν καὶ αὐτὸν ἰδόντα, τὰ δὲ καὶ δι' ἀτέρω τινὸς τρόπῳ κατανοήσαντα); ed invece γνῶσιν λαμβάνειν è nesso attestato solo tardivamente (ma un'occorrenza è pure in Arist. *anal. post.* 71 a18: ἔστι δὲ γνωρίζειν τὰ μὲν πρότερον γνωρίσαντα, τῶν δὲ καὶ ἅμα λαμβάνοντα τὴν γνῶσιν, οἷον ὅσα τυγχάνει ὄντα ὑπὸ τὸ καθόλου οὐ ἔχει τὴν γνῶσιν; e cfr. anche Isoc. *Hel.* 42, λαβεῖν διάγνωσιν – diverso è il caso in Demosth. *pro Phorm.* 16, λαβέ μοι τὴν γνῶσιν τὴν γενομένην ἐν ἀκροπόλει, dove γνώσις è termine tecnico giuridico, 'sentenza arbitrale').



Bruno Gentili

Edipo tra mito e storia  
L'eroe e il tiranno nell'*Edipo re* di Sofocle

Il mito ebbe un ruolo fondamentale nel sistema sociale dei Greci: esso costituì il tessuto connettivo della loro cultura dall'epica alla lirica, al teatro drammatico del V secolo, alla storiografia, alla filosofia e infine all'arte figurativa, e sotto il profilo delle sue molteplici funzioni ai diversi livelli rituale, religioso, politico e antropologico, si configurò come un vasto repertorio comune di usi, costumi, comportamenti e valori. Ma che cosa fu realmente il mito? Invenzione o storia? Al di là delle molteplici interpretazioni che di esso diedero gli antichi e che tuttora propongono i moderni, si può dire che il mito è al tempo stesso verità e finzione, e il grado di finzione che esso comporta è in rapporto alla cultura e alle attese del pubblico cui era destinato. L'immaginario moderno ripensa inevitabilmente il mito greco lasciandosi alle spalle la sua dimensione religiosa e paradigmatica e quest'ultima, occorre precisare, non fu la dimensione peculiare del mito, ma *tout court* della visione globale che i Greci ebbero del loro passato e della loro storia.<sup>1</sup>

Un problema da sempre oggetto di discussione è costituito dal rapporto mito/attualità nel teatro tragico, tra tempo mitico e tempo presente della rappresentazione; per esplicitare meglio questo rapporto, si può dire che la tragedia utilizza una storia mitica nella quale sono messe in discussione le azioni degli eroi, attraverso un ambiguo sistema di valori che rin-

È questa l'edizione riveduta e aggiornata del mio saggio *Il tiranno, l'eroe e la dimensione tragica*, in B. Gentili-R. Pretagostini (a cura di), *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino 15-19 novembre 1982), Roma 1986, pp. 117 ss.

<sup>1</sup> Cfr. D. Musti, *Storia greca*, Roma-Bari 2000, pp. 12 ss.

via implicitamente dalle forme del passato mitico alle istituzioni della città e viceversa.<sup>2</sup> Nella dialettica di questo rapporto si definisce la presenza del coro, portavoce dei valori etici della città ma anche spettatore interno dell'azione, proiezione scenica dell'uditorio e quindi spettatore attivo direttamente coinvolto nell'evento drammatico.

L'interpretazione di una tragedia è operazione difficile e complessa, perché deve tenere conto delle sottili e talora nascoste mediazioni attraverso cui si realizza il messaggio drammatico. Il rischio permanente in cui incorre l'interprete è quello di cadere in un'analisi formale che prescinde dalla realtà storica e culturale oppure nell'errore opposto di un facile sociologismo o di un piatto rispecchiamento che abbia come unico scopo quello di rinvenire nel testo spunti o allusioni a personaggi ed episodi della vita contemporanea. Anche là dove sia inequivocabile il riferimento all'attualità, il suo uso non è mai rozzamente cronachistico, ma implica sempre una sottile mediazione di ordine linguistico, che il critico può ricostruire solo attraverso una corretta analisi semantica.

Per un'esemplificazione immediata mi limito a considerare alcuni luoghi dell'*Edipo re* e precisamente i versi della scena iniziale nei quali il sacerdote descrive il flagello mortifero della peste che isterilisce uomini, piante, animali. Il termine con il quale è denominata la malattia è *loimós*, raffigurata come la divinità della febbre.<sup>3</sup> C'è da chiedersi perché la peste è designata come la malattia del fuoco: nessuna delle proposte degli interpreti soddisfa pienamente.<sup>4</sup> Tucidide, nella celebre descrizione della peste di Atene (2, 49), individua nel violento bruciore interno dei corpi il sintomo caratteristico del male e anche quello più pernicioso. I termini che egli usa sono appunto *loimós* per designare la malattia e *káio/kaûma* per l'intenso fuoco che inaridisce e annienta il corpo. Come non avvertire nelle parole del sacerdote un velato richiamo all'epidemia che esplose in Atene nel 430 a.C. e che l'uditorio ateniese aveva vissuto in tutta la smisurata orribilità del male? Ma la peste dell'*Edipo re* non è un'epidemia ordinaria: nella vasta portata della sua violenza devastatrice, conseguenza naturale di una contaminazione endemica nella città di Tebe provocata

<sup>2</sup> Si veda M. Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris 1977, p. 35 (tr. it. *Dioniso e la pantera profumata*, Roma-Bari 1981, pp. 18 ss.).

<sup>3</sup> V. 27: ὁ πυρφόρος θεός.

<sup>4</sup> Sulla peste nel prologo dell'*Edipo Re* vedi G. Daux, *Oedipe et le fléau*, «Rev Ét. Gr.» (53), 1940, pp. 97 ss.

dall'orrendo crimine del parricidio e dell'incesto, essa si diversifica dalla peste di Atene che aveva colpito solo gli esseri umani e gli animali domestici, configurandosi come un flagello mitico che si abbatte sul regno animale e vegetale.

Sempre nell'ambito del rapporto tra mito e attualità, ovvero tra tempo mitico e tempo storico, assume particolare rilievo la frequente occorrenza delle parole *týrannos-tyrannís* (14 occorrenze), che serbano nel corso del dramma l'ambivalenza semantica connaturata alla storia stessa dei due termini. La denominazione di tiranno, che in epoca arcaica ha la sua originale accezione di «sovrano», «re», assume nel V secolo una connotazione prevalentemente negativa in ambito sia oligarchico sia democratico.<sup>5</sup> Essa comporta, al pari di altre parole di valore quali «valentia» (*areté*), «valente» (*agathós*), «verità» (*alétheia*), un'ambivalenza di senso non solo sul piano del dibattito teorico ma anche su quello della denominazione socio-politica.

Nell'*Edipo re*, il carattere ambiguo della parola emerge nel confronto diretto fra Edipo-Tiresia ed Edipo-Creonte. Se per Edipo la tirannide è un'arte che supera ogni altra arte perché dà prosperità e ricchezza e desta invidia (vv. 380 sgg.; cfr. v. 541), un'idea che già prima Simonide aveva espresso indicando la tirannide come una delle più appetibili fra le condizioni umane purché alimentata dal piacere di vivere (fr. 584 P.), sulla bocca di Creonte (vv. 514, 588, 592) essa diviene una condizione di vita che ogni persona provvista di buon senso e autocontrollo non sarebbe disposta ad accettare. Ancor più negativa la sua accezione nelle parole del coro, che il cittadino ateniese contemporaneo di Sofocle avrebbe senza alcuna esitazione condiviso: «la superbia genera il tiranno e, dopo essersi saziata invano di ogni cosa non appropriata né utile, salita sulla più alta cima, precipita in un abisso di mali dal quale non è più possibile risalire» (vv. 873 sgg.).

Per intendere il significato di Edipo nella rielaborazione sofoclea, una chiave interpretativa da cui non si può prescindere è il capitolo della *Repubblica* (IX 571a sgg.) in cui Platone afferma che il tiranno è dominato dalla veemenza delle sue passioni e dei suoi appetiti istintuali, non più

<sup>5</sup> Cfr. B. Gentili, *Polemica antitirannica* (Pind., *Pyth.* 11; Aesch., *Prom.*; Herodt. 3, 80-81; Thuc. 2, 65, 9), «Quad. Urb.» n.s. I (30), 1979, pp. 153 ss.; G. Cerri, *Antigone, Creonte e l'idea della tirannide nell'Atene del V secolo* (Alcune tesi di V. Di Benedetto), «Quad. Urb.» X (39), 1982, pp. 137 ss.

controllati dall'elemento razionale della personalità. Le sue tre caratteristiche distintive sono perciò la gozzoviglia, l'erotismo e l'irascibilità. Un personaggio che si distingue dagli altri uomini per la sfrontatezza delle passioni e l'audacia nel commettere qualsiasi crimine.

Quest'analisi, di taglio quasi psicoanalitico, raggiunge il suo vertice nell'osservazione che il tiranno, una volta dominato da Eros, realizza nella vita quotidiana tutti quegli appetiti che da ragazzo, quando era ancora sottomesso alle leggi e al padre, soddisfaceva soltanto nel sogno. Egli vive perciò la dimensione del sogno, è un uomo che sogna nella realtà, nel senso preciso che trasferisce all'azione reale il carattere anomico dell'evasione onirica. In termini freudiani, si potrebbe dire che egli vive nella dimensione dell'inconscio.

Proprio in questa luce trova una sua spiegazione storica e culturale la connessione, a prima vista sorprendente, tra incesto e tirannide, su cui s'impenna l'*Edipo re* di Sofocle. Tra le righe stesse di Platone (571d) è anzi facile cogliere l'allusione a quel passo della tragedia (vv. 981 ss.) in cui Giocasta fa esplicito riferimento al sogno d'incesto con la madre, «molti uomini prima d'ora si sono congiunti *anche nel sogno* con la propria madre». Sempre a proposito di questo particolare rapporto tra sogno e realtà che caratterizza la vita del tiranno, Platone sottolinea esplicitamente l'incidenza del sogno erotico del tiranno che consiste nell'unione incestuosa con la madre. Un sogno, evidentemente, che si può realizzare anche nella vita, non solo a livello di mito ma anche di realtà storica.

Nell'orizzonte tipologico del tiranno platonico si inquadra perfettamente quello che fu ritenuto da Aristotele<sup>6</sup> il «prototipo» del tiranno, cioè Periandro di Corinto (627 circa-585/4 a.C.), che avrebbe additato una delle vie maestre della nuova forma istituzionale. È singolare che gli elementi caratterizzanti la sua biografia privata e politica, quale ci è stata trasmessa non solo da Diogene Laerzio (I, 94 ss.) ma anche da Partenio di Nicea,<sup>7</sup> sono proprio quegli stessi che Platone enuclea nella sua analisi: la violenza, l'irascibilità, la sensualità, la sfrenatezza, il sospetto verso amici e nemici, la spregiudicatezza nella scelta dei mezzi. Persino il particolare

<sup>6</sup> Aristot., *Pol.* 5, 1313a; cfr. Diog. Laert. I, 98.

<sup>7</sup> Partenio di Nicea, *Erotiká Pathémata*, Introd., testo critico, trad. e comm. a cura di G. Spatafora, «London Studies in Class. Philology» XXVII (17), Atene 1995, pp. 226 s.; cfr. Partenio di Nicea, *Amori infelici*, a cura di G. Schilardi, Lecce 1993, p. 89.

dell'uccisione della moglie incinta (I, Melissa<sup>8</sup>), per l'insinuazione di alcune sue concubine, che poi bruciò vive (Diog. Laert. I 94), è in perfetta armonia con l'osservazione generale di Platone (*Resp.* IX 574 ab), secondo cui il tiranno è succubo delle sue passioni amorose sino al punto di oltraggiare e commettere crimini ai danni dei suoi parenti più stretti.

Ma, al di là dello schema teorico di Platone, la biografia tradizionale di Periandro ricalca tutta una serie di elementi che appaiono connotanti nel mito di Edipo, almeno nella sua versione sofoclea. In primo luogo la *sophia*: Periandro fu considerato dagli antichi uno dei Sette Saggi appunto come Edipo fu il *sophós*, l'uomo per eccellenza intelligente, che salvò la città risolvendo l'enigma della Sfinge. Una saggezza che però paradossalmente ha come esito finale la caduta nella follia della tirannide che segna anche la rovina della loro azione politica e della discendenza familiare. Il figlio cadetto di Periandro, Licofrone, che doveva ereditare il potere finì assassinato a causa degli errori paterni; i figli di Edipo, Eteocle e Polinice, finirono miseramente in una lotta fratricida, anch'essa effetto di colpe e maledizioni paterne.

Il Vernant,<sup>9</sup> sulle orme della celebre analisi di Lévi-Strauss,<sup>10</sup> ha mostrato come in questa vicenda edipica e periandrea di successo effimero e di insuccesso irrimediabile si realizzi la vocazione ancestrale della famiglia, rappresentata emblematicamente dal difetto fisico della zoppaggine, che comporta anomalia e anomia di un destino esistenziale, capacità di muoversi liberamente con i piedi anche al di fuori della linea retta, come Efesto, il dio zoppo, e come i tripodi della sua fucina, ma nello stesso tempo pericolo imminente della caduta. Lambda, il segno alfabetico che simboleggia la deformità dello zoppo, inerisce ai nomi della nonna di Periandro, Labda, la «Zoppa», e del nonno di Edipo, Labdaco.<sup>11</sup> Questa

<sup>8</sup> Con la quale si sarebbe unito quand'era già morta, come apprendiamo da Erodoto 5, 92 e da Nicola Damasceno, *FGrHist* 90 fr. 58; su Melissa, moglie e figlia di tiranni, vedi N. Loraux (a cura di), *Grecia al femminile*, Roma-Bari 1993, pp. 5 ss.; E. Pellizer, *Periandro di Corinto e il forno freddo*, in R. Pretagostini (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, II, Roma 1993, pp. 801 ss.; C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe. Per un'archeologia del potere nella Grecia antica*, Milano 1996, pp. 143 ss.

<sup>9</sup> J.P. Vernant, *From Oedipus to Pericles: Lameness, Tyranny, Incest in Legend and History*, «*Arethusa*» (15), 1982, pp. 19-38 = J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, trad. it. Torino 1991 (Paris 1986), pp. 31-64.

<sup>10</sup> C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, trad. it. Milano 1967<sup>2</sup>, pp. 238-245.

<sup>11</sup> È indubbio che i nomi Labdacos e Labda derivano dal segno alfabetico lambda, che ha due gambe di lunghezza disuguale; cfr. C. Robert, *Oedipus*, I, Berlin 1915, p. 59.

matrice ancestrale riassume tutte le caratteristiche finora descritte, in particolare, l'ipersessualità<sup>12</sup> e l'esperienza contaminante dell'incesto che in entrambi è vissuta nell'assoluta inconsapevolezza. Periandro si unisce con la madre al buio, senza riconoscerla, per uno stratagemma di lei. Edipo sposa la propria madre senza sapere di essere suo figlio; quando lo scopre, cerca a sua volta il buio della cecità. Quando l'incesto viene scoperto, entrambe le donne si uccidono. Sia per Edipo sia per Periandro l'episodio segna il passaggio all'irascibilità tirannica, che del resto si era già manifestata sporadicamente nel passato con le uccisioni del padre Laio da parte di Edipo e della moglie Melissa da parte di Periandro. Un'ultima analogia, che nella sua problematicità meriterebbe di essere approfondita, è il desiderio, in entrambi i tiranni, di essere sepolti in un luogo sconosciuto, di sottrarre la propria tomba alle onoranze, ma anche all'esecrazione dei cittadini; un motivo centrale dell'*Edipo a Colono* di Sofocle<sup>13</sup> che ricompare stranamente, anche se in forma un po' diversa, nella biografia di Periandro.<sup>14</sup> Un'ultima osservazione che meriterebbe anch'essa un'ulteriore indagine, soprattutto sul piano della storia del mito: Corinto, la città di Periandro, è anche, nella versione sofoclea, la patria adottiva dalla quale Edipo fugge nel vano tentativo di eludere il proprio destino.

I confronti strutturali, che ho cercato di illustrare brevemente, pongo senza dubbio alcuni interrogativi, cui non è possibile rispondere in maniera semplicistica. Quale è il rapporto tra le due narrazioni, quella mitica e quella biografica? Sembrerebbe ovvio rispondere che i biografi di Periandro si siano ispirati al mito di Edipo; ma come escludere in maniera assoluta che si sia invece prodotto il processo inverso, almeno per qualche elemento secondario del mito?<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Come è attestato dal proverbio ἄριστα χωλὸς οἴφει, «molto bene fotte lo zoppo»: *Corpus Paroem. Graec.* II, 2, 2; cfr. Mimnermo, fr. 24 Gent.-Pr. e Duride *ap. Phot. Lex.* I 2809, Berlin 1982; M. Colantonio, *Contributi epigrafici a Mimnermo, fr. 24 Gent.-Pr.*, in R. Pretagostini (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma 1993, pp. 279 ss.

<sup>13</sup> Vv. 1520-1525; 1544-1546; 1640-1644; 1756-1767.

<sup>14</sup> Diog. Laert. I, 96.

<sup>15</sup> Le analogie tra le figure dei tiranni storici e degli eroi del mito sono ora analizzate a fondo da Catenacci, *op. cit.*: il confronto investe il piano biografico (dalla connotazione dei genitori e dall'infanzia marginale ai numerosi segni premonitori, dalle vicissitudini erotiche al rapporto con i figli, dalle capacità intellettuali e dall'attività di fondazione ad alcune connotazioni fisiche e alla morte) e la caratterizzazione del personaggio come eccessivo, smisurato, abnorme. Fatti storici, propaganda (negativa e positiva) e moduli del racconto tradizionale concorrono a questa rappresentazione.

Tanto più significativo il confronto tra mito e biografia nel dato specifico della involontarietà dell'incesto, quando si considerino altri miti tragici nei quali l'atto incestuoso, come nel caso di Tieste che si unisce alla propria figlia Pelopia generando Egisto,<sup>16</sup> non costituisce un atto involontario, ma consumato in piena consapevolezza.

Al di là dei problemi relativi alla genesi e allo sviluppo dei vari elementi del mito, resta il compito di interpretare il mito quale si presenta nella forma datagli da Sofocle nell'*Edipo re* e nell'*Edipo a Colono*. In particolare, l'interpretazione dell'*Edipo re* non potrà mai tendere a isolare un significato univoco, in quanto la struttura del dramma consiste proprio nella compresenza e correlazione di più motivi che si risolvono in una polisemia complessa e articolata. Accanto al tema del parricidio e dell'incesto, su cui incentrò l'attenzione Sigmund Freud,<sup>17</sup> e ai nuclei tematici rappresentati dalle antinomie: abilità o destrezza/menomazione e caduta dello zoppo,<sup>18</sup> oppure innocenza/colpa, grandezza/debolezza e conseguente caduta,<sup>19</sup> e infine universo strutturato e universo non strutturato, ovvero necessità/caso,<sup>20</sup> si pone senza dubbio anche il tema guida della regalità e della successione al trono, sul quale hanno richiamato l'attenzione M. Delcourt,<sup>21</sup> L. Edmunds<sup>22</sup> e J. Bremmer.<sup>23</sup> L'episodio della Sfin-ge, a prescindere dalla sua collocazione cronologica nel processo formativo del mito, ha senza dubbio la funzione specifica di istituire un ponte tra il destino esistenziale di Edipo e l'acquisizione del potere nella città di Tebe. È a questo livello semantico che si colloca il discorso sofocleo sulla tirannide, per così dire sotteso per tutto il corso del dramma, ma aperto ed

<sup>16</sup> A. Nauck, *TGF*<sup>2</sup>, p. 184.

<sup>17</sup> S. Freud, *L'interpretazione dei sogni e Introduzione alla psicanalisi*, in *Opere* III e VIII, trad. it. Torino 1980<sup>3</sup>, pp. 242-247, 487-490.

<sup>18</sup> Cfr. Vernant, *art. cit.*; M. Bettini, A. Borghini, *Edipo lo zoppo*, in B. Gentili, R. Pretagostini (a cura di), *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino 15-19 novembre 1982), Roma 1986, pp. 214 ss.

<sup>19</sup> Cfr. R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge 1980, pp. 200 ss.

<sup>20</sup> Cfr. C. Segal, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge (Mass.)-London 1981, p. 248 e ora *Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, New York 1993 al quale si rinvia anche per una rassegna delle interpretazioni del mito di Edipo nel '900 (pp. 57 s.).

<sup>21</sup> M. Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant*, Paris 1981<sup>2</sup>.

<sup>22</sup> L. Edmunds, *The Sphinx in the Oedipus' Legend*, Königstein/Ts. 1981 («Hermes» Beiträge z. klass. Philol. Heft 127).

<sup>23</sup> J. Bremmer, *Oedipus and the Greek Oedipus Complex*, in *Interpretations of Greek Mythology*, London 1987, pp. 41-59.

esplicito in alcuni passi chiave, come nei dialoghi di Edipo con Tiresia e con Creonte e nell'immediato commento del coro. Le pagine di Platone, già prese in esame, prima ancora che una chiave interpretativa, ci offrono la prova di quanto fosse vivo, ancora nella cultura del IV secolo, a.C., il rapporto incesto-tirannide e, in generale, il problema della psicologia del tiranno. Un altro testo capitale in questo senso è il *Ierone* di Senofonte.

Di non minore rilievo per la comprensione del dramma è il motivo dell'autoaccecamento, che appare come un atto di dimisura e di follia legato, piuttosto che al parricidio, all'incesto. Come ha osservato il Devereux,<sup>24</sup> è comune alla tradizione antica l'idea dell'accecamento per trasgressioni sessuali, una vera e propria autocensura, per dirla in termini psicanalitici, tendente alla punzione dell'atto incestuoso. Di qui le parole emblematiche di Edipo che dichiara (v. 271 sgg.) di voler colpire proprio quegli occhi che hanno visto quelli che egli non avrebbe mai dovuto vedere, cioè i figli, e nella tenebra non vedranno più il male che egli ha sofferto e compiuto e non conosceranno quelli che egli avrebbe voluto conoscere, cioè i genitori. Un'antitesi luce-oscurità che percorre l'intero itinerario degli eventi drammatici in entrambe le tragedie di Sofocle.

La struttura dell'*Edipo re* di Sofocle che, come è stato osservato, prefigura lo schema del libro giallo o del libro inchiesta, è congruente con il dato mitico dell'inconsapevolezza ovvero con il fatto che Edipo compie il parricidio e l'incesto senza saperlo. Un'incolpevolezza predeterminata o «colpa innocente», come l'ha definita H. Marcuse,<sup>25</sup> che inerisce al destino ancestrale dell'eroe, all'anomalia che connota la sua stirpe nella forma della zoppaggine, e di cui Edipo stesso, dopo che ha scoperto le sue colpe, diviene cosciente (v. 1456 sg.). Il dramma assume così la movenza di una ricerca ansiosa da parte di Edipo della propria identità sconosciuta. Egli, il trovatello, il figlio della Fortuna (v. 1080), «dai piedi gonfi», non ha nome; è, come dirà più tardi il poeta Antimaco, l'uomo «dal nome occulto» (fr. 80 Wyss), ovvero l'uomo «di cui bisogna tacere il nome per i suoi crimini e le sue sventure».<sup>26</sup> Così i commentatori antichi spiegano l'epiteto *kythónymos*, che rappresenta un unicum nella tradizione mitica e nel lessico greco *tout court*.

<sup>24</sup> G. Devereux, *The Self-Blinding of Oedipus in Sophocles*, «Journ. Hell. Stud.» (93), 1973, pp. 63 ss.

<sup>25</sup> H. Marcuse, *La dimensione estetica*, trad. it. Milano 1978, p. 41.

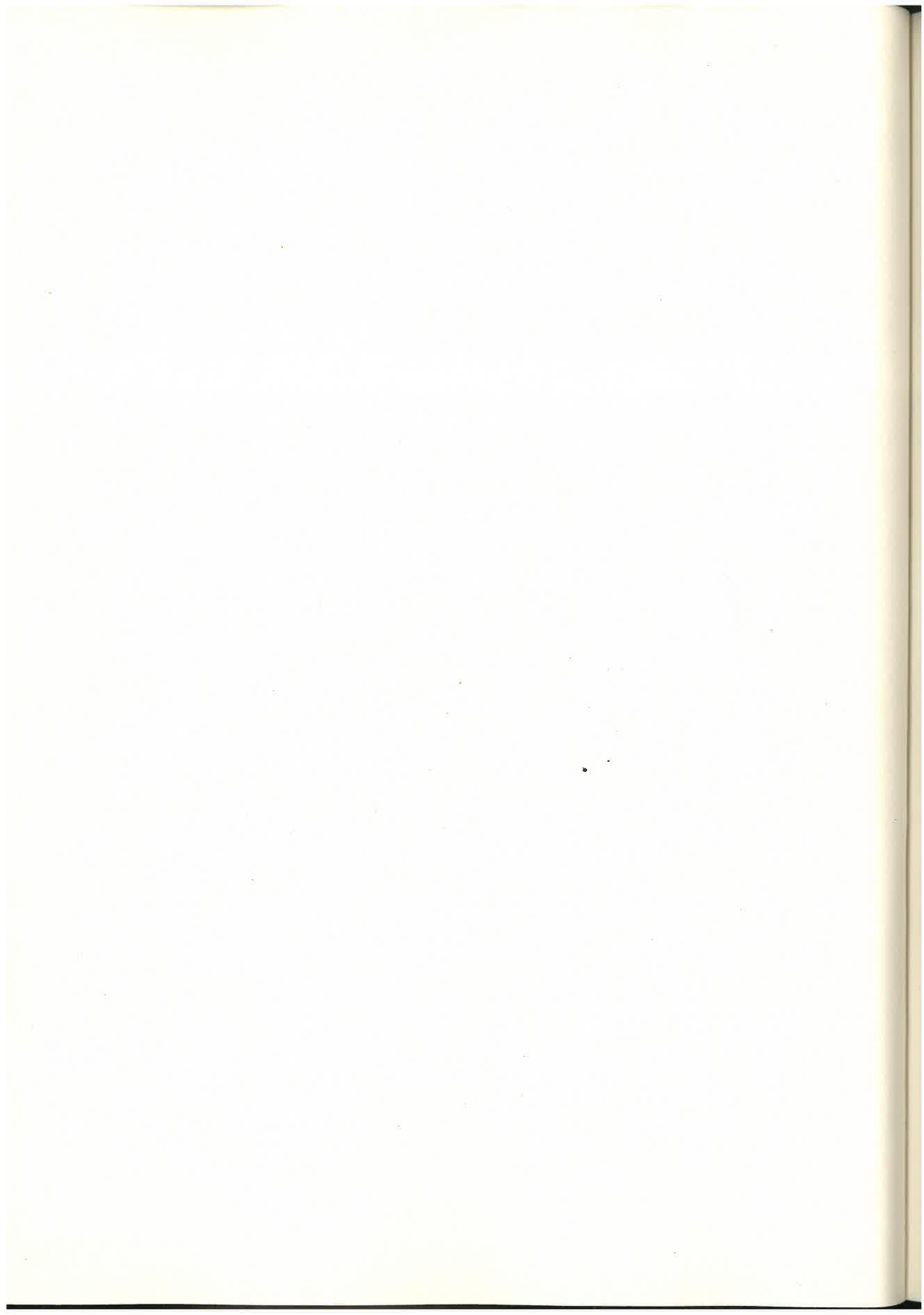
<sup>26</sup> Cfr. Esichio, s.v. κυθώνυμος.



L'itinerario esistenziale di Edipo dalla nascita alla morte, delineato nelle due tragedie sofoclee, ha sul piano fenomenico quello stesso carattere e struttura morfologici tipici dell'eroe, in particolare dell'eroe culturale, che sono stati così definiti:<sup>27</sup> natura sovrumana, imperfezioni fisiche, anormalità sessuale e ipersessualità, iperintelligenza, violenza sanguinaria, follia, trasgressione di ogni limite e misura, illegalità, superamento di determinate prove, nozze memorabili, successo che implica fatalmente la caduta e la rovina, enfattizzazione della sua morte e conseguente culto civico. Dunque una struttura ambivalente apparentemente contraddittoria che reca in sé connaturati gli aspetti fondamentali della dimensione tragica.

Proprio nell'inconsapevolezza e nell'involontarietà di Edipo ha il suo centro la parabola tragica di innocenza e di colpa, di intelligenza nei confronti di se stesso, di grandezza e miseria. Data l'innocenza delle sue enormi colpe, il ristabilimento della «giustizia» (*dike*), intesa secondo la concezione greca come riequilibrio tra i crimini commessi e le sofferenze patite, implica la riabilitazione assoluta del personaggio. Questo nuovo volto di Edipo, nell'*Edipo a Colono*, si trasforma nella figura emblematica di chi, nella dismisura dei crimini e dell'espiazione, assurge alla dismisura positiva del culto eroico.

<sup>27</sup> A. Brelich, *Gli eroi greci*, Roma 1958, pp. 313 ss.



Grazia Sommariva

La novella del vetro infrangibile  
e un preteso incidente nella *cena Trimalchionis*  
(Petr. *Satyr.* 51, 1-6; 52, 3-7)

As they walked off together, Alice heard the King say in a low voice, to the company generally, «You are all pardoned». «Come, that's a good thing!» she said to herself, for she had felt quite unhappy at the number of executions the Queen had ordered.

L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, ch. 9

Dopo avere intrattenuto i convitati con la novella del vetro infrangibile, Trimalchione si esibisce in un catalogo, infarcito di buffi svarioni mitologici, della sua preziosa collezione di oggetti d'argento. Nel bel mezzo del discorso però uno schiavetto fa cadere un calice provocando la pronta reazione del padrone:

Haec dum refert, puer calicem proiecit. 4. Ad quem respiciens Trimalchio, «Cito» inquit «te ipsum caede, quia nugax es». Statim puer demisso labro orare. 5. At ille, «Quid me» inquit «rogas? Tanquam ego tibi molestus sim. Suadeo, a te impetres, ne sis nugax». 6. Tandem ergo exoratus a nobis missionem dedit puero. Ille dimissus circa mensam percucurrit 7. et «Aquam foras, vinum intro» clamavit. Excipimus urbanitatem iocantis, et ante omnes Agamemnon, qui sciebat quibus meritis revocaretur ad cenam.

Questo il testo di *Satyr.* 52, 3-7 secondo il manoscritto.<sup>1</sup> Fu Bücheler a

<sup>1</sup> Fatto salvo l'emendamento di Scheffer *labro orare* per *labrore* di H, sul quale torneremo *infra*.

metterne in dubbio l'attendibilità, avanzando l'ipotesi che il passo ci sia giunto lacunoso in più punti. Una prima lacuna egli poneva dopo *percurrit*, così da assegnare a Trimalchione la battuta sull'acqua e sul vino: lo studioso riteneva infatti che uno schiavo non si sarebbe mai permesso di proferire il grossolano grido e d'altra parte al padrone di casa e non al *puer* sono rivolti i complimenti dei convitati per l'*urbanitas* del suo *iocus* (cfr. *laudatus* di 52, 8). Bücheler supponeva perciò che nella lacuna fosse contenuto il resoconto di uno scherzo triviale («nugae») di Trimalchione, al quale doveva collegarsi la battuta «*Aquam foras, vinum intro*».<sup>2</sup> Forse lo studioso con il generico termine «nugae» alludeva a una minzione *coram populo*: così comunque interpreta Smith.<sup>3</sup> Altre due brevi lacune Bücheler ipotizzava dopo *orare* e prima di *excipimus*, proponendo in apparato di integrare rispettivamente *coepit*, già proposto da Strelitz,<sup>4</sup> e *plausu nos*, sua congettura. Inoltre egli sollevò dubbi sulla genuinità di *tandem ergo*, sospettando anche qui l'intervento di un epitomatore.<sup>5</sup> L'ipotesi di Bücheler di un testo lacunoso in più punti fu accolta *in toto* soltanto da Friedländer,<sup>6</sup> mentre ben presto caddero i sospetti su *tandem ergo*,<sup>7</sup> e fu in

<sup>2</sup> Cfr. *Petronii Saturae, recensuit F. Buecheler*, Berolini 1958<sup>7</sup>, p. 60, appar. *ad loc.*: «Lacunam significavi, neque enim tale dictum concedebat dominus puero a cyathis et iocatum esse Trimalchionem statim narratur. Puer cucurrit per triclinium gratias agens convivis qui pro eo deprecati erant, at Trimalchio nescio quas nugas fecit et ad aquae memoriam adductus illa exclamavit».

<sup>3</sup> Cfr. *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Oxford 1975: «some scribe may have found too coarse for his taste a phrase which described Trimalchio as suiting his action to the words *aquam foras*, without retiring from the room». L'ipotesi è stata riproposta di recente da A. Aragosti, in *Petronio Arbitro, Satyricon*, introduzione, traduzione e note di A.A., Milano 1995, p. 250, n. 142.

<sup>4</sup> Cfr. A. Strelitz, *Emendationes Petronii satirarum*, «Jahrbücher für classische Philologie» CXIX, 1879, p. 633. La congettura è motivata con la rarità dell'infinito narrativo in Petronio, il quale invece usa spessissimo l'infinito con *coepi*: su ciò si veda anche H. Petersmann, *Petrons urbane Prosa. Untersuchungen zu Sprache und Text (Syntax)*, Wien 1977, pp. 208 s. Per evitare l'infinito narrativo, C. Pellegrino, *Petronii Arbitri Satyricon*, a cura di C.P., Roma 1975, p. 84, adotta l'emendamento *orat*, proposto da Alessio.

<sup>5</sup> Cfr. *Petronii Saturae et Liber Priapeorum*, recensuit F. Buecheler, editionem sextam supplementis auctam curavit G. Heraeus, Berolini 1922, p. 34: «*ergo* corruptum ex *vero*, aut praecesserant alia ab epitomatore recisa». Secondo quest'ultima ipotesi *tandem ergo* sarebbe dunque interpolazione introdotta dall'epitomatore per connettere due *excerpta*.

<sup>6</sup> Si veda *Petronii Cena Trimalchionis*, mit deutschen Übersetzung und erklärenden Anmerkungen von L.F., Leipzig 1891, p. 128 e, nel commento, p. 258.

<sup>7</sup> La genuinità di *tandem ergo* è stata definitivamente ribadita da Petersmann, *op. cit.*, p. 258: il narratore per brevità ha lasciato sottinteso il resoconto della resa di Trimalchione alle preghiere dei convitati, e *tandem* fa capire che le suppliche erano durate a lungo. *Tandem ergo* insomma ha la stessa funzione che aveva in *Satyr.* 31, 3, dove si sottolineava che l'ingresso nel triclinio

genere riconosciuta inutile l'integrazione *plausu nos*, una volta dimostrato da Emil Thomas che *excipio* dà senso plausibile, se inteso nell'accezione di «accogliere con favore». <sup>8</sup> Gli editori successivi a Bücheler non abbandonarono però l'ipotesi che il testo fosse comunque lacunoso, sicché nelle edizioni più recenti troviamo indicata almeno una lacuna dopo *percucurrit*. <sup>9</sup> Gli unici a mantenere il testo trádito sono Sage <sup>10</sup> e Pellegrino, <sup>11</sup> i quali non motivano però in alcun modo la loro decisione.

Tuttavia, a mio parere, il testo stabilito comunemente, con lacuna dopo *percucurrit*, non persuade, né risolve i problemi esegetici sollevati, non a torto, da Bücheler, ma piuttosto li elude. Già in linea di principio, l'ipotesi di lacune dovute a intervento censorio consapevole di un epitomatore mal si concilia con le caratteristiche della tradizione manoscritta della *Cena*: il codice *H* tramanda, secondo ogni evidenza, un testo integrale. Se scorriamo le edizioni curate da Müller, incontriamo sì nella *Cena* una ventina di lacune, introdotte per congettura (generalmente proprio di Bücheler), ma la maggior parte di esse non regge a una critica basata su una più attenta esegesi dei passi. Sarebbe troppo lungo esaminare tutti questi casi: mi limiterò a citarne due, interessanti perché pongono problemi esegetico-testuali analoghi a quello qui preso in esame. In 35, 6 (*circumferebat Aegyptius puer clibano argenteo panem atque ipse etiam taeterrima voce de Laserpiciario mimo canticum extorsit*) Müller, seguendo Bücheler, postula lacuna dopo *panem*, osservando (giustamente) che è Trimalchione, non il *puer*, a cantare «con voce cavernosa» l'aria del mi-

di Encolpio e dei suoi amici era stato ritardato dalla scena dello schiavo minacciato di castigo dal *dispensator* (si noti che anche in 31,3 *tandem ergo* è stato a torto sospettato di essere un'interpolazione introdotta per raccordare due *excerpta*: cfr. Petersmann, *op. cit.*).

<sup>8</sup> E. Thomas, *Studien zur lateinischen und griechischen Sprachgeschichte*, Berlin 1912, p. 72, basandosi sull'uso di *excipio* in Seneca retore, sostiene che nel nostro passo il verbo abbia il senso di «beifällig aufnehmen». Sull'interpretazione di *excipimus* ritorneremo più diffusamente *infra*.

<sup>9</sup> Segnano lacuna dopo *percucurrit*, oltre a quella già citata di Smith, le edizioni di Sedgwick (Oxford 1950<sup>2</sup>), Maiuri (Napoli 1945), Schmeck (Heidelberg 1954), Marmorale (Firenze 1961<sup>3</sup>), Müller (Stuttgart-Lipsia 1995<sup>4</sup>) e Giardina-Cuccioli Melloni (Torino 1995), per ricordare solo le principali. Mantengono peraltro una seconda lacuna dopo *clamavit* le edizioni di Ernout (Paris 1923), Cesareo-Terzaghi (Firenze 1950) e Berger (Berlin 1992). Per una scelta editoriale leggermente diversa dalla vulgata si segnala infine C. Hoffmann, che legge *percucurrit. Et <Trimalchio>: «Aquam foras. vinum intro» clamavit*: cfr. Petronius, *Satyricon*, lateinisch und deutsch herausgegeben von C.H., Tübingen 1948, p. 106.

<sup>10</sup> Cfr. Petronius, *The Satiricon*, annotated edition by E.T. Sage, revised and expanded by B.B. Gilleland, New York 1969, pp. 38 s.

<sup>11</sup> Cfr. *ed. cit.*, p. 84.

mo:<sup>12</sup> ma per ottenere il senso desiderato non occorre ipotizzare la caduta di una porzione di testo, è sufficiente attribuire ad *ipse* il valore colloquiale di *dominus*. Allo stesso modo, in 60, 8 l'editore tedesco, sempre sulla scorta di Bücheler, segna lacuna tra *clamabat* e *aiebat* (*unus pateram vini circumferens 'dii propitii' clamabat, aiebat autem unum Cerdonem [...] vocari*), ritenendo che non sia lo schiavetto, bensì Trimalchione a indicare ai convitati i nomi degli inconsueti Lari. Non c'è però motivo valido per escludere che sia lo stesso schiavetto a dire più volte (si noti l'uso dell'imperfetto *aiebat*) i nomi delle divinità effigiate nelle statuette, come poco prima aveva gridato «*dii propitii*»: infatti è prassi abituale nella *Cena* assegnare ai *famuli*, veri e propri attori diretti dal *pater familias-dominus gregis*, il compito di pronunciare semplici frasi illustranti, a guisa di didascalie, le trovate del padrone di casa,<sup>13</sup> il quale riserva invece a se stesso le battute e le tirate più impegnative. Per concludere, le poche lacune che resistono a osservazioni di questo genere<sup>14</sup> sembrano comunque di limitata estensione e imputabili a corrottele meccaniche, non all'opera di un *excerptor*.

Non mi pare inoltre ci sia motivo valido per sottrarre al *puer* la battuta sull'acqua e sul vino;<sup>15</sup> d'altra parte, l'interpretazione in chiave urofila della battuta medesima è, a mio avviso, ancora tutta da dimostrare. Presunto e non provato è anche il fatto che l'*urbanitas* con cui Trimalchione conquista le lodi dei convitati e in particolar modo del retore Agammenno-

<sup>12</sup> Sull'interpretazione di questo passo si veda ora C. Connors, *Petronius the Poet*, Cambridge 1998, pp. 53-55.

<sup>13</sup> Così in 41, 6 è il *puer* impersonante Dioniso a presentarsi come tale ai convitati, «dichiarando di essere ora Bromio, ora Lieo, ora Euio»: anche in questo caso si intende che lo schiavetto ripeta più volte i nomi, perché gli astanti li afferrino bene e siano messi in grado di apprezzare la successiva battuta di Trimalchione, «*Dionyse, liber esto*».

<sup>14</sup> Non di rado le lacune sono postulate per normalizzare tratti volgareggianti della lingua e della sintassi della *Cena*, che andranno ovviamente mantenuti: cfr. ad esempio, nella novella del lupo mannaro, il volgarismo *negatum fecit* di 61, 8 o l'asindeto di 62, 11, eliminati, da Delz e Bücheler rispettivamente, ricorrendo all'ipotesi di lacuna.

<sup>15</sup> E. Paratore, *Il «Satyricon» di Petronio*, II, Firenze 1933, p. 157, che ipotizza dopo *clamavit* una sola lacuna, contenente «una nuova sparata di Trimalchione, forse relativa al piccolo schiavo», conserva al *puer* la battuta, nel contesto però di un'esegesi del testo difficilmente accettabile. La ramanzina di Trimalchione esprimerebbe «una nota di felina compiacenza nella prossimità del supplizio, di crudeltà che pregusta il tormento che sta per infliggere»; invece il grido «*Aquam foras, vinum intro*» (inteso come sempre in chiave urofila) lanciato dallo schiavetto porterebbe «il suggello dell'adolescenza presto perversita che nella sua protervia vuol essere boriosamente arguta ma, per l'incapacità a far dell'ironia, sia per la tenera età, sia per il maldigerito veleno corrotture, sdrucchiola inevitabilmente nella volgarità monellesca».

ne consista *tout court* in quella battuta o, peggio ancora, in un'esibizione volgare. È vero che il termine *urbanitas* potrebbe essere usato per indicare con ironica antifrasi un'arguzia verbale tutt'altro che raffinata e di buon gusto,<sup>16</sup> ma è pure vero che Encolpio-narratore sottolinea che Agamennone più di ogni altro fece mostra di apprezzare l'umorismo dello scherzo di Trimalchione, poiché sapeva bene per quali benemerienze continuasse a essere invitato a cena dal ricco liberto (*quibus meritis revocatur ad cenam*). In quest'ultima frase, oltre all'evidente irrisione dell'adulatore smaccato, dell'intellettuale parassita pronto a umiliarsi per un invito a cena,<sup>17</sup> credo si celi un indizio importante per la retta comprensione del nostro passo. Il narratore fa esplicito riferimento alle benemerienze di Agamennone presso Trimalchione e quali esse siano risulta chiaro da molti punti della *Cena*: egli ha il compito di dimostrare agli altri convitati che il liberto possiede una cultura vasta e raffinata, tale da destare l'ammirazione perfino di uno *scholasticus*.<sup>18</sup> In altri due passi della *Cena* il termine *urbanitas* è usato per indicare battute spiritose di Trimalchione: in 36, 7 il sostantivo allude al gioco di parole tra il vocativo del nome *Carpus* e l'imperativo del verbo *carpo* nella frase «*Carpe, Carpe*», mentre in 39, 6 esso è ironicamente usato per indicare una battuta mordace allusiva agli *scholastici*, inserita nella tirata sui segni zodiacali di Trimalchione, sedicente cultore di astrologia (*laudamus urbanitatem mathematici*): notevoli, in quest'ultimo passo, sono le coincidenze verbali con *excipimus urbanitatem iocantis* e *laudatus* di 52, 7-8. In entrambi i passi citati *urbanitas* è dunque riferito a scherzi che comportano comunque un minimo di sottigliezza e di 'cultura', affatto diversi da battute grossolane, alla portata di qualsiasi *rusticus*.

Se il testo riportato dal manoscritto è, come credo, integro e corretto, in che cosa realmente consista l'*urbanitas* dello scherzo di Trimalchione

<sup>16</sup> Questo lascia supporre, ad esempio, la traduzione di Ernout (*Pétrone, Le Satiricon, texte établi et traduit par A. Ernout*, Paris 1954<sup>3</sup>, p. 49) «cette spirituelle plaisanterie»: cfr. la versione di Ehlers in *Petrone Satirica. Schelmenszenen*, lateinisch-deutsch von K. Müller und W. Ehlers, München 1983, p. 99, «für den charmanten Witz». Si deve però osservare che quando nel *Satiricon* si vuol intendere che una spiritosaggine è insulsa, lo si dice senz'altro, unendo a *urbanitas* un aggettivo appropriato: cfr. 7, 1 *urbanitate tam stulta*.

<sup>17</sup> Questo aspetto è sottolineato da F. Bessone, *Discorsi dei liberti e parodia del «Simposio» platonico nella «Cena Trimalchionis»*, «MD» (30), 1993, p. 75 e n. 32.

<sup>18</sup> Come rileva la Bessone, a partire dal capitolo 48 il retore si presta a «fare esca agli sfoggi di cultura del padrone di casa, funzionando come parte integrante del suo ingranaggio teatrale» (*ibidem*).

si potrà capire mediante una più attenta lettura della scenetta imperniata sulla sbadataggine dello schiavetto.

La sequenza di azioni nella scenetta è la medesima che osserviamo in altri eventi della *Cena*: colpa commessa da uno schiavo → minaccia di punizione → perdono concesso da Trimalchione, preceduto o meno dalle preghiere dei convitati intercedenti a favore del reo. Così seguono questo cliché il finto incidente del cuoco distratto di 49, 3-10, funzionale alla presentazione spettacolare del porco farcito, e la drammatica caduta dell'acrobata di 54, 1 ss., forse il più studiato e discusso episodio della *Cena*. Secondo taluni interpreti quest'ultimo sarebbe un incidente simulato ad arte, né più né meno della scenetta del cuoco distratto.<sup>19</sup> A giudizio di Giampiero Rosati si tratterebbe invece dell'ennesimo esempio di quella 'teatralizzazione del caso' che sembra caratterizzare alcune situazioni del banchetto.<sup>20</sup> Comunque si interpreti questo particolare episodio, è merito di Rosati avere messo in evidenza il fatto che ogni evento della cena, sia esso preordinato o accidentale, è trattato dal 'capocomico' Trimalchione nella stessa identica maniera, «per esibire la sua presunta cultura, per stupire i convitati con le sue *lautitiae* e la prontezza del suo spirito».<sup>21</sup>

Se dunque leggiamo la scenetta del *puer* secondo il testo vulgato delle edizioni, che sottrae la battuta allo schiavetto, indubbiamente essa viene ad apparire come la 'teatralizzazione' di un futile incidente di servizio.<sup>22</sup> Ma se, come ritengo, il testo tramandato dal manoscritto è genuino, si dovrà restituire al *puer* il grido «*Aquam foras, vinum intro*». Né verrà meno la coerenza logica del contesto, una volta dimostrato che il termine *urbanitatem* del § 7 non si riferisce alla frase gridata dallo schiavetto, ma a tutta la scena precedente, definita appunto dal narratore una trovata spi-

<sup>19</sup> Di questo passo e dei problemi anche testuali che esso pone tratterò in separata sede. Basti qui ricordare, tra gli studiosi che dubitano possa trattarsi di un finto incidente, di una recita, E.V. Marmorale, *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Firenze 1961<sup>2</sup>, p. 92 e da ultimo C. Panayotakis, *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the «Satyrice» of Petronius*, Leiden-New York-Köln 1995, p. 86, n. 86.

<sup>20</sup> G. Rosati, *Trimalchione in scena*, «Maia» XXXV, 1983, pp. 215 ss. Credo peraltro che gli esempi di 'teatralizzazione del caso' si concentrino particolarmente nella seconda parte della *Cena*, dal capitolo 64 in poi, mentre tenderei a ritenere in genere simulati gli 'incidenti' narrati prima, come cercherò di dimostrare in altra sede.

<sup>21</sup> Così Rosati, *art. cit.*, p. 219.

<sup>22</sup> Come evento casuale interpretano la caduta del calice B. Segura Ramos, *El 'tempo' narrativo de la «Cena Trimalchionis»*, «Emerita» XLIV, 1976, p. 154, nella sua minuziosa classificazione degli eventi della *Cena*, e J. Révay, *Horaz und Petron*, «Classical Philology» XVII, 1922, p. 210.



ritosa di Trimalchione.

L'equivoco esegetico che ha portato a correggere il testo trádito è stato verosimilmente favorito dall'interpretazione in chiave esclusivamente urofila del grido «*Aquam foras, vinum intro*».<sup>23</sup> Una tale interpretazione, a mio parere, non è corretta.<sup>24</sup> Si tratta senza dubbio di un'espressione popolareggiante,<sup>25</sup> che, a leggerla senza preconcetti, evoca, prima che sottintesi triviali, un trito motivo simposiaco, la scherzosa esecrazione dell'acqua a favore del vino. Di questo tema non esistono, è vero, molte attestazioni nella tradizione letteraria classica, ma questo non significa che esso non fosse ampiamente diffuso nella letteratura popolare, della quale ci sono pervenuti solo scarsi frammenti. La diffusione anche in età classica del motivo popolareggiante del contrasto tra l'acqua e il vino sembra però provata dalla sua fortuna nei medievali *Carmina Burana*, che verosimilmente continuano, pur rinnovandola, una tradizione più antica.<sup>26</sup> Una testimonianza diretta della diffusione del tema simposiaco in età classica è fornita peraltro dallo scherzoso *abite, lymphae, / vini perniciēs* di Catull. 27, 5 s.: come è noto, Catullo recepisce non di rado nei suoi carmi elementi del folklore e della tradizione popolare.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Questa interpretazione della frase, già implicita, come s'è detto, nell'esegesi di Bücheler, è stata ribadita da Heraeus (ap. Bücheler, *ed. cit.*, p. 365) e in seguito è stata sostenuta con particolare enfasi, oltre che dai già citati Smith e Aragosti, da A. Maiuri, *La Cena di Trimalchione di Petronio Arbitro*, Napoli 1945, pp. 118 e 185, il quale ribadisce più volte che l'*urbanitas* di Trimalchione consiste semplicemente «nel motto da beoni d'osteria e di simposi» accompagnante l'invito a mangiare, e da Paratore, *loc. cit.*, che parla di «banalità quasi pornografica dell'espressione».

<sup>24</sup> La frase insomma si colloca su un piano diverso, ad esempio, del proverbio *caldum meiere et frigidum potare* citato in 67, 10 dal grossolano Abinna per stigmatizzare la passione femminile per i gioielli.

<sup>25</sup> Si suole citare a confronto *C. I. L.*, IV 4278 *fures faras, frugi intro*, sc. *mittite*: si veda al riguardo la nota di Marmorale, *ed. cit.*, p. 87. E.T. Sage, *ed. cit.*, p. 171, osserva che la frase ha un sapore, genericamente, proverbiale («apparently proverbial»).

<sup>26</sup> Si veda, ad esempio, il c. 193, dove nella strofa 3 il vino dice all'acqua: «*Quis te mecum/ausus est coniungere? / exi! surge! vade foras! / non eodem loco moras / mecum debes face-re*», mentre nel c. 194 il luogo comune classico è innovato dal riferimento al divieto di mescolare acqua al vino eucaristico.

<sup>27</sup> Solo ad articolo già ultimato ho potuto leggere il saggio di M. Salanitro, *Un'arguzia di Trimalchione (Petron. «Satyr.» 52, 7)*, «Res publica litterarum» XXI, 1998, pp. 156-162, che si segnala soprattutto per l'approfondimento dell'esegesi, già proposta da Scheffer, della frase *Aquam foras, vinum intro* come invito rituale ai commensali a bere vino schietto, non mescolato con acqua (*merum*). La studiosa propone una fine analisi della frase come appartenente alla lingua d'uso (p. 158) e mi compiacchio di vedere citato anche da lei il c. 27 di Catullo a sostegno del carattere conviviale della battuta. Peraltro la Salanitro non si discosta dal testo e dall'interpretazione vulgati e conclude che l'*urbanitas* di Trimalchione consiste in un gioco verbale basato sul doppio senso urofilo di *aqua*, come in Mart. 3, 89.

A questo tema, l'elogio del vino, andrà collegato il grido dello schiavetto, grido che giunge a sorpresa alla fine di una corsa sfrenata,<sup>28</sup> la quale, fino a quel momento, poteva sembrare dettata da un'impulso estemporaneo del *puer* e si rivela invece uno dei tanti movimenti 'coreografici' assegnati ai *famuli* di Trimalchione dall'accorta regia della cena-spettacolo.<sup>29</sup> A questo punto, i convitati scoprono di essere stati presi bellamente in giro e arrivano a cogliere l'*urbanitas*, ossia l'arguzia verbale, e il *iocus*, ossia la burla perpetrata ai loro danni dal padrone di casa. L'*urbanitas* e il *iocus* non sono legati alla presunta battuta urofila, ma a tutta la scenetta precedente, della quale la frase gridata dallo schiavetto costituisce la 'pointe' a sorpresa.<sup>30</sup> Il grido del *puer* si dovrà, in questo contesto, interpretare come motto in lode del vino e in esecrazione dell'acqua, con lo scopo apparente di introdurre in maniera spettacolare un momento del simposio, un nuovo giro di bevute (cfr. *hilaris bibit* di 52, 8).

Gli elogi sono indotti sì dalla battuta impreveduta del *puer*, ma rivolti, come è ovvio, a chi aveva architettato la messinscena, beffandosi della credulità degli ospiti, i quali si erano lasciati commuovere dalla disavventura dello schiavetto e ne avevano perorato la causa con tanto zelo, senza accorgersi dell'inganno. L'*urbanitas* di Trimalchione consiste dunque qui anche nell'essersi preso gioco, con le sue doti istrioniche, dell'ingenuità dei suoi ospiti: tratti in inganno dalla loro esperienza dei *cliché* conviviali cari all'anfitrione, essi si sono lasciati coinvolgere in quella che sembrava l'ennesima 'teatralizzazione del caso',<sup>31</sup> scoprendo solo

<sup>28</sup> Un aspetto rituale vedeva nella corsa del *puer* P. Burman, *Titi Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt*, I, Amstelaedami 1743 (= rist. an. Hildesheim 1974), p. 339, proponendo, sia pure *dubitanter*, di correggere *percucurrit* in *ter cucurrit*: «forte scripsi *ter cucurrit*, ut, quasi expians facinus et peccatum suum, lustrantium modo, ter mensam circumiret». G. Wehle, *ap. Bücheler, ed. cit., ad loc.*, propose a sua volta di correggere in *discucurrit*. Ma *percucurrit* deve essere mantenuto: il preverbo indica la sfrenatezza e il prolungarsi della corsa, il cui significato cercheremo di spiegare meglio *infra*. Per quanto riguarda la forma di perfetto con raddoppiamento di un composto di *curro*, si veda P. Perrochat, *Le festin de Trimalchion*, Paris 1962, p. 113.

<sup>29</sup> Come sottolinea Encolpio-narratore in 31, 7, il servizio alla mensa di Trimalchione si svolge in modo coreografico: *pantomimi chorum, non patris familiae triclinium crederes*.

<sup>30</sup> Si ricordi che quasi tutte le trovate della cena-spettacolo comportano un finale a sorpresa: cfr. L. Deschamps, *ἡ ἀπροσδόκητος dans le festin chez Trimalchion du Satyricon de Pétrone*, «Platon» XL, 1988, pp. 31-39.

<sup>31</sup> Ai convitati, specialmente a quelli abituali, è assegnato infatti il compito di assecondare le varie 'esibizioni' del *dominus* e della *familia*, come si evince dalla prontezza e dalla disinvoltura con cui essi si adeguano alle sceneggiate di Trimalchione. Poco importa stabilire se essi siano stati addestrati o semplicemente intuiscono quali azioni siano loro richieste: certo è che le varie scenette, come abbiamo visto, seguono uno schema fisso, sicché riesce facile anche ai

alla fine, e solo grazie al grido lanciato dal *puer*, di essere stati in realtà inconsapevoli comprimari di una messinscena, funzionale alla sottolineatura spettacolare di un momento del convito.

Peraltro il narratore aveva introdotto nel racconto, a ben vedere, alcuni indizi che mettessero in guardia i lettori dal prendere sul serio la sceneggiata di Trimalchione e del *puer*. Già l'uso di *proiecit* fa pensare a un lancio intenzionale piuttosto che a una caduta fortuita,<sup>32</sup> e assai sospetta appare, *ex eventu*, la prontezza di riflessi con cui Trimalchione, pur infervorato nella sua rassegna dell'argenteria, si volta a guardare in direzione del colpevole (*respiciens*),<sup>33</sup> e l'eguale prontezza (cfr. *statim*) dello schiavetto nel mettersi a supplicare, *demisso labro*. Appunto quest'ultima espressione ha suggerito a Marmorale, l'ipotesi che l'incidente della caduta del calice fosse in realtà una messinscena. Ipotesi tanto più probabile, secondo lo studioso, in quanto «tutto quello che avviene durante il banchetto di Trimalchione è preparato in anticipo, ed anche, è da supporre, provato non una volta».<sup>34</sup> La frase *demisso labro orare* indizia la finzione, poiché descrive «la smorfia di chi vuol farsi credere addolorato e slarga in giù il labbro inferiore proprio come noi vediamo fare tante volte ai bambini, che fingono di volere piangere».<sup>35</sup> Anche la lunga resistenza opposta da

nuovi ospiti adeguarsi al comportamento gradito al padrone di casa. Cfr. quanto si dice in 33, 8 del *vetus conviva* e in 36, 8 di Ermerote, *qui saepius eiusmodi ludos spectaverat*.

<sup>32</sup> Nell'accezione di «lasciar cadere» *proicio* è usato raramente, prevale il senso di «lanciare con energia»: cfr. *Oxford Latin Dictionary*, p. 1481, s. v.

<sup>33</sup> Mi sembra significativo il fatto che espressioni come *respexit, animadvertit, conversus* (o *convertit*) *ad...* ricorrano costantemente nella *Cena* quando Trimalchione dà segno di cogliere eventi in apparenza fortuiti, ma sospettabili di essere una messinscena, oppure azioni sicuramente preordinate: cfr., ad esempio, *respexit* in 61, 1, dove il padrone di casa invita come per caso Nicerote a narrare la storia del lupo mannaro, o il ricorrere di *animadvertit* in 34, 2, a introdurre la sceneggiata dello schiavetto punito per aver raccolto un vassoio caduto a terra anziché spazzarlo via come immondizia. Particolarmente significativo mi sembra quest'ultimo caso, in cui il verbo rileva come Trimalchione attirasse così sull'incidente, oltre alla propria, l'attenzione degli ospiti: segno che doveva trattarsi di una recita preordinata per esibire la *lautitia* dell'anfitrione: su ciò di più *infra*. In 41, 7 la frase *ad quem sonum conversus* sottolinea l'intervento di Trimalchione nella già ricordata scenetta di 'Dioniso Libero'. Analogamente in 33, 5 *convertit ad hanc scaenam Trimalchio vultum* introduce la scena con cui Trimalchione presenta la portata a sorpresa delle finte uova di pavone celanti al loro interno un beccafico: come nota Aragosti, *op. cit.*, p. 202, n. 72, l'ostentazione con cui il padrone di casa finge di assaggiare le false 'uova da bere' «è in linea col suo esibizionismo e l'insistita assicurazione sulla bevibilità delle uova avvia in realtà il meccanismo di uno dei molti colpi di scena gastronomici» ricorrenti durante il banchetto.

<sup>34</sup> E.V. Marmorale, *Petronio*, 52, 4, «Giornale italiano di filologia» XII, 1959, p. 42.

<sup>35</sup> *Ibidem*. Lo studioso osserva che proprio *demisso labro* conferma la bontà della correzione *labro orare* suggerita da Scheffer per *labrore* di H: «*orare* e non *plorare*, come si potrebbe a

Trimalchione alle suppliche dei suoi ospiti prima di concedere il perdono (cfr. *tandem exoratus*) doveva far prevedere che il banale incidente di servizio era stato solo il pretesto per una delle tante scenette recitate per movimentare il banchetto.

Funzionale, in apparenza, all'introduzione spettacolare di nuove libagioni, la scenetta suggellata dal grido a sorpresa rivela però, a un esame più approfondito, un senso ancora diverso, quello di sciarada mimica, di *aenigma*<sup>36</sup> sceneggiato proposto da Trimalchione all'acume degli ospiti di riguardo, gli *scholastici* condotti alla sua mensa da Agamennone.<sup>37</sup>

È il termine *dimissus* la chiave che ci permette di decifrare questa sciarada, questo indovinello mimato, che si può formulare come segue: «Quale personaggio impersona il fanciullo *dimissus*, ossia lasciato *libero*, che corre sfrenatamente e grida "Fuori l'acqua, dentro il vino"?». La risposta è «Liberò», ossia il dio italico Liber, identificato con Dioniso Ἐλευθέριος.

Trimalchione ripropone insomma qui in forma criptica lo scherzo già introdotto prima a chiare lettere in 41, 6-7, basato sul gioco di parole tra il nome del dio e l'aggettivo *liber*. In 41, 6 si era presentato agli ospiti un *puer speciosus, vitibus hederisque redimitus, modo Bromium, interdum Lyaeum Euhiumque confessus* recante un panierino colmo d'uva, per cantare *acutissima voce* le poesie del padrone. Con la solita tecnica del finale a sorpresa nel paragrafo successivo apprendiamo dalla battuta di Trimalchione «*Dionyse, liber esto*» che il nome dello schiavo è *Dionysus* e che egli, affrancato in quel momento, è divenuto *liber*. Come se ciò non bastasse, subito dopo il medesimo gioco di parole tra *liber* e *Liber* viene sfruttato per un'ulteriore 'boutade' di Trimalchione: «*non negabitis me*»,

prima vista supporre, poiché il *puer* non deve piangere, ma fingendosi dolente per l'accaduto, solamente *orare*».

<sup>36</sup> Nella *Cena* le trovate criptiche si alternano a quelle pienamente esplicitate, come si evince dalle parole con cui Ermerote, amico e convitato abituale di Trimalchione, spiega a Encolpio in 41, 3 perché il cinghiale servito in tavola indossasse il *pilleus*: «*non enim aenigma est, sed res aperta*». In qualche modo la frase di Ermerote serve a preparare i lettori all'indovinello successivamente proposto nel capitolo 52: infatti lo scherzo dell'*aper pilleatus* funge da pretesto alla successiva scenetta che ha per protagonista lo schiavetto Dionysus-Liber (il quale, liberato da Trimalchione, indossa appunto il berrettino tolto al cinghiale) e che anticipa come *res aperta* l'indovinello mimato basato sul medesimo gioco di parole tra *liber* e *Liber*. Si veda *infra* nel testo.

<sup>37</sup> Del resto, il padrone di casa e i suoi amici sono evidentemente appassionati di indovinelli e considerano la capacità di risolverli il vero banco di prova dell'istruzione di un individuo, come indica 58, 8 s., dove Ermerote sfida Ascilto a dimostrare la sua cultura risolvendo tre volgari enigmi. Come osserva Marmorale, *ed. cit.*, p. 110, è «la mentalità popolare, che spesso intende misurare la cultura dalla soluzione di indovinelli e simili».

*inquit*, «*habere Liberum patrem*» (41, 8).<sup>38</sup>

Mentre in 41, 6 l'identificazione del *puer speciosus* con Bacco era resa evidente dall'abbigliamento dello schiavo, che recava i tipici attributi del dio, nonché dalla sua dichiarazione di impersonare le varie ipostasi di Dioniso, nella nostra scenetta l'assimilazione del ragazzo sbadato a Libero è suggerita da allusioni criptiche, come si conviene a una sciarada. Oltre alla messinscena della liberazione dello schiavetto, che suggerisce la chiave *dimissus=liber*, gli indizi offerti agli spettatori per decifrare l'enigma sono la corsa sfrenata, a indicare l'esaltazione dionisiaca da cui è posseduto il *puer*, ma soprattutto il grido rivelatore che suggella la scenetta: a chi meglio che a Bacco in persona poteva convenire la battuta esaltante il vino ed esecrante l'acqua?

Accogliendo questa esegesi del passo risulta perfettamente comprensibile, senza necessità di integrazioni o forzature semantiche, la frase *excipimus urbanitatem iocantis*, e soprattutto si giustifica meglio per *excipio* il valore attribuito al vocabolo da E. Thomas, di verbo semitecnico, usato nella cerchia dei retori per esprimere l'apprezzamento professionale per la trovata felice di un collega nell'arte retorica.<sup>39</sup> Ben si adatta qui *excipimus* a sottolineare ironicamente che il gioco verbale, l'*urbanitas* di Trimalchione fu accolta da Agamennone e dai suoi amici *scholastici* non come una qualsiasi burla conviviale, ma come straordinario contributo all'arte retorica, di cui il volgare liberto viene riconosciuto essere esponente autorevole.

Si è detto prima che tutte le scenette inserite nella *Cena* hanno la funzione di porre in risalto la ricchezza, la prodigalità, nonché le qualità morali e la cultura del padrone di casa: la scenetta del *puer* sbadato rientra a pieno titolo in questa tipologia. Tutte queste scenette seguono un *cliché* sempre uguale, prendendo spunto da incidenti in apparenza banali, molto simili, non a caso, proprio a quelli citati da Balatrone nella *Cena Nasidieni* di Orazio (*Sat.* 2, 8, 71 s.):

adde hos praeterea casus, aulaea ruant si,  
ut modo; si patinam pede lapsus frangat agaso.

<sup>38</sup> Per l'interpretazione della battuta, basata sulla tradizione di Libero-Bacco come *pater*, si veda Aragosti, *op. cit.*, p. 222, n. 105.

<sup>39</sup> Si veda sopra, n. 8. L'esegesi di Thomas è stata recepita dal *Th. l. L.* V.2, col. 1252, 83 ss., s.v. *excipio*.

Consolando Nasidieno, sgomento per l'incidente che ha rovinato la sua cena di gala, Balatrone cita come esempio di inconveniente fortuito (*casus*) capace di compromettere l'impegno del buon padrone di casa la rottura di un vassoio provocata da un servo maldestro. L'ironia del maligno Balatrone sta nell'accostare all'incidente grave appena capitato, la caduta dell'*aulaeum*, un banalissimo contrattempo, del tutto simile a quelli che nella *Cena* vengono sfruttati per divertire gli ospiti.<sup>40</sup> A quanto pare, Trimalchione ha fatto tesoro del ritratto del perfetto *convivator* delineato nei vv. 73 s. della satira oraziana (*convivatoris uti ducis ingenium res adversae nudare solent, celare secundae*). Se il bravo padrone di casa dà il meglio di sé nelle situazioni difficili, Trimalchione ne crea ad arte, per dimostrare la sua capacità di trasformare un inconveniente in un'ennesima occasione di divertimento per i convitati.

Ma l'incidente provocato dallo schiavetto e quello ricordato nella satira oraziana sono molto simili a situazioni ricorrenti nell'aneddotica moraleggiante della prima età imperiale sulla *clementia principis*. In particolare, Barry Baldwin ha notato l'affinità tra gli 'incidenti' di *Satyr.* 52, 3 e 54, 1 e l'aneddoto su Vedio Pollione e Augusto,<sup>41</sup> riportato da Seneca in *de clem.* 16, 2 e *de ira* 3, 40, 2-4. Racconta Seneca in quest'ultimo passo che Vedio Pollione durante un banchetto da lui offerto, al quale partecipava come ospite d'onore Augusto, condannò uno schiavo che aveva rotto un prezioso recipiente di cristallo (*crustallinum*) a essere gettato in pasto alle murene che allevava *luxuriae causa* in una piscina. Il condannato allora si gettò ai piedi di Augusto, non per chiedere la grazia della vita, ma soltanto di essere ucciso in modo meno crudele. L'imperatore, indignato per la crudeltà di Vedio Pollione, non solo graziò il servo, ma punì il padrone facendo rompere tutti i suoi oggetti di cristallo e interrare la piscina delle murene. L'affinità tra l'aneddoto su Vedio Pollione<sup>42</sup> e taluni incidenti della *Cena Trimalchionis* potrà apparire un po' vaga,<sup>43</sup> ma

<sup>40</sup> Cfr. su ciò Révay, *loc. cit.*

<sup>41</sup> Cfr. B. Baldwin, *Careless Boys in the «Satyricon»*, «*Latomus*» XLIV, 1985, p. 847.

<sup>42</sup> Della crudele usanza di Vedio Pollione di dare in pasto alle murene i suoi schiavi parla anche Plinio, *Nat. hist.* 9, 23.

<sup>43</sup> Baldwin, *art. cit.*, p. 848, osserva che non sono molte le coincidenze verbali tra i due incidenti della *Cena Trimalchionis* e il passo del *De ira*, ma che comunque si può rilevare un'affinità tra il comportamento di Trimalchione nell'incidente di *Satyr.* 52, 3 ss. e l'aneddoto su Vedio Pollione: «Trimalchio is no Vedius Pollio, but [...] he has to be swayed from savagery, not by an imperial guest but by the distinctly unroyal Encolpius and company». Invece nell'inci-

mi sembrano significative le parole con cui Seneca, in *de ira* 40, 4 esprime l'indignazione per il comportamento dell'amico di Augusto:

E convivio rapi homines imperas et novi generis poenis lancinari? Si calix tuus fractus est, viscera hominis distrahentur?

Alla rottura di un calice, guarda caso, fa riferimento Seneca, e proprio un calice Trimalchione fa scagliare a terra dal *puer* che interpreta con lui la scenetta. Credo dunque si possa affermare che lo spunto per l'ideazione del falso incidente sia stato fornito dagli aneddoti moraleggianti documentati dalle opere di Seneca. Sembra cioè che recitando, con la collaborazione dello schiavetto, un tipico incidente conviviale l'ingegnoso liberto abbia voluto rappresentare una situazione antitetica a quella della storia di Vedio Pollione, mettendo in scena se stesso come *exemplum* positivo illustrante il tema *Servis imperare moderate laus est*.<sup>44</sup>

Del resto, nella sua ramanzina al *puer* Trimalchione inserisce idee rese attuali dalle opere di Seneca, puntualmente riecheggiate nel § 6. Sono tipicamente senecani l'invito a fare un esame di coscienza e il concetto che l'individuo si attira da solo l'infelicità con il suo comportamento sconsiderato: la frase «*tanquam ego tibi molestus sim*» riecheggia Sen. *de brev. vit.* 12, 1 *sibi ipsi molesti sunt* ed *epist.* 21, 1 *tu tibi molestus es*.<sup>45</sup> Soprattutto però rinvia a Seneca la morale sottintesa a tutta la scenetta: quando il colpevole è giovane, o comunque capace di correggere i suoi vizi, ci si può limitare a minacciare il castigo, senza metterlo realmente in atto, come il filosofo afferma in *de clem.* 5, 1-2:

[...] *parcet enim sapiens, consulet et corriget; idem faciet quod si ignosceret, nec ignosceret [...]. Aliquem verbis tantum admonebit, poena non adficiet, aetatem eius emendabilem intuens*.<sup>46</sup>

dente di *Satyr.* 54, 1 ss. «he plays Augustus to himself freeing the slave in lordly style». Baldwin esagera la «savagery» di Trimalchione (in realtà si tratta di una recita) e, a p. 847, egli fraintende *caede*, affermando che il *puer nugax* verrebbe addirittura invitato a darsi la morte!

<sup>44</sup> Con queste parole Seneca introduce l'aneddoto su Vedio Pollione in *de clem.* 16, 1.

<sup>45</sup> I *loci similes* senecani si trovano indicati nel commento di Friedländer, *ed. cit.*, p. 258.

<sup>46</sup> Trimalchione presuppone anche il concetto, sottolineato da Seneca in questo stesso passo del *De clementia*, che sarebbe atto di superbia condonare del tutto la pena, che dovrà almeno essere minacciata al colpevole: «*legem donare superbum*», dice Quartilla in 18, 6, v. 1, anch'ella rifacendosi, a modo suo, alle teorie stoiche sulla clemenza (cfr. il mio *La 'sapiencia' di Quartilla*, «Atene e Roma» XXXV, n.s., 1990, pp. 85 ss.).

La circostanza che in questo caso il colpevole sia uno schiavo rende ancora più encomiabile la clemenza di Trimalchione, secondo la teoria esposta da Seneca in *de clem.* 16, 1-2, e illustrata appunto con l'esempio di Vedio Pollione:

Et in mancipio cogitandum est, non quantum illud impune possit pati, sed quantum tibi permittit aequi bonique natura, quae parcere etiam captivis et pretio paratis iubet.

La sceneggiata del *puer* sbadato serve insomma per mettere in luce di fronte agli ospiti di riguardo, i maestri di retorica amici di Agamennone, la cultura filosofica e la sensibilità umana del liberto, doti tanto più ammirabili in quanto non esibite pedantesamente, ma inserite nel contesto della cena in maniera scherzosa, facendo della scenetta moraleggiante il pretesto per un indovinello mimato. Essa anticipa in maniera discreta e allusiva l'argomento svolto anche troppo esplicitamente nei capp. 70-71, dove gli ideali umanitari di Seneca saranno attuati in un modo che avrebbe sconcertato il filosofo: i *famuli* ricevono il permesso di prendere posto sui letti tricliniari (70, 11) e Trimalchione subito dopo (71, 1) si esibisce in un discorsetto il cui esordio (*et servi homines sunt*) riecheggia il noto "*Servi sunt*"; *immo homines* dell'Epistola 47 di Seneca.

Considerando poi la scenetta in una prospettiva più ampia, ci accorgiamo che essa non solo è inserita con naturalezza, come abbiamo visto, nella concatenazione degli eventi del convito-spettacolo, ma è stata anche collocata dall'accorta 'regia' della *Cena* in modo che faccia da *péndant* alla novella del vetro infrangibile, poco prima narrata da Trimalchione.

Un primo punto di contatto tra i due passi della *Cena* è costituito dalla comune affinità con l'aneddotica *de clementia*, anche se, a prima vista, la novella non rivela questo suo carattere, inserita com'è nello sproloquio di Trimalchione sui metalli preziosi, iniziato nel capitolo 50 con la tirata sul bronzo corinzio. In 50, 4 il Nostro afferma che, in verità, se il vetro fosse infrangibile, lo preferirebbe al pregiato bronzo di Corinto, che ha il difetto di emanare cattivo odore, e persino all'oro: «*ego malo mihi vitrea, certe non olunt. Quod si non frangerentur, mallet mihi quam aurum; nunc autem vilia sunt*». A questo punto si inserisce il racconto sull'inventore del *vitrum flexile*, introdotto come *exemplum*<sup>47</sup> atto a illustrare un

<sup>47</sup> A. Perutelli, *Il narratore nel «Satyricon»*, «MD» (25), 1990, p. 15, ha colto la differenza tra



concetto economico (o presunto tale), ossia che il vetro, per la sua fragilità, è meno prezioso dei metalli. Questo concetto ritorna, secondo la tecnica della *Ringkomposition*, alla fine della novella, per giustificare la decisione presa dal Cesare di mettere a morte l'inventore: *quia enim, si scitum esset, aurum pro luto haberemus* (51, 6). Il racconto petroniano trova riscontro nella più concisa esposizione di Plinio (*Nat. hist.* 36, 195), dove si notano però due differenze, l'identificazione del *Caesar* con Tiberio<sup>48</sup> e, cosa più notevole, il diverso finale: secondo Plinio, l'imperatore non mette a morte l'ingegnoso artigiano, ma si limita a far chiudere la sua officina. Coincide invece con il racconto petroniano la motivazione del comportamento tenuto dal Cesare, ossia il timore di una svalutazione dei metalli dovuta all'esistenza del vetro infrangibile.<sup>49</sup>

Petronio e Plinio mostrano perciò di dipendere da una fonte comune, una fonte che, a quanto pare, valutava i fatti da un punto di vista economico-tecnologico, e gretamente utilitaristico, interessato al valore intrinseco del materiale grezzo piuttosto che al valore aggiunto dalla lavorazione artistica dei manufatti. Una prospettiva, questa, del tutto congruente con la mentalità del rozzo e incolto Trimalchione, incapace di riconoscere ciò che rende veramente prezioso un oggetto.<sup>50</sup> Con la sua solita megalomania, egli da una parte desidera valorizzare i suoi oggetti di metallo, dall'altra giustificare il fatto di non possedere un'adequata collezione di

la novella del vetro infrangibile e le altre che incontriamo nel romanzo: «essa non risulta isolata e conclusa nel discorso del liberto, bensì inserita quale *exemplum* in una serie di vanterie a proposito dei vasi di sua proprietà».

<sup>48</sup> Il fatto che il nome dell'imperatore venga taciuto rivela il carattere di favola che Trimalchione imprime al suo racconto: «è l'imperatore e basta, come altrove il re, la regina non hanno nome», nota finemente V. Tandoi, *La storiella dell'inventore del vetro infrangibile*, in *Scritti di filologia e di storia della cultura classica*, I, Pisa 1992, p. 633.

<sup>49</sup> Le parole di Plinio, che allude a una *crebrior fama*, fanno ritenere che il racconto fosse ampiamente diffuso. Tuttavia la motivazione economica del comportamento di Tiberio è riportata solo da Petronio e da Plinio, mentre Dione Cassio, come vedremo, la ignora. Isidoro (*Etym.* 16, 16, 6) ricalca fedelmente il racconto petroniano, solo eliminandone i volgarismi stilistici, ma conosce anche la versione di Plinio, da cui ricava l'identità del Cesare e la frase *ne aeris, argenti, auri metallis pretia detraherentur* che è riecheggiata in *omnia metallorum pretia abstraherentur*, a integrare e glossare l'espressione popolareggiante *aurum pro luto haberetur*, tratta da Petronio: cfr. su ciò C. Santini, *Il vetro infrangibile (Petronio 51)*, in AA. VV., *Semiotica della novella latina*, Roma 1986, p. 120, n. 4, e G. Polara, *La tradizione medievale della novella petroniana del vetro infrangibile*, ivi, pp. 132 ss.

<sup>50</sup> Trimalchione rivela la sua rozzezza di aspirante collezionista di oggetti artistici proprio con queste sue prese di posizione: egli considera la fragilità un fattore di deprezzamento del vetro e dichiara di disprezzare l'*aes Corynthiacum* perché maleodorante, tutto al contrario insomma dei veri intenditori d'arte.

vasi di vetro: così, invece di ammettere senz'altro di preferire il vasellame di metallo perché costituisce un investimento meno rischioso rispetto all'acquisto dei pregiati ma fragili oggetti di vetro,<sup>51</sup> per accreditare la dubbia tesi di uno scarso valore dei vasi di cristallo, egli adduce il racconto sul vetro infrangibile.

Plinio invece, pur riferendo fedelmente la spiegazione in chiave economica della storia, mostra di nutrire dubbi sia sull'attendibilità del fatto in sé dell'invenzione (cfr. *eaque fama crebrior diu quam certior fuit*), sia sulla fondatezza della teoria secondo cui la fragilità del vetro sarebbe causa di deprezzamento (cfr. il *vilia sunt* di Petronio): infatti, subito dopo, egli ricorda il caso di due artistici calici di vetro valutati, ai tempi di Nerone, la somma esorbitante di seimila sesterzi. A quanto pare, Plinio, conoscitore di oggetti d'arte, è consapevole della rozzezza di una teoria che identifica il valore di un manufatto con quello della materia prima, e prende criticamente le distanze dalla sua fonte.<sup>52</sup>

Il finale cruento, la condanna a morte del *faber*, è verosimilmente estraneo alla fonte 'economica', alla quale doveva risalire il finale riportato da Plinio, dove Tiberio risparmiava la vita all'artigiano, limitandosi a far chiudere l'officina nella quale era stato messo a punto il *vitrum flexile*. Il diverso finale introdotto da Trimalchione nel suo racconto non è stato però ideato da Petronio. Esso si ritrova in Dione Cassio, che ci tramanda una versione più ampia della storia del vetro infrangibile, giudicata non da un punto di vista economico, ma in chiave moraleggiante, come *exem-*

<sup>51</sup> Trimalchione possiede, a dire il vero, dei vasi di cristallo, che saranno distrutti nel tumulto della rissa canina in 64, 10: lì il narratore maliziosamente rileva come il padrone di casa, pur dissimulando con signorilità il disappunto, sia turbato dalla rottura del vasellame (cfr. 64, 11 *ne videretur iactura motus*): dunque il liberto è consapevole del valore del cristallo, accresciuto, non sminuito dalla fragilità. Egli evita gli oggetti di vetro non perché siano *vilia*, ma perché soggetti a rompersi, tanto più nel trambusto dei suoi conviti spettacolari. E si noti che come 'atrezzi di scena' per gli incidenti di servizio recitati durante il banchetto sono usati, per economia, oggetti di metallo e non di vetro: così in 34, 2 è usato un vassoio d'argento, mentre il modello oraziano avrebbe richiesto la rottura, non la semplice caduta, di un vassoio prezioso (cfr. *frangat* di Horat. *Sat.* 2, 8, 72): sul rapporto con Orazio si veda *supra*, nel testo. Per quanto riguarda poi la scenetta recitata dal *puer* nel capitolo 52, i modelli ispiratori, ossia l'aneddoto su Vedio Pollione e la novella sull'inventore del vetro infrangibile, avrebbero consigliato l'uso di un recipiente di cristallo: poiché però nel testo non si accenna ad alcuna rottura, ma solo a una rumorosa caduta dell'oggetto, pare di capire che Trimalchione abbia preferito anche qui far usare un calice di metallo, evitando lo spreco.

<sup>52</sup> Intende così il passo anche Polara, *art. cit.*, p. 135: Plinio «sottolinea l'inutilità della sanzione sul piano dell'economia, visto che manufatti in vetro raggiungevano prezzi d'affezione non inferiori a quelli di oggetti d'oro e d'argento».

*plum* della crudeltà di Tiberio, il quale, mosso da invidia, avrebbe ingiustamente fatto uccidere l'inventore. Petronio ha dunque utilizzato una seconda fonte, identificabile mediante le coincidenze del testo petroniano con Dio Cass. 57, 20, 5-7: da questa fonte derivano, oltre al finale a sorpresa,<sup>53</sup> i particolari dell'incontro tra il Cesare e l'ingegnoso inventore. Il confronto con Dione Cassio ci permette tra l'altro di apprezzare l'arte con cui Petronio ha adattato il racconto alla personalità di Trimalchione, traducendolo nella lingua e nello stile dei liberti e dandoci così un vero e proprio «gioiello secondo il suo gusto di raccontare in chiave popolarasca».<sup>54</sup>

Protagonista della storia, come la racconta Dione Cassio, non è un semplice *faber*, bensì un ἀρχιτέκτων, che Tiberio, invidioso della prodigiosa ingegenosità con cui aveva raddrizzato un portico che si era inclinato, bandì da Roma. Allora costui, sperando di ottenere il condono della pena, chiese udienza all'imperatore e all'improvviso scagliò a terra un calice di vetro (αὐτοῦ [...] ποτήριόν τι ὑάλοῦν καταβαλόντος τε ἐξεπίτηδες), che rimase ammaccato, ma ricomparve, come per magia, di nuovo intatto tra le mani dell'architetto (θλασθέν πως ἢ συντριβέν ταῖς τε χερσὶ διατρίψαντος καὶ ἄθραυστον παραχρῆμα ἀποφίναντος). L'ingegnoso individuo, a questo punto, era convinto che avrebbe ottenuto, grazie al suo gesto strabiliante, il perdono da Tiberio (ὥς καὶ συγγνώμης διὰ τοῦτο τευξομένου), ma l'imperatore lo mise a morte (ἀπέκτεινεν αὐτόν). È notevole la concisione narrativa di Dione Cassio, che trova riscontro, anche verbale, in *Satyr.* 51, 1-3: *admissus Caesarem est* corrisponde infatti al conciso προσελθόντος οἱ αὐτοῦ e *proiecit a καταβαλόντος*.

Nella narrazione petroniana vi sono però alcuni particolari che rimangono indefiniti, a causa dei tagli operati sulla storia originaria tramandati da Dione Cassio: così, ad esempio, *ergo* di 51, 2 sembra sorvolare sulle circostanze che portarono l'inventore al cospetto del Cesare,<sup>55</sup> mentre nella versione originaria l'udienza era stata sollecitata per chiedere la

<sup>53</sup> La novella del vetro infrangibile è caratterizzata da «due ἀπροσδόκητα, il vetro che, gettato a terra, non si rompe e la domanda che dovrebbe sancire l'unicità, e quindi il primato dell'artefice, e invece ne provoca la morte»: cfr. Polara, *art. cit.*, p. 140.

<sup>54</sup> Così Tandoi, *op. cit.*, p. 635.

<sup>55</sup> Cfr. Santini, *art. cit.*, pp. 117 s.: «l'avverbio non è in grado di spiegarci se il *Caesar* fosse venuto a conoscenza del mirabile manufatto o fosse stato il fabbro stesso, spontaneamente, ad offrirlo all'imperatore».

revoca dell'esilio. Ma Petronio si distacca dalla versione tramandata da Dione Cassio soprattutto nel paragrafo successivo, dove, in contrasto con la stringatezza precedente, sono descritti con dovizia di particolari la reazione del Cesare alla caduta del calice e il restauro del recipiente ad opera dell'artigiano. Nel resoconto dello storico nulla si dice della reazione di Tiberio al gesto inaspettato dell'architetto, e il calice all'improvviso<sup>56</sup> ricompare intatto tra le mani dell'artefice. Petronio, al contrario, indugia nel resoconto della riparazione: il suo *faber*, con studiata lentezza, trae di tasca un martelletto e con tutta calma aggiusta alla perfezione il calice (*otio belle correxit*). La pacatezza e la fiducia nella propria arte del protagonista sono messe in contrasto con la pavidità subito prima manifestata dall'imperatore,<sup>57</sup> spaventato dall'improvviso lancio del calice.

Questo dettaglio dell'indescrivibile spavento con cui il Cesare reagì al gesto dell'artigiano sembra un'innovazione petroniana, e molto si è discusso sulla sua causa. Santini crede di scorgere, sia nel testo di Petronio sia in quello di Cassio Dione, allusioni al particolare *status* del fabbro o 'forgeron' come detentore dei segreti della metallurgia, della modificazione della materia, e per questo temuto dai potenti: la paura di Tiberio sarebbe perciò paura del sovvertimento della struttura sociale preesistente ad opera delle nuove tecnologie.<sup>58</sup> Un'ipotesi più rispettosa, a mio parere, del testo petroniano (il quale riflette, come s'è detto, la mentalità popolare del narratore Trimalchione), è stata proposta da Borghini, secondo cui il terrore del sovrano sarebbe da imputare alla superstizione legata alla rottura del vetro: «il Cesare ha tenuto in mano il recipiente di vetro, se questo si fosse spezzato anche la vita di lui sarebbe stata in pericolo

<sup>56</sup> L'avverbio *παρακρήμα* «evidenza ancora di più la valenza miracolistica del gesto», come osserva Santini, *art. cit.*, p. 121. Del resto già prima Dione Cassio aveva presentato l'architetto come una sorta di taumaturgo: cfr. il termine *θαυματοποιία* usato in precedenza riferito alla strabiliante riparazione del portico.

<sup>57</sup> Il contrasto tra le due figure è opportunamente messo in rilievo da Polara, *art. cit.*, p. 133, e da Tandoi, *op. cit.*, p. 634.

<sup>58</sup> Cfr. Santini, *op. cit.*, pp. 123 ss.: influenzato dalle teorie di Mircea Eliade sull'alchimia, lo studioso respinge, dopo averle brevemente discusse, altre possibilità, ad esempio che l'imperatore paventi la perdita del dono appena ricevuto, oppure che la sua sia una reazione istintiva al gesto impreveduto del fabbro (cfr. p. 118). Sembra tuttavia alquanto improbabile l'ipotesi che il Cesare possa avere immediatamente intuito «le potenzialità dell'arte del fabbro»: infatti, come obietta a ragione A. Borghini, *La paura del Cesare e il vetro infrangibile: un contributo*, «Civiltà classica e cristiana» XI, 1990, p. 259, quella mostrata dall'imperatore è una paura «intensa e irreflessa», eventuali «preoccupazioni 'economicistiche' vengono solo in un secondo tempo».

(effetto magico di contagio)». <sup>59</sup> Compatibile con la *forma mentis* del narratore, che proietterebbe sul Cesare le proprie paure superstiziose, l'ipotesi di Borghini lascia però spazio a qualche dubbio, perché la superstizione connessa alla rottura del vetro sembra presupporre, stando alle testimonianze citate dallo studioso, un rapporto tra l'oggetto vitreo e l'individuo più stretto di quello che nella novella sussiste tra il calice e il Cesare, il quale solo per un tempo brevissimo ha potuto tenere in mano il dono, subito richiestogli indietro dal *faber*.

Ma quello che a noi qui interessa è soprattutto il significato che lo spavento iperbolico (cfr. 51, 3 *Caesar non pote valdius quam expavit*) attribuito dal narratore al Cesare, qualunque ne sia stata la causa, assume nell'economia della novella. Come è stato convenientemente sottolineato, la versione della storia tramandata da Petronio e da Cassio Dione contrappone la figura dell'imperatore a quella dell'artigiano, così da mostrarci la faccia oscura del potere, che condanna inesorabilmente il genio artistico, perseguitando «chi si era illuso di poter sovvertire con la forza del proprio ingegno l'ordine costituito e le leggi, il 'sistema' che mantiene il mondo nelle mani delle classi privilegiate». <sup>60</sup> Ed è appunto il particolare dello spavento dell'imperatore a porre in risalto l'oggettiva inferiorità del potente di fronte al subalterno geniale, a mostrare inequivocabilmente come la novella petroniana, nonostante sia agganciata al contesto da una considerazione di natura economica, riveli anche di essere in sintonia con l'aneddotica illustrante in negativo il tema della *clementia*, come confermano le coincidenze con Cassio Dione. E mentre lo storico alludeva esplicitamente all'invidia di Tiberio, ineluttabile causa della rovina dell'architetto, Petronio, adattando l'aneddoto alla mentalità di Trimalchione, ha affidato a un particolare narrativo estremamente concreto il compito di suggerire lo stesso concetto, la consapevolezza della propria inferiorità, cui il potente reagisce con la forza brutale, eliminando colui che gli è superiore per doti d'ingegno.

Sia in Petronio sia in Cassio Dione il momento più drammatico e significativo della storia è quello dal lancio del calice sul pavimento, ma è l'autore latino che ha scelto di rappresentare la reazione di sgomento dell'imperatore al gesto clamoroso e inaspettato del suddito. Ed è significa-

<sup>59</sup> Borghini, *art. cit.*, p. 260.

<sup>60</sup> Questa l'interpretazione di Tandoi, *art. cit.*, p. 635.

tivo il fatto che Isidoro di Siviglia, che segue fedelmente, per il resto, la narrazione petroniana, abbia omesso proprio questo particolare: all'autore tardo-antico il comportamento audace dell'artigiano sarà parso una violazione inconcepibile dell'etichetta di corte, e lo spavento attribuito a Tiberio indecoroso per un sovrano. Così in Isidoro è l'imperatore stesso, *indignatus*, a scagliare a terra il calice.<sup>61</sup>

Ma il medesimo evento, la caduta, questa volta accidentale, di un calice costituiva il fulcro dell'aneddoto, sopra discusso, su Augusto e Vedio Pollione, usato per illustrare il tema della clemenza dell'imperatore. Dunque uno stesso fatto serviva agli storici da pretesto per moraleggiare sul comportamento del sovrano, e l'aneddoto su Augusto era presentato come *exemplum* positivo, quello su Tiberio come *exemplum* negativo. Qualcosa di simile si osserva nella *Cena*, dove si contrappongono a breve distanza la novella sull'inventore del vetro infrangibile, che è l'adattamento di un aneddoto utilizzato dalla storiografia (Cassio Dione lo dimostra) per denunciare i misfatti di Tiberio, e la scenetta interpretata da Trimalchione e dal giovane schiavo, il cui fine non troppo recondito era quello di esaltare la clemenza del *dominus*. La scenetta, a sua volta, presenta punti di contatto con l'aneddoto (pure recepito da Cassio Dione) illustrante i meriti di Augusto.

Il segno più tangibile della studiata contrapposizione tra i due momenti della *Cena* è dato proprio dall'analogia tra il gesto clamoroso del *faber* che scaglia sul pavimento la *phiala* e quello dello schiavetto che, fingendosi sbadato, lancia a terra il calice. In entrambi i contesti ricorre *proiecit*, verbo che nel finto incidente della *Cena* rappresenta il fatto che attira sul *puer* colpevole l'attenzione del padrone, educatore saggio, il quale, più che a punire, mira a educare, in ossequio alle teorie divulgate da Seneca. Viceversa nella novella del vetro infrangibile l'azione espressa da *proiecit* rivela la baldanza, la sicurezza di sé dell'inventore, unica colpa dell'intraprendente individuo, il quale, benché innocente e anzi benemerito per la sua ingegnosità, è condannato a morte dal principe. Ma soprattutto la reazione di spavento del Cesare al gesto inaspettato dell'inventore, non tramandata dalle altre fonti a noi note, sembra un particolare

<sup>61</sup> Cfr. Polara, *art. cit.*, p. 133: Isidoro attribuisce all'imperatore un ruolo attivo, «connotandolo come altero e impetuoso (*indignatus proiecit*), e modificando l'immagine per così dire tacitiana di un Tiberio sfuggente e malizioso».

introdotto per porre meglio in risalto l'inadeguatezza del principe a fronteggiare la situazione. Meglio si giustifica questo dettaglio sconcertante se lo si considera pensato per contrapporsi al comportamento antitetico di Trimalchione di fronte a un fatto analogo: nella scenetta del *puer* sbadato, egli non si lascia cogliere di sorpresa dalla fragorosa caduta del calice, ma reagisce con la massima prontezza, adottando le misure disciplinari più consone al misfatto, mostrandosi però anche disponibile al perdono. La novella e la scenetta edificante sono dunque contrapposte a breve distanza, in modo tale da evidenziare la loro antitetica simmetria, sicché la clemenza del *dominus* Trimalchione risulta esaltata dal contrasto con la disumanità dimostrata nella novella dall'imperatore. Il 'regista' della cenaspettacolo ha dunque inserito nell'intreccio del banchetto una sorta di dittico *de clementia*, dissimulandone il primo elemento, l'*exemplum* negativo, nella forma di una novella piacevolmente narrata in stile popolarreggiante, il secondo, l'*exemplum* positivo, in una scenetta che si rivela, a sorpresa, un indovinello mimato.

La scelta di improntare le trovate con cui Trimalchione anima il suo banchetto all'aneddotica *de clementia principis* si inquadra bene nella tendenza megalomane del liberto ad atteggiarsi a sovrano assoluto di quel microcosmo che è la sua casa e nella sua mania di scimmiettare il comportamento degli imperatori, soprattutto di quelli che si erano distinti per la loro stravaganza, come Caligola e Nerone. Di questi Cesari Trimalchione imita tutto, l'abbigliamento, la mania per il canto, per la danza e in genere per gli spettacoli teatrali e circensi, finanche le disavventure coniugali, come dimostra l'improbabile progetto di divorzio da Fortunata cui egli a un certo punto accenna, verosimilmente ispirandosi al ripudio di Ottavia da parte di Nerone.<sup>62</sup> Trimalchione insomma aspira a comportarsi in tutto e per tutto come un sovrano, anzi va oltre i limiti che gli imperatori romani si imponevano, in quanto si fa tributare dalla *familia* e dagli ospiti onori divini, pur essendo ancora in vita, proprio come un monarca orientale: infatti, a un certo punto, il suo ritratto è offerto addirittura alla venerazione dei convitati. In 53, 1 ss. vengono recitati ai commensali

<sup>62</sup> Per un resoconto dettagliato sulle analogie tra il comportamento di Trimalchione e quello degli imperatori, in particolare di Nerone, rinvio a R.H. Crum, *Petronius and the Emperors, I: Allusions in the Satyricon*, «Classical Weekly» XLV, 1952, pp. 161-167, e a V. Tandoi, *Una proposta di matrimonio per Trimalchione (Petr. «Satyr.» 74, 15)*, in *Scritti di filologia* cit., pp. 616-618 (già in *Studia Florentina Alexandro Ronconi sexagenario oblata*, Roma 1970, pp. 445-447).

gli *acta* del suo 'regno', una trovata per farsi vanto, da vero smargiasso, di un potere che pretende di essere pari a quello degli imperatori: negli *acta* si parla, ad esempio, di un servo crocifisso per aver bestemmiato il Genio di Trimalchione, ma anche della relegazione di un portinaio nell'amena Baia, uno sproposito quest'ultimo che tradisce, una volta di più, l'irresistibile smania del padrone di casa di attribuirsi incredibili *lautitiae*.<sup>63</sup>

Come è ormai ben noto, *Trimalchio* è 'nome parlante', che allude, secondo l'etimologia comunemente accettata («tre volte re»),<sup>64</sup> alla megalomania del personaggio, il quale si atteggia in tutto e per tutto a sovrano assoluto del suo piccolo mondo. Lo stesso Trimalchione in 77, 6 proclama orgogliosamente di fronte ai suoi amici meno fortunati di essere come il ranocchio della fiaba, divenuto re.<sup>65</sup> In questo contesto, ben si addice perciò al Nostro un comportamento che riproduce quello dei Cesari, compresa l'ostentazione di una saggia clemenza nei confronti dei subalterni.

Si dirà che questo sfoggio di clemenza è in contrasto con taluni episodi della *Cena* nei quali Trimalchione ostenta invece una tremenda severità nei confronti della servitù: ma si tratta lì di una crudeltà simulata, di smargiassate tese a impressionare gli ospiti sul suo enorme potere. Pura invenzione saranno le già citate terribili condanne riferite negli *acta*, e gli unici due castighi che vediamo messi in atto sono, a ben guardare, finzione teatrale più che realtà. Tali sono infatti, molto probabilmente, le punizioni inflitte allo schiavo reo di aver raccolto da terra un vassoio caduto (34, 2) e al servo responsabile di avere fasciato il braccio del padrone infortunato con una semplice benda di lana bianca anziché purpurea, come si addiceva al suo *status* regale (54, 4). I due episodi rientrano infatti nella serie di scenette recitate dalla *familia* per ostentare la ricchezza e lo sfarzo del padrone di casa: nel primo caso gli schiaffi che il *dominus* ordina di infliggere allo schiavetto non saranno più reali del resto della scena, che, come s'è già detto, sembra un incidente simulato; come verosimilmente è anche il secondo episodio, parte integrante della scena madre

<sup>63</sup> È tuttavia possibile che anche qui il liberto abbia inteso scimmiettare i provvedimenti di Nerone, il quale, come attesta Suet. *Nero* 31, 5, inviò detenuti ai lavori forzati a Baia e a Miseno, adibendoli alle ambiziose opere lì intraprese: cfr. B. Baldwin, *Trimalchio's Domestic Staff*, «Acta Classica» XXI, 1978, p. 95.

<sup>64</sup> Cfr. S. Priuli, *Ascyrtos. Note di onomastica petroniana*, Bruxelles 1975, pp. 35 ss.

<sup>65</sup> La favola cui Trimalchione allude ci è altrimenti ignota, ma la storia della trasformazione del ranocchio in re sembra assai simile a quella celebre della favola dei fratelli Grimm: cfr. Friedländer, *ed. cit.*, p. 354.

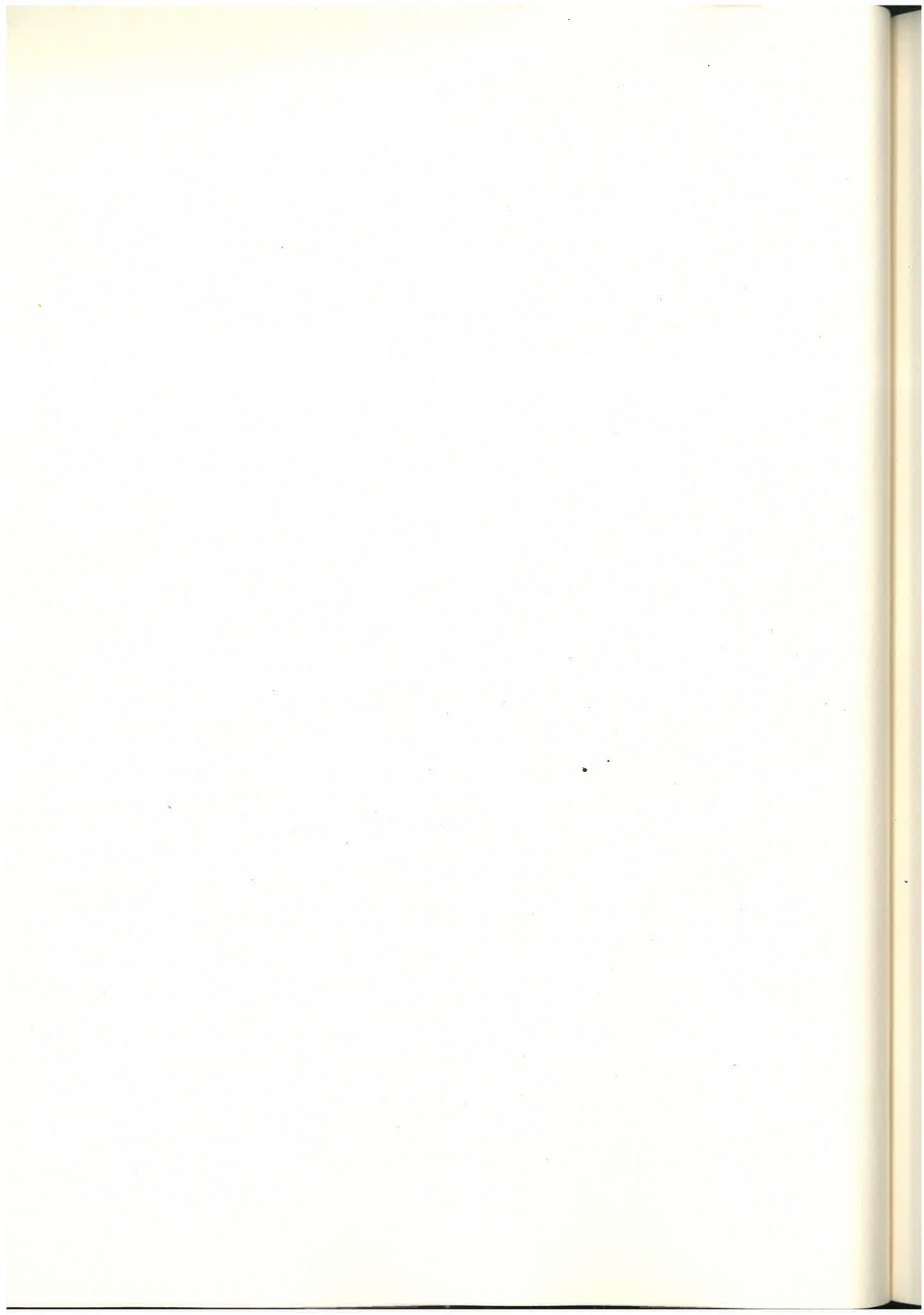


della caduta dell'acrobata. Il *pater familias* si compiace insomma di far scorgere anche il lato tremendo del suo potere, che resta però relegato al livello verbale o a quello teatrale, nelle varie scenette basate sul 'cliché' della punizione minacciata, ma stornata dalle suppliche dei convitati. Trimalchione si comporta dunque proprio come la Regina di Cuori in *Alice's Adventures in Wonderland*: ella ordina continuamente decapitazioni, nessuna delle quali viene mai eseguita.<sup>66</sup>

Del resto è evidente la bonarietà mostrata da Trimalchione nei confronti degli schiavi, che egli tratta da suoi pari, non tanto in ossequio alla dottrina stoica divulgata da Seneca, quanto in virtù della sua esperienza, del suo passato di schiavo: la realistica umanità del personaggio emerge soprattutto nella parte finale della *Cena*, dove, al di là delle spaccate, possiamo scorgere la sua indole più autentica.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Come osserva il Grifone nel cap. 9 dell'opera di Carroll, il comportamento della Regina, anziché suscitare terrore, si rivela ridicolo («fun»), poiché «it's all her fancy, that, they never execute nobody». La somiglianza tra Trimalchione e il personaggio di Carroll è stata notata da Baldwin, *Trimalchio's Domestic Staff* cit., p. 94, e *Careless Boys* cit., p. 847, che attribuisce al protagonista della *Cena* un «characteristic Queen of Hearts style».

<sup>67</sup> Su ciò si veda Tandoi, *Una proposta di matrimonio* cit., pp. 618 ss.



Maggiorino Iusi

### *Lappanum*: un prediale romano

Fino a questo momento, ogni qualvolta si è scritto su Lappano, paese presilano situato a 12 chilometri a est di Cosenza, quanto all'origine del toponimo è stata sempre usata la stessa espressione: «il nome Lappano è di etimologia incerta».<sup>1</sup> Questa incertezza è riflessa dai più importanti studi di toponomastica nazionale o calabrese, che a tutti gli effetti non trovano un accordo e riportano per lo più ipotesi contrastanti. Il punto di partenza è un'opera di Giovanni Flechia,<sup>2</sup> seguita dai lavori di Giovanni Alessio<sup>3</sup> e di Gerhard Rohlfs,<sup>4</sup> a cui si rifanno i dizionari toponomastici UTET<sup>5</sup> e Garzanti<sup>6</sup> per la voce Lappano. Flechia, che ha il merito di essere stato uno dei primi a collegare ai toponimi con suffisso in *-ano* il possesso di un territorio o la fondazione di una qualche realtà abitativa, ha ipotizzato che Lappano abbia all'origine il significato di *fundus* o *praedium* appartenente a un *Lappius*, nome di famiglia latino, e, pertanto, il suo primitivo sarebbe *Lappianu*. Alessio contesta tale interpretazione, perché «foneticamente impossibile», e suggerisce un'origine botanica, aggiungendo al sostantivo *lappa* il suffisso *-ano*. Rohlfs, sulla scia di Alessio, accoglie come primitivo *lappa*, ma lo interpreta come nome di famiglia greco. I dizionari toponomastici citati riportano le tre interpreta-

<sup>1</sup> M. Conforti, *Lappano*, «Paesi della Presila», 1973, p. 52; «Cosenza 85» IX, Cosenza, Edizioni V.A.L., 1984, p. 81.

<sup>2</sup> G. Flechia, *Nomi locali del napoletano derivati da gentili italiani*, Atti della Regia Accademia delle Scienze di Torino, Torino, stamp. G.B. Paravia, 1874.

<sup>3</sup> G. Alessio, *Saggio di toponomastica calabrese*, Firenze, Le Monnier, 1939.

<sup>4</sup> G. Rohlfs, *Dizionario toponomastico e onomastico della Calabria*, Ravenna, Longo, 1974.

<sup>5</sup> *Dizionario di toponomastica*, Torino, UTET, 1990, p. 344.

<sup>6</sup> *Dizionario di toponomastica*, Milano, Garzanti, 1996, p. 344.

zioni ora evidenziate, accordando maggior credito a quella di Giovanni Alessio.

Oltre alle opere citate, che rappresentano le voci ufficiali e più autorevoli relative agli studi di toponomastica per la Calabria, bisogna registrare le schede, che a più riprese, ora su agende<sup>7</sup> ora su periodici locali,<sup>8</sup> hanno tentato una sommaria ricostruzione di dati storici di Lappano. Tali schede informano che «c'è chi ne sostiene la derivazione da *Appianus*, generale romano, che nei crepuscoli dell'era latina, avrebbe fondato questo piccolo centro. C'è chi ne cerca l'origine nei verbi greci "lantano" e "lampano"». <sup>9</sup> Viene dunque avanzata una possibile origine ellenica, senza però che si lasci capire se nel «chi» è adombrata la tradizione orale o è sottinteso qualche autore non citato.

Si propone qui un esame delle diverse ipotesi e si aggiunge qualche elemento che può forse dirimere la questione. Proviamo pertanto a risalire alla tesi del Flechia con un percorso ad esclusione.

A proposito dei verbi greci *λανθάνω* (sfuggire, essere nascosto) e *λαμβάνω* (prendere, afferrare), pare del tutto improbabile che un toponimo derivi da un verbo e la proposta sembra non accettabile anche dal punto di vista fonetico.

Anche Rohlf's, sia pure rifacendosi a un nome di famiglia, suggeriva di cercare in ambito greco l'etimo di Lappano. Sulla base delle attuali conoscenze, riesce assolutamente difficile pensare a una ellenizzazione del territorio medesimo al tempo delle colonie della Magna Grecia. Come si sa, tali colonie furono istituite lungo la costa ionica e a loro volta fondarono degli empori o sub-colonie sul Tirreno servendosi di vie istmiche: a nord attraverso il fiume Lao e al centro lungo la facile linea Squillace-Lametia. Possibili centri ellenici minori, dunque, saranno potuti esistere lungo quegli assi, laddove è evidente che per tali colonie non sussisteva nessuna ragione di comodità e nessun interesse a cercare sbocchi sul Tirreno attraverso la parte centrale della regione, impervia e pericolosa. D'altro canto, a meno di improvvise scoperte storiche ed archeologiche, di cui non si scorge nulla all'orizzonte scientifico, un grosso vuoto si registra nella parte centrale di tutte le cartine che tentano di ricostruire il panora-

<sup>7</sup> «Cosenza 85» cit., p. 81.

<sup>8</sup> Conforti, *op. cit.*, p. 52.

<sup>9</sup> La trascrizione corretta dei verbi greci *λανθάνω* e *λαμβάνω* è la seguente: *lanthano* e *lambano*.

ma insediativo del periodo ellenico dell'attuale Calabria. E Lappano si trova proprio all'interno di quel vuoto. Non risulta che fino a questo momento siano stati individuati toponimi di origine greca nel territorio presilano circostante Lappano. Riguardo alle vie istmiche, si può tutt'al più immaginarne la costruzione di qualcuna in quella zona nel III sec. a.C. quando le vicende belliche in cui furono coinvolti Brettii, Cartaginesi e Romani suggerirono di creare collegamenti rapidi fra Cosenza e Crotona. Ma siamo in epoca in cui l'influenza di Roma e della sua lingua si fa già fortemente sentire. Del resto la ragguardevole presenza di nomi prediali in *-ano* consente di riconoscere una marcata romanizzazione del territorio cosentino.

Né possiamo pensare di spostare la grecità del nome Lappano in epoca bizantina. Prima di tutto perché i toponimi più significativi che contrassegnano il territorio di nostro interesse sono sicuramente anteriori al sesto secolo, come anteriori sono gli insediamenti umani. I toponimi, come è noto, a meno di sconvolgimenti clamorosi e duraturi, hanno la caratteristica di essere fortemente conservativi, il che escluderebbe sovrapposizioni greco-bizantine. C'è inoltre da considerare che la lingua della zona cosentina conserva una forte impronta latina, testimoniata dal gran numero di latinismi, mentre il greco non vi ha attecchito nemmeno nel corso dei quasi due secoli di ininterrotta presenza bizantina;<sup>10</sup> l'elemento latino ha anzi avuto modo di conservarsi anche grazie alla rilevante presenza longobarda, che invece non si è spinta nella Calabria al di sotto della linea del fiume Savuto.<sup>11</sup>

Veniamo ora all'ipotesi dell'Alessio, che prende spunto da un suggerimento del Padula,<sup>12</sup> secondo la quale Lappano deriverebbe da «lappa» o «lappola», nome popolare della 'bardana', pianta selvatica le cui foglie presentano delle terminazioni uncinata che si attaccano alle vesti. Questa spiegazione è da scartare per il fatto che, come può risultare dai dizionari toponomastici sia italiani che calabresi o dai numerosi toponimi attestati nei protocolli notarili del XVI e del XVII secolo conservati nell'Archivio di Stato di Cosenza, per formare nomi di paesi o di luoghi che riflettono situazioni particolari e specifiche di vegetazione o di colture di un certo

<sup>10</sup> Alessio, *op. cit.*, p. XIX.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. XVIII.

<sup>12</sup> V. Padula, *Calabria prima e dopo l'unità*, a cura di A. Marinari, Bari, Laterza, 1977, p. 339.

territorio, si parte dal nome della pianta o del fiore (che generalmente è latino) e si aggiunge il suffisso collettivo fitonimico *-etum* o, più raramente, quello in *-atum*. Avremmo dovuto perciò avere un esito in *Lappeto* e non in Lappano. D'altra parte solo un vallone divide Lappano da Rovito, che deriva dal latino *Rubetum*, così attestato ancora nel XVI secolo.<sup>13</sup> A prova di quanto abbiamo appena detto, si può ricordare Bardineto (Sv), che deriva dall'aggiunta del suffisso *-etum* proprio a *bardana*, come si è visto fitosinonimo di «lappa». I toponimi di origine botanica in Italia sono comunque tantissimi. Volendo fare qualche esempio, oltre al citato Bardineto, si può ancora ricordare: Carpineto (Ch, Pe e Roma) e Carpeneto (Al), che rimandano al nome botanico latino *carpinus*, albero molto diffuso in quei territori; Cerreto (Al, An, At, Bn, Cn, Fi, Pg e Roma) che è derivato dal latino *cerrus*; Frassineto (Al) e Frassinetto (To), derivati da *fraxinus*; Noceto (Pr), da *nux-nucis*; Prunetto (Cn), derivato da *prunus*; Rovato (Bs), che è uno di quei casi che aggiungono al termine botanico latino il suffisso *-atum*; Roveredo (Vr e Pn) e Rovereto (Tn), fitotoponimi da *robur-roboris* con l'aggiunta di *-etum*.

Scartate dunque le ipotesi che sembrano meno sostenibili, si può ora ricondurre il problema nell'alveo più plausibile: quello di collegare Lappano a un nome romano, come espressione di un possesso durato per un cospicuo periodo di tempo. Ma quale fra i nomi proponibili può essere maggiormente accreditato per la paternità di Lappano? I mutamenti che i nomi nel corso dei secoli possono avere sotto il profilo vocalico e consonantico possono essere tali da non consentire un corretto approdo all'originario; nel caso dei nomi in *-ano* spesso le opinioni degli studiosi sono contrastanti. Anche per Lappano sussistono, come si è visto, questi problemi, ma, proprio per tale motivo, è il caso di tentare di dipanare la matassa.

Ormai sembrano non esservi più dubbi fra gli studiosi – si segnalano a tale proposito gli studi di Maria Teresa La Porta<sup>14</sup> – che i toponimi in *-ano*, indicanti in latino relazione o appartenenza, derivino generalmente da nomi e cognomi romani in *-ius*, che in origine erano accompagnati da sostantivi come *fundus*, *ager*, *saltus*, *praedium*. Sarebbe dunque da scar-

<sup>13</sup> F. Cozzolino, prot. n. 14, Archivio di Stato di Cosenza, anno 1533, c. 88v.

<sup>14</sup> M.T. La Porta, *Note sui toponimi in -ano della "Calabria romana"*, in *La Puglia in età repubblicana*, Atti del I convegno di studi sulla Puglia romana – Mesagne 20-22 marzo 1986, Mesagne, Museo Archeologico Ugo Granafei, 1986.

tare l'ipotesi delle schede *Appianus*, nome che, non supportato da un qualche suffisso indicante possesso, mal si accorda con uno di quei sostantivi.

Sul fondamento di uno studio e di un'attenta ricognizione del lessico e della situazione geografica e toponimica del territorio cui si fa riferimento, sembra allora che si debba riesumare la tesi del Flechia, che vedeva i seguenti passaggi: *Lappius-Lappianum-lappanum*. Quando Alessio usa l'espressione «foneticamente impossibile», pensa evidentemente all'evoluzione di *-ianum* in *-anum*. È chiaro che la *-i-* fa parte del nome e non del suffisso e la sua caduta lascia qualche perplessità. Scorrendo tuttavia i dizionari toponomastici, si può constatare che il fenomeno dell'assorbimento della *-i-* è abbastanza frequente in tutta Italia. Volendo fare degli esempi che riguardano toponimi simili in diverse regioni, è possibile citare: Marano (Cs, Mo, Na, No, Roma, Ud e Vi), che viene dato come formazione prediale dal personale latino *Marius*;<sup>15</sup> Cassano (Al, Av, Cs, Mi e Va), di cui si dice essere toponimo che deriva dal personale latino *Cassius* con il suffisso aggettivale *-anum*.<sup>16</sup> Lo stesso fenomeno di caduta della *-i-* è attestato, inoltre, sia in provincia di Cosenza sia nel territorio più vicino a Lappano. Di Cassano si è già detto, come pure di Marano; Rossano lo si vuol far risalire a un *Roscius*,<sup>17</sup> Aprigliano deriverebbe da un *Aprilius*,<sup>18</sup> Cerisano da *Ceresius*;<sup>19</sup> Mussano (antico casale nei pressi di Cosenza) verrebbe da *Mussius*,<sup>20</sup> Tessano (frazione di Dipignano) appartiene a un *Tessius*,<sup>21</sup> come Turzano (antico nome della frazione di Cosenza Borgo Partenope) a un *Turcius*.<sup>22</sup>

Non si registra la presenza di un *Lappius* in area calabrese, ma si sa che è un fatto del tutto casuale che un nome o un cognome sia pervenuto fino ai giorni nostri, per il semplice fatto che buona parte delle fonti è andata perduta. Si ritiene scientificamente corretto, perciò, accettare come valida base di un toponimo attestazioni rilevate in ambiti territoriali di-

<sup>15</sup> S.v. «Marano», in *Dizionario toponomastico* [UTET e Garzanti] cit.

<sup>16</sup> S.v. «Cassano», in *ibidem*.

<sup>17</sup> S.v. «Rossano», in Alessio, *op. cit.*

<sup>18</sup> S.v. «Aprigliano», in *ibidem* e Rohlf, *op. cit.*

<sup>19</sup> S.v. «Cerisano», in Alessio, *op. cit.*

<sup>20</sup> S.v. «Mussano», in Rohlf, *op. cit.*

<sup>21</sup> S.v. «Tessano», in Alessio, *op. cit.* e Rohlf, *op. cit.*

<sup>22</sup> S.v. «Turzano», in Alessio, *op. cit.*

versi da quello di interesse. Nel nostro caso abbiamo attestazioni sia di un nome *Lappius*, sia di un *L. Appius* che evolve successivamente in *Lappius*.<sup>23</sup> Non è da scartare, infine, l'ipotesi di far discendere Lappano da un attestato<sup>24</sup> *Appius*, il cui possesso viene inizialmente identificato come Appiano e poi, per caduta della *-i-*, come Appano. Durante il Medioevo, con la comparsa nel volgare degli articoli e delle preposizioni articolate, per identificare cose e persone del luogo si sarà potuto dire *de lo Appano*, e successivamente, con il fenomeno di concrezione o di agglutinazione dell'articolo, di *Lappano*. Questa lettura sembra avvalorata da attestazioni del XVII secolo in due dei protocolli notarili precedentemente citati, dove si legge rispettivamente «Dottor Felice de Iuso del' Appano»<sup>25</sup> e «Don Detio de Iuso dello casale dello Appano».<sup>26</sup> C'è da dire che due notai pure del XVII secolo, abitanti proprio nel paese di cui ci occupiamo, Pompeo Forte e Giuseppe de Iuso, scrivono Lappano e non l' Appano, ma si può osservare che si riscontra in questi due notai, proprio perché locali e fortemente coinvolti nelle trasformazioni fonetiche e lessicali legate al nome, l'approdo meno dotto del nome, mentre negli esterni avviene esattamente il contrario. Molti esempi di concrezione dell'articolo si potrebbero portare per i cognomi dell'area cosentina; se ne citano alcuni: *Lo-preite*, *Logiudice*, *Ledonne*, la cui origine è del tutto evidente. Riguardo ai toponimi, in alcuni casi si verifica un doppio fenomeno di accorpamento dell'articolo con il sostantivo prima e di sdoppiamento poi, con fasi di compresenza delle due forme: *Amantea e Amantia* (XIV sec.), *Lamantea*, *Lamantia* e *la Mantea* (XV sec.), *Amanthea* (XVIII sec.),<sup>27</sup> *Amantea* oggi; *Lidonici* e *Lidonnici* (XV sec.),<sup>28</sup> *Donnici* oggi; *Lamendolara* (XV sec.),<sup>29</sup> oggi Amendolara. La saldatura sembra invece essere avvenuta in maniera permanente nel caso di Lappano, dove il fenomeno

<sup>23</sup> *Prosopographia Imperii Romani*, saec. I. II. III, pars I, iteratis curis ediderunt E. Groag et A. Stein, Berolini e Lipsiae, De Gruyter, 1933, pp. 182-185 e pars V, fasciculus 1, iteratis curis edidit L. Petersen, De Gruyter, Berolini, 1970, pp. 15-16.

<sup>24</sup> *Prosopographia Imperii Romani*, pars I cit., pp. 182-185.

<sup>25</sup> Notaio G. Lopez, prot. n. 194, Archivio di Stato di Cosenza, anno 1618, cc. 258r-259r.

<sup>26</sup> Notaio M. Cacciola, prot. n. 11, Archivio di Stato di Cosenza, anno 1645, cc. 33v-36r.

<sup>27</sup> E. Barillaro, *Dizionario bibliografico e toponomastico della Calabria*, II, *Provincia di Cosenza*, Cosenza, Pellegrini, 1976; *Fonti aragonesi*, V, serie II, a cura di E. Pontieri, Napoli, Accademia Pontaniana, 1967, p. 162.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 209.



di agglutinazione si è verificato pure in alcuni cognomi: *de li Frerij* e *delli Frerij* (XVI sec.),<sup>30</sup> *Lifrieri* oggi; *de li Trenta* e *delli Trenta* (XVIII sec.),<sup>31</sup> oggi *Litrenta* e *Li Trenta*.

Comunque sia, sembra a questo punto fortemente probabile la scelta di attribuire al nome del paese pre-silano un'origine latina.

Tale origine sembra d'altra parte confermata da molteplici elementi che dimostrano la presenza di un insediamento romano in epoca antica. Si pensi soprattutto alla toponomastica del territorio circostante<sup>32</sup> e anche a reperti di quell'epoca presenti nel paese. Interessante a tale proposito è l'epigrafe fissata dalla fotografia qui riprodotta, che è stata scattata da un amatore qualche anno fa. Da tale fotografia si evince che l'iscrizione è scolpita su un frammento presumibilmente di tufo, al momento dello scatto giacente insieme ad altro materiale pietroso nei pressi della chiesa dell'Assunta ad Altavilla, frazione di Lappano, e, a parere di chi scrive, originariamente situato altrove. L'epigrafe, composta da una parte superiore poco decifrabile perché abrasa – che sarà oggetto di studio successivo – e



<sup>30</sup> Notaio B. Arnone, prot. n. 2, Archivio di Stato di Cosenza, anno 1505, cc. 100v-101r; anno 1509, c. 140v.

<sup>31</sup> Notaio A. Bombicino, prot. n. 284, Archivio di Stato di Cosenza, anno 1754, c. 54r.

<sup>32</sup> Dettagli in proposito si troveranno esplicitati nel lavoro riguardante la storia di Lappano, lavoro che l'autore del presente articolo sta completando e farà pubblicare prossimamente.

da una parte inferiore in cui si legge con chiarezza «*hoc conditum est*», potrebbe risalire all'età imperiale (II sec. d.C.).

Lappano è dunque nome latino, come latino sarebbe il primitivo insediamento, unificato in *bagliva* in epoca medievale sotto la medesima denominazione, secondo quanto ricaviamo anche dall'antico *sigillum Unitatis Lappani*, recentemente recuperato e riproposto come gonfalone dal Comune, con l'interpretazione storico-araldica curata da chi scrive.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Relazione depositata nel Comune di Lappano in occasione dell'adozione del nuovo gonfalone.

Giovanni Barberi Squarotti

La fiera «con fronte humana»:  
note sulla canzone delle visioni (RVF 323)

Non c'è dubbio che *Standomi un giorno solo a la fenestra*, canzone 323 dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, con le sei visioni allegoriche della morte di Laura di cui si compone (l'uccisione di una fiera «con fronte humana» cacciata da due veltri; il naufragio di una nave meravigliosa; un

\* Do qui ragione delle sigle e delle abbreviazioni a cui ricorro in queste pagine (tralasciando quelle più ovvie e usitate – RVF = *Rerum vulgarij fragmenta*; TC = *Triumphus Cupidinis*, ecc. – e quelle dei libri vetero – e neotestamentari): CC = *Corpus Christianorum. Series Latina*, Turnhout, Brepols 1953 ss.; PL = *Patrologiae cursus completus*, accurante J.P. Migne, *Series Latina*, Paris 1844-64; VN = Dante, *Vita nuova*, edizione critica per cura di M. Barbi, Firenze, Bemporad 1932. I testi di Petrarca s'intendono citati dalle seguenti edizioni: *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori 1996; *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Santagata, ivi, 1996; *Laurea occidens. Bucolicum carmen X*, testo, traduzione e commento a cura di G. Martellotti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1968. Per le opere di altri autori valga – salvo altra indicazione – questo prospetto bibliografico: Andrea Capellano, *De amore*, a cura di G. Ruffini, Parma, Guanda 1980; Caesarius de Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, textum ad quatuor codicum manuscriptorum editionisque principis fidem accurate recognovit J. Strange, Coloniae, Bonnae et Bruxellis, Heberle 1851, 2 voll.; F.J. Carmody, *Physiologus latinus, versio B*, Paris, Droz 1939; Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi 1946; id., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere 1994; Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le rime*, a cura di G. Corsi, Bari, Laterza 1952, 2 voll.; *Ovide moralisé. Poème du commencement de quatorzième siècle*, publié d'après tous les manuscrits connus par C. De Boer, Verhandelingen der Koninklijke Nederlandsche Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel XV; XXI; XXX, 3; XXXVII; XLIII, Amsterdam 1915-38 (rist. anast. Wiesbaden, Sändig, 1966-68, 5 voll.); Jacopo Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza*, dato in luce dagli Accademici della Crusca, in Firenze, per li Tartini e Franchi 1725 (ma per il passo citato si è tenuto presente anche il testo fornito in *Prosatori minori del Trecento*, I, *Scrittori di religione*, a cura di don Giuseppe De Luca, Milano-Napoli, Ricciardi 1954, pp. 88-89); Vincentius Bellovacensis, *Speculum historiale*, Duaci, ex officina typographica Baltazaris Belleri 1624 (rist. anast. Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt 1965).

albero di alloro bruciato e sradicato da un fulmine; una fonte, verosimilmente quella della Sorga, che si prosciuga; una fenice che, allo spettacolo dello «svelto alloro» e della fonte prosciugata, si ferisce con il proprio becco e *dispare*; la morte orfica di una giovane donna per il morso di un serpente nascosto («entro i fiori et l'erba»), nasca programmaticamente come ricapitolazione e come definitivo inveramento di alcuni dei simboli più rappresentativi nel sistema del Canzoniere. Innanzi tutto, è indicativa la collocazione nell'ordine della raccolta a una distanza numeralmente emblematica rispetto alla canzone delle metamorfosi (RVF 23, *Nel dolce tempo de la prima etade*), così che il testo della piena maturità viene a riflettere, in una simmetria studiata sulle implicazioni del sei e dei multipli di tre, il non meno programmatico manifesto giovanile. In effetti i contatti e i richiami tematici sono precisi: nella canzone delle visioni ritroviamo, riferite peraltro a Laura, laddove nella canzone delle metamorfosi erano prerogativa del poeta amante, le immagini del lauro, della fonte e della fiera cacciata dai cani; e anzi, come è stato osservato, la caccia con cui si apre *Standomi un giorno* sembra continuare specularmente quella esemplata sul mito di Atteone con cui si chiudeva *Nel dolce tempo*.<sup>1</sup>

Altrettanto significative sono le corrispondenze fra alcuni oggetti delle sei visioni e gli oggetti delle similitudini di un altro precedente manifesto del simbolismo petrarchesco, la canzone 135, *Qual più diversa et nova*, analogamente strutturata come rassegna 'a politico' su sei strofe.<sup>2</sup> Qui trovano spazio sia la fenice, nella prima stanza («un augel che sol senza consorte/ di volontaria morte/ rinasce, et tutto a viver si rinnova», vv. 6-8), sia la nave prossima al naufragio, nella seconda,<sup>3</sup> senza contare che gli ultimi paragoni della serie riguardano tutti una fonte: la fonte del sole, fredda di giorno e bollente di notte, la fonte che nell'Epiro riaccende le

<sup>1</sup> Cfr. P. Frare, *Dalla contrapposizione alla identificazione: l'io e Laura nella canzone delle visioni*, «Strumenti critici» V, 1991, pp. 399-400.

<sup>2</sup> Cfr. C. Berra, *L'arte della similitudine nella canzone CXXXV dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Giornale storico della letteratura italiana» CLXIII, 1986, p. 163. Sulla canzone 135 si veda ora anche S. Bargetto, *'Similitudo' e 'dissimilitudo' in «RVF» CXXXV*, «Lettere italiane» LI, 1999, pp. 617-48. È uno studio che, sia pure con qualche estremismo, ha il merito di mettere in luce, alla base del testo petrarchesco, un sostrato che si radica nella dottrina patristica e agostiniana, nella letteratura esegetica e nel simbolismo teologico: come vedremo, su questa stessa base si fonda gran parte della materia della canzone 323.

<sup>3</sup> Cfr. RVF 135, 16-23: «Una pietra è sì ardità/ là per l'indico mar, che da natura/ tragge a sé il ferro e 'l fura/ dal legno, in guisa che' navigi affonde./ Questo prov'io fra l'onde/ d'amaro pianto, ché quel bello scoglio/ à col suo duro argoglio/ condotta ove affondar conven mia vita».

fiamme spente, le due fonti delle Isole Fortunate e infine, nel congedo, abbandonate le suggestioni della geografia mitico-fantastica, la fonte di Vaucluse. Anche in questo caso, come in *RVF* 23 e al contrario della canzone delle visioni, ciascun emblema rappresenta non la donna amata, bensì il poeta o la sua condizione. Ma va aggiunto che nell'insieme del Canzoniere gran parte delle immagini citate risulta in realtà ambivalente o provvista di una doppia referenzialità e rientra con perfetta reciprocità nell'apparato dei simboli che identificano Laura. Se non c'è bisogno di soffermarsi sul lauro, vale la pena invece di ricordare che Laura è la fenice nei sonetti 185 (*Questa fenice de l'aurata piuma*) e 321 (*È questo 'l nido in che la mia fenice*); è «chiara fonte viva» (164, 9), «fonte di pietà» (203, 8), «fontana di mia vita» (331, 1), «fontana di beltate» (351, 7); è chiamata «fera bella et cruda» (23, 148), «fera bella et mansueta» (126, 29), «fera angelica innocente» (135, 45), «humil fera» (152, 1), «vaga fera» (304, 3), mentre nel sonetto 190 appare come «candida cerva» vanamente inseguita dal poeta. Né sembra estranea a questo sistema l'immagine che Petrarca mette in campo nell'ultima stanza, apparentemente troncando la continuità dell'allegoria e portando in primo piano non più un simbolo, ma la persona stessa di Laura:<sup>4</sup> quella cioè della «leggiadra et bella donna» uccisa dal morso del serpente allo stesso modo che Euridice nel mito orfico, come è riferito da Virgilio nelle *Georgiche* (IV 457-59) e da Ovidio nelle *Metamorfosi* (X 8-10). Non solo, infatti, Laura viene esplicitamente paragonata a Euridice nella sestina doppia 332 (vv. 49-51), ma vige anche il rapporto inverso, poiché in non poche occasioni nel Canzoniere il modello ovidiano e virgiliano dell'insidia del male nascosta «entro i fiori et l'erba» – insidia che da Petrarca è identificata ora con il serpente,<sup>5</sup> ora con la rete, simbolo biblico del peccato, alternativo e non meno pregnante – ritorna per rappresentare nel suo carattere terreno e concupiscente proprio l'esperienza amorosa del poeta.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Proprio questo scarto apparente nella coerenza della rappresentazione è uno dei nodi su cui più si sono concentrati gli interpreti: cfr. F. Maggini, *La canzone delle visioni*, «Studi petrarcheschi» I, 1948, p. 47; Frare, *Dalla contrapposizione alla identificazione* cit., pp. 389-90; M. Santagata, *Il naufragio dei simboli* («R.v.f.» 323), «Cenobio» XLI (2), 1992, pp. 143-44.

<sup>5</sup> Anche sulla scorta di quello dantesco di *Purg.* VIII 100: «Tra l'erba e' fior venia la mala striscia».

<sup>6</sup> Cfr. *RVF* 99, 5-6: «Questa vita terrena è quasi un prato,/ che 'l serpente tra' fiori et l'erba giace»; 106, 4-6: «Poi che senza compagna et senza scorta/ mi vide, un laccio che di seta ordiva/ tese fra l'erba ond'è verde il camino»; 181, 1-3: «Amor fra l'erbe una leggiadra rete/ d'oro et di

Ulteriori rapporti si registrano fra le visioni e il gruppo dei sei sonetti che precedono la canzone, al punto che nell'ambito di un ben delimitato repertorio simbolico sembra costituirsi una serie omogenea sulla morte e sulla caducità umana che mette capo proprio all'allegoria di *Standomi un giorno*. In prima sede è il sonetto 317, che si apre con la metafora della navigazione fra le tempeste dell'esperienza amorosa e quindi tocca il naufragio della morte («Tranquillo porto avea mostrato Amore/ a la mia lunga et torbida tempesta/ [...] Ahi, Morte ria, come a schiantar se' presta/ il frutto de molt'anni in sì poche hore!», vv. 1-8). Segue il sonetto 318 con l'evocazione allegorica della caduta mortale del lauro suggerita e richiamata dallo spettacolo di una pianta divelta («Al cader d'una pianta che si svelse/ come quella che ferro o vento sterpe,/ [...] vidi un'altra ch'Amor objecto scelse,/ subiecto in me Calliope et Euterpe», vv. 1-6).<sup>7</sup> Quindi ritroviamo sia l'emblema del cervo che fugge, posto a rappresentare in 319 la fuga del tempo («I dì miei più leggier' che nesun cervo/ fuggîr come ombra», 1-2), sia, nel sonetto successivo, le erbe del *locus amoenus* e le acque della fonte: erbe e acque, si noti, che sono ormai simboli corrotti e decaduti, le une vedove di Laura, le altre fattesi torbide da chiare e fresche che erano, a significare ancora una volta la devastazione della morte che ha vanificato ogni speranza («O caduche speranze, o penser' folli!/ Vedove l'erbe et torbide son l'acque», 320, 5-6). E quinta della sequenza, come nella canzone, ritroviamo anche la fenice: quella del già citato sonetto 321, morta e, per il rimpianto del poeta, accolta in cielo dopo il suo «ultimo volo». Manca solo Euridice, *alter ego* mitico di Laura, ma è anche vero che Petrarca, con il sonetto 322, che commemora la morte di Giacomo Colonna, sembra procedere a una analoga sostituzione di un discorso simbolico con un più concreto riferimento a un personaggio e a una vicenda umana. È verosimile, insomma, che dalla prospettiva a cui egli è giunto e alla luce di quanto la morte di Laura finalmente rivela, quell'altra morte lontana nel tempo (agosto 1341) assuma un significato più profondo e universale e che questa sia la ragione per cui il testo viene ripreso e inserito a questa altezza della raccolta nel quadro della serie ben

perle tese sott'un ramo/ dell'arbor sempre verde ch'i' tant'amo»; 271, 5-6: «Non volendomi Amor perdere anchora,/ ebbe un altro lacciul fra l'erba teso». A queste occorrenze si aggiunga TC III 157: «So come sta tra' fiori ascoso l'angue».

<sup>7</sup> Ricordiamo a margine che il tema della caduta del lauro, allusivo alla morte di Laura, sorge in uno dei primi sonetti in morte, RVF 269 *Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro*.

delineata che abbiamo ricostruito.<sup>8</sup>

Di rilievo sostanziale risulta allora quanto testimonia il codice Vaticano lat. 3196, e cioè che il progetto di questa particolare sezione del libro si delinea e si sviluppa contemporaneamente alla concezione e alla composizione di *RVF* 323. Qualsiasi interpretazione si dia alla postilla che nel codice accompagna l'abbozzo delle ultime quattro stanze,<sup>9</sup> non c'è dubbio che la data che vi si legge («1368 octobris 13, veneris») segni il termine entro cui Petrarca, riprendendo uno spunto di tre anni prima annotato su una scheda volante e fondendolo con la parte successivamente elaborata sul foglio di lavoro, chiude la stesura della canzone. La quale canzone viene riportata nella forma definitiva sul Vaticano lat. 3195 di lì a poco, senz'altro entro il 31 ottobre, giorno in cui fu trascritta, come sappiamo per certo, la ballata 324.<sup>10</sup> Negli stessi anni della canzone, dunque tra la fine del 1365 e l'ottobre del 1368, Francesco lavora all'organizzazione di un gruppo di testi contrassegnati da marcate connessioni tematiche, di cui dà saggio proprio la raccolta di riferimento sulle carte 1r-2v del codice degli abbozzi avviata nel dicembre 1366. È un lavoro che procede in parallelo sul duplice fronte della prima e della seconda sezione del Canzoniere e che interessa i segmenti dislocati da una parte intorno al

<sup>8</sup> *RVF* 322 è riportato da Petrarca sulla c. 1r del codice degli abbozzi, il Vaticano lat. 3196, di seguito alla trascrizione del son. di Giacomo Colonna *Se le parti del corpo mio destrutte*, del quale è, seppur postuma, risposta per le rime. Sulla carta questa coppia di sonetti è preceduta solo dall'*incipit* di *RVF* 266 a Giovanni Colonna e dal sonetto di risposta scritto da Sennuccio del Bene a nome del cardinale. Un poco più in alto, sul margine superiore destro, si legge: «1366 sabato, ante lucem, decembris 5» (cito la postilla da *Il codice Vaticano latino 3196*, a cura di L. Paolino, in *Petrarca, Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi* cit., p. 771), postilla che con tutta probabilità indica la data a partire dalla quale Petrarca iniziò a servirsi di quel foglio. Dunque la ripresa di quello che sarà *RVF* 322 si colloca in una fase ben precisa e delimitata della costruzione del Canzoniere, una fase che proprio il gruppo di rime omogenee selezionate e trascritte nelle carte 1r-2v del Vat. lat. 3196 (fra le quali, oltre al 322, anche i sonetti 319 e 321 della nostra serie, nonché, a chiudere la carta 2v., l'abbozzo delle stanze III-VI di 323) testimonia nel suo progresso e nella sua logica (e su questo non si può che rimandare a D. De Robertis, *Contiguità e selezione nella costruzione del Canzoniere petrarchesco*, «Studi di filologia italiana» XLIII, [1985], pp. 45-66; per ulteriori osservazioni sui rapporti fra i testi delle carte 1-2 del codice degli abbozzi, con riguardo all'ordine definitivo nella raccolta e alla genesi di 323, cfr. anche R. Bettarini, *Postille e varianti nella canzone delle visioni*, «Studi petrarcheschi» n.s. II, [1985], pp. 159-84, e in partic. 159-67).

<sup>9</sup> «1368 octobris 13, veneris, ante matutinum. Ne labatur contuli ad cedulam plusquam triennio hic inclusa[m], et eodem die, inter primam facem et concubium, transcripsi in alia papiro quibusdam et cetera» (cfr. *Il codice Vaticano latino 3196* cit., p. 792).

<sup>10</sup> L'abbozzo di *RVF* 324 è sulla c. 14r del Vat. lat. 3196; sopra il testo una postilla recita inequivocabilmente: «transcripta in ordine, post tot annos, 1368 octobris 31, mane» (cfr. *ibidem*, p. 862).

sonetto 190, dall'altra intorno al 318, lungo la linea che segna il limite a cui giunge sul Vat. lat. 3195, fino al 21 aprile 1367, la trascrizione per mano di Giovanni Malpaghini. Da questi testi e dallo studio che porta al loro definitivo ordinamento dipendono, come ha già sostenuto De Robertis,<sup>11</sup> la stesura e la genesi in due tempi di *Standomi un giorno*. Esito complessivamente più rilevante di questo processo mi sembra tuttavia la definizione del ciclo 317-322, di cui 323 è coronamento: tanto più che a questo ciclo ne corrisponde uno pressoché speculare sul versante 'in vita' proprio fra gli ultimi sonetti trascritti da Malpaghini (185-190). Al primo posto troviamo, con il sonetto 185, la fenice, dalla cui descrizione («Questa bella fenice de l'aurata piuma», v. 1; «Purpurea vesta», v. 9; «unica et sola», v. 11; «altera vola», v. 14) deriva, attraverso l'apporto invero più modesto di 321 («l'aurate et le purpuree penne», v. 2; «ultimo volo», v. 13), la fenice di *Standomi un giorno* («di porpora vestita, e 'l capo d'oro», v. 50; «altera et sola», v. 51, dove *sola* come in 185 rima con *vola*, mentre «la terra invola», v. 54, mi pare riecheggi fonicamente «altera vola»). Il lauro è in *RVF* 188, *Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo*: un lauro che, significativamente, il poeta contempla («Stiamo a mirarla», v. 5, da confrontare con «et mirandol io fiso» della canzone, v. 31) proprio mentre l'ombra lo sottrae alla vista. Chiudono la nave di *RVF* 189, perduta nella tempesta della vita (o della morte, come suggerirebbe il v. 13: «morta fra l'onde è la ragion et l'arte»), e la cerva in fuga dal cacciatore di 190, la quale a sua volta, contemplata intensamente, scompare («Et era 'l sol già vòlto al mezzo giorno, / gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi, / quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve», vv. 12-14). Ma prima della nave e della cerva è bene ricordare il cenno a Orfeo e alla sua arte in 187, 9, che, esaurendo il repertorio, ci porta al contesto mitologico della stanza VI di 323.

Tutto ciò, in definitiva, conferma l'assunto da cui eravamo partiti. L'impressione, come accennavamo, è che nel periodo in cui elabora *RVF*

<sup>11</sup> Cfr. De Robertis, *Contiguità e selezione* cit., pp. 61-62, che evidenzia, a riprova, i nessi precisi con gran parte dei testi ripresi da Petrarca in questo frangente: si pensi, per esempio, a quelli fra i sonetti dell'Aura (194, 196-98; e in partic. 194, 196 e 197, presenti sulla c. 2r. del Vat. lat. 3196) e le stanze III-IV della canzone. Meno stringenti paiono stimoli biografici e occasioni concrete (di cui discute F. Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Petrarca. La canzone delle visioni*, Firenze, Olschki 1971, pp. 15-19), fatta eccezione forse per il riscontro con la descrizione di *Sen.* IV 3 (che però vale solo per la seconda stanza) fornito da Bettarini, *Postille e varianti* cit., p. 163.



323 Petrarca si concentri su un preciso repertorio tematico e simbolico e che concepisca la canzone quasi per tirare le somme. E se da una parte i testi selezionati in questa prospettiva sollecitano la scrittura di *Standomi un giorno*, dall'altra le sei visioni in cui essa si articola vengono a offrire, del contesto e dell'orizzonte concettuale che vi si esaurisce, oltre che la sintesi, la ragione ultima e la verifica.

Da questo punto di vista appare meno marcata la discontinuità che molti hanno riscontrato fra le stanze I-II e le stanze III-VI della canzone, cioè fra le parti che, secondo l'ipotesi oggi più accreditata, corrispondono alle due successive fasi di redazione. Nel quadro generale della sequenza così congegnata da Petrarca, lo iato sembra in effetti risolto o per lo meno attenuato. Né pare illegittimo leggere nella visione di caccia con cui *Standomi un giorno* si apre – per lo più ritenuta marginale rispetto al nucleo apparentemente più organico individuato nelle stanze III-VI – una chiave per ricostruire, anche negli esiti estremi, il senso di questa conclusiva *summa* allegorica:

Standomi un giorno solo a la fenestra,  
 onde cose vedea tante, et sì nove,  
 ch'era sol di mirar quasi già stancho,  
 una fera m'apparve da man destra,  
 con fronte humana, da far arder Giove,  
 cacciata da duo veltri, un nero, un bianco;  
 che l'un et l'altro fiancho  
 de la fera gentil mordean sì forte,  
 che 'n poco tempo la menaro al passo  
 ove, chiusa in un sasso,  
 vinse molta bellezza acerba morte:  
 et mi fe' sospirar sua dura sorte.

(1-12)

Per questa stanza si è parlato di «visionarismo [...] da repertorio, da Vincenzo de Beauvais e passa, attraverso Nastagio del Boccaccio, a Jacopo Passavanti». <sup>12</sup> È noto, infatti, che la scena si modella sul *topos* della caccia infernale, fatto emergere, stando ai precisi riscontri testuali evidenziati da Mariarosa Giaccon (ma se ne era reso conto già Botticelli, co-

<sup>12</sup> Bettarini, *Postille e varianti* cit., p. 163.

me mostrano chiaramente le tavole decameroniane del Prado),<sup>13</sup> per il tramite della versione particolare che dà Boccaccio nella novella di Nastagio degli Onesti (*Decameron* V 8, 15-16):

Vide venire per un boschetto assai folto d'albuscelli e di pruni, correndo verso il luogo dove egli era, una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiata dalle frasche e da' pruni, piagnendo e gridando forte mercé; e oltre a questo le vide a' fianchi due grandi e fieri mastini, li quali duramente appresso correndole spesse volte crudelmente dove la giugnevano la mordevano; e dietro a lei vide venire sopra un corsier nero un cavalier bruno.

Con questo, dopo le cacce della canzone delle metamorfosi (vv. 141-60) e del sonetto 190, si completa una sorta di trittico venatorio su paradigmi topici d'impronta tipicamente medievale, anche se attinti a un sostrato in cui si può riconoscere una filigrana mista di elementi classici e cristiani. È così per il mito di Atteone richiamato nel racconto metamorfico di *RVF* 23 non meno che per la *quête* alla candida cerva di 190, dove il motivo letterario mutuato dall'epica bretone, ma presentato sulla falsariga del suo archetipo classico, che è la caccia di Eracle alla cerva di Cerinea, evoca altresì il motivo agiografico della conversione di sant'Eustachio.<sup>14</sup> Né, credo, cambia la prospettiva per la *chasse sauvage* della canzone 323, e a

<sup>13</sup> Cfr. *Temi e stilemi fra Petrarca e Boccaccio II. La novella di Nastagio e la canzone delle visioni*, «Studi sul Boccaccio» VIII, 1974, pp. 226-249. Un'ulteriore implicazione decameroniana della caccia petrarchesca, da attribuirsi a un «raffinato gioco combinatorio o contaminatorio», come segnala V. Branca introducendo il contributo della Giacon (cfr. *Temi e stilemi fra Petrarca e Boccaccio I. Circolazione narrativa immaginifica stilistica*, ivi, pp. 221-222), sembra sussistere con il sogno di Gabriotto nella novella sesta della IV giornata: qui si descrive l'assalto mortale di una «veltra nera come il carbone» che azzanna il giovane «in seno nel sinistro lato» e giunge a strappargli il cuore, mentre egli tiene per un catena d'oro «una cavriuola tanto bella e tanto piacevole quanto alcuna altra se ne vedesse giammai» (IV 6, 14-16). Per quel che riguarda Botticelli, è evidente, nelle prime tre tavole del ciclo su Nastagio, quelle per l'appunto conservate al Prado e incentrate sull'episodio della caccia infernale, la contaminazione di Boccaccio con Petrarca. Si può anzi dire che il pittore legga la caccia del *Decameron* attraverso quella rappresentata nella canzone, dimostrando quindi di comprendere perfettamente le corrispondenze fra i due testi. I mastini, in particolare, sono dipinti uno bianco e uno nero, dettaglio che può risalire unicamente a Petrarca, così come petrarchesco è il loro aspetto, che in effetti ricorda piuttosto quello di una coppia di veltri. Inoltre, nella prima e nella terza tavola (dove sono raffigurate la caccia nella pineta e la sua replica durante il banchetto con i Traversari), essi azzannano la fanciulla simmetricamente al fianco destro e al fianco sinistro, dunque, manco a dirlo, proprio all'«un et l'altro fiancho».

<sup>14</sup> A questo proposito, mi permetto di rinviare alle mie osservazioni sul sonetto nel volume *Selvaggia diletta. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio 2000, pp. 213-243.

maggior ragione se, come parrebbe, la citazione della novella di Nastagio ha la funzione specifica di annettere alla materia della visione, con i «due grandi e fieri mastini», i cani diabolici delle cacce infernali dantesche: vale a dire le «nere cagne, bramose e correnti/ come veltri ch'uscisser di catena» della selva degli scialacquatori (*Inf.* XIII 125-26) e le «cagne magre, studiose e conte» del sogno di Ugolino (*Inf.* XXXIII 31), che, si noti, vengono a «fender li fianchi» delle loro prede (v. 36). Nelle fonti dell'episodio decameroniano, difatti, non c'è traccia dei cani e unico attore della caccia risulta essere il «cavalier bruno»: <sup>15</sup> di qui l'impressione che Boccaccio abbia accolto il particolare proprio per influsso della *Commedia*. Petrarca a sua volta si distingue lasciando nell'ombra il cacciatore selvaggio e considerando solo i cani, che proprio attraverso la mediazione dantesca riportano in superficie un preciso simbolismo di origine scritturale.

Dei due accaniti esecutori della caccia mortale alla fiera «con fronte humana» si dice inoltre che sono «un nero, un bianco». Generalmente, sulla scorta dei commenti antichi (Vellutello, Daniello, Tassoni), <sup>16</sup> si ritiene che essi rappresentino il giorno e la notte, «ministri e servigiali del tempo, che sì forte mordean l'uno e l'altro fianco de la fera gentile, "ch'in

<sup>15</sup> Così nel racconto del carbonaio di Nivers in Elinandus, *Flores XIII*, *PL*, 212, 734, da cui dipendono Vincenzo di Beauvais (*Speculum historiale* XXIX 120) e Jacopo Passavanti (*Specchio della vera penitenza* III 2). Cesario di Heisterbach, che riferisce un *exemplum* analogo nel *Dialogus miraculorum* XII 20, accenna a un «latratus canum venaticorum», ma i cani non compaiono allo scatenarsi effettivo della caccia, che resta opera del solito cavaliere diabolico. Tralascio le cacce delle leggende nordiche, dove a guida della muta di cani sono Odino, Artù o ancora personaggi come Giuda o Erode, mentre vittime sono le anime dannate, talora incarnate da prede simboliche (un cinghiale, un orso) o rappresentate da giovani donne nude. Mette conto invece ricordare – come già sottolinea V. Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»*, Nuova edizione riveduta e corretta, Firenze, Sansoni 1996, p. 322 – che non ci sono cani nemmeno nella punizione delle donne «quae amare recusant» descritta da Andrea Capellano, *De amore* I 16.

<sup>16</sup> Fa eccezione il Castelvetro, che, capziosamente ma non senza un certo fondamento, tenta di collegare questi ai cani della caccia di *RVF* 23: «Alcuni intendono del dì e della notte, per lo veltro nero prendendo la notte, per lo bianco il giorno, e per conseguente intendono del tempo. Ma noi non possiamo liberamente approvare questo intelletto, ché parrebbe che Laura fosse morta per tempo, cioè di vecchiezza. Diciamo adunque "veltri" in questo luogo significare pensieri, siccome "cani" altrove [...]: "Ed ancor de' miei can fuggo lo stormo". E sono questi pensieri lodevoli, cioè di morire; l'uno per levarsi tosto di questo mondo, dove non sono se non cose nere, e l'altro d'andare tosto all'altra vita, dove non sono se non cose bianche. E non si scostando molto da questo, si potrebbe dire che chiama "veltro nero" la natura di Laura gentile, e "veltro bianco" la schifeltà, delle quali cose parla nel sonetto [...] *Amor, natura e la bell'alma umile*» (*Le rime di Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro*, II, in Venezia, presso Antonio Zatta 1756, pp. 115-16).

poco tempo...”, a dinotare ch’ella giovane se ne morisse» (Daniello). Questa interpretazione in effetti è avallata da un particolare del *Barlaam et Josaphat*, testo di straordinaria diffusione nel tardo Medioevo europeo, che, attribuito a san Giovanni Damasceno, circolava in una versione latina del 1048 epitomata, fra gli altri, da Vincenzo di Beauvais nello *Speculum historiale* (XV 1-64) e da Iacopo da Varazze nella *Legenda aurea* (CLXXVI). Della leggenda l’episodio forse più noto e fortunato<sup>17</sup> è una parabola raccontata dall’eremita Barlaam, nella quale si paragona chi tende perversamente a ricercare i diletti terreni, nonostante l’incombere della morte e la minaccia della dannazione, a un uomo inseguito da un unicorno, che fuggendo cade in una voragine e che tuttavia, mentre cade, riesce ad aggrapparsi ai rami di un alberello cresciuto sulla sponda; alla base dell’albero due topi, uno bianco e uno nero, rodono incessantemente le radici, ma dai rami stilla qualche goccia di miele, sicché l’uomo, allettato da quella poca dolcezza, dimentica totalmente il pericolo in cui si trova, né fa caso più ai topi o ai quattro serpenti e al drago che ha visto nella fossa. Alla parabola è fatta seguire la chiosa, da cui, nella fattispecie, ricaviamo che il topo bianco e il topo nero simboleggiano per l’appunto l’incalzare del tempo nell’alternarsi del giorno e della notte, come per esempio si legge in Iacopo da Varazze:

Unicornis autem mortis tenet figuram quem hominem semper persequitur et apprehendere cupit, baratrum uero mundus est omnibus malis plenus. Arbustula unius quisque vita est que per horas diei et noctis quasi per murem album et nigrum incessanter consumitur et incisioni appropinquat. [...] Draco terribilis os inferni cunctos deuorare cupiens, dulcedo ramusculi delectatio fallax.<sup>18</sup>

Detto questo dei cani, conviene passare alla loro preda. Anche qui, a ben vedere, Petrarca si distacca dallo schema canonico della *chasse sauvage* negli *exempla* dell’oratoria devozionale, dove vittima della caccia è

<sup>17</sup> Sulla sua diffusione, per quel che riguarda in particolare l’ambito iconografico e il periodo compreso fra i secc. XII-XIII, cfr. M.L. Casanova, *Bibliotheca Sanctorum*, II, Roma, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1962, s.v. *Barlaam e Joasaph*, coll. 796-797.

<sup>18</sup> Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, edizione critica a cura di G.P. Maggioni, II, Tavernuzze (FI), SISMELE – edizioni del Galluzzo 1998, p. 1245. Del tutto speculare quel che si legge in Vincentius Bellovacensis, *Speculum historiale* XV 15: «arbustula, quae a duobus muribus incessanter incidebatur, quam apprehendimus, vitae nostrae mensura est, quae consumitur et dirimitur per horas diei et noctis et incisioni appropiat».

una donna che espia la sua lussuria, mentre nella canzone si tratta comunque di una fiera, sia pure «con fronte humana», che inequivocabilmente procede dalla parte della virtù («da man destra»). Una fiera, dunque, e non una donna: è bene sottolinearlo, come è bene chiedersi, allora, quale sia questa fiera e se la sua identificazione non aggiunga qualcosa alla comprensione dell'impianto e del senso complessivo dell'allegoria. La mia impressione è che non possa trattarsi che della candida cerva del sonetto 190, allo stesso modo che una cerva è con ogni verosimiglianza la «fera» dell'ultima stanza della canzone delle metamorfosi, quella modellata sull'episodio di Atteone:

I' seguì' tanto avanti il mio desire  
 ch'un dì cacciando sì com'io solea  
 mi mossi; e quella fera bella e cruda  
 in una fonte ignuda  
 si stava, quando 'l sol più forte ardea.  
 Io, perché d'altra vista non m'appago,  
 stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;  
 et per farne vendetta, o per celarse,  
 l'acqua nel viso co le man' mi sparse.  
 Vero dirò (forse e' parrà menzogna)  
 ch'i' senti' trarmi de la propria imago,  
 et in un cervo solitario et vago  
 di selva in selva ratto mi trasformo:  
 et anchor de' miei can' fuggo lo stormo.

(RVF 23, 147-60)

Con deroga significativa rispetto al mito, al poeta cacciatore non appare Diana, ma, anche in questo caso, una fiera, a sostituire la persona con un emblema animale. E questo emblema quale potrebbe essere se non quello della cerva sacra alla dea, considerato che solo così, con la successiva metamorfosi del cacciatore nella sua preda, cioè nel «cervo solitario et vago», si viene a realizzare il principio platonico per cui l'amante tende a trasformarsi nell'oggetto del suo amore?<sup>19</sup> Se poi ciò non bastasse, si dovrà tenere conto delle vistose corrispondenze fra le scene di allegoria venatoria di RVF 23, 190 e 323:<sup>20</sup> corrispondenze che mi sembra comprovi-

<sup>19</sup> Principio richiamato apertamente da Petrarca in TC III 161-62: «so in qual guisa/ l'amante ne l'amato si transforme». Ma si veda anche RVF 51, 5-6.

<sup>20</sup> In tutti e tre in casi la rappresentazione si apre con l'epifania della «fiera», che è inequivoca-

no ulteriormente l'identificazione delle tre fiere.

Stando così le cose, bisognerà riconoscere che la caccia della canzone 323 è altro da quello che appare e che il richiamo a Boccaccio e al sottratto a cui questi attinge serve in realtà per dissimulare un diverso quadro di riferimento. Non è, dunque, la ripresa generica e in fondo scontata del modulo nordico della *chasse sauvage*, come generalmente s'intende, ma una caccia più densamente allusiva in cui due cani incalzano una cerva da «l'un et l'altro fianco» e finalmente la portano alla morte. Si delinea meglio, allora, la tradizione a cui Petrarca effettivamente si riferisce, che è la tradizione del simbolismo cristiano scritturale, in cui l'immagine del cervo cacciato dai cani ricorre frequentemente per rappresentare Cristo condotto alla passione e, alternativamente o anagogicamente, l'anima perseguitata dalle tentazioni del peccato. Si tratta innanzi tutto di un diffuso tema iconografico, e vale la pena di segnalare al riguardo, per le corrispondenze con quanto abbiamo rilevato della scena descritta nella canzone, che in tutte le raffigurazioni protagonisti della caccia sono i cani, senza cacciatori, e che spesso questi cani sono due e si dispongono simmetricamente ai fianchi della preda.<sup>21</sup> Ma la radice, naturalmente, è biblica e affonda nella tradizione esegetica sviluppatasi intorno ai «canes multi» del versetto 17 del salmo 21 («Quoniam circumdederunt me canes multi»), i quali «canes multi» furono interpretati pressoché concordemente dai Padri come figura dei Giudei che perseguitarono e mandarono a morte Cristo.<sup>22</sup> A ciò si aggiunga che il salmo, letto come anticipazione

bilmente animale divino o con prerogative divine (in *RVF* 23 incarna e sostituisce Diana; nel sonetto è consacrata con un collare: «Nessun mi tocchi – al bel collo d'intorno/ scritto avea di diamanti et di topazi –/ libera farmi al mio Cesare parve»); nella canzone delle visioni ha «fronte humana, da far arder Giove»). Comune, anche per l'effettiva corrispondenza dei termini che la designano, è il momento della prolungata e infine insostenibile contemplazione: «stetti a mirarla» (23, 153); «gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi» (190, 13); «era sol di mirar quasi già stanco» (323, 3). Ricorrente è anche l'eclissi finale dell'apparizione («per farne vendetta, o per celarse,/ l'acqua nel viso co le man' mi sparse», 23, 154-55; «caddi ne l'acqua, et ella sparve», 190, 14), che nella canzone 323 è il momento della morte.

<sup>21</sup> Cfr. L. Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, reproduction fidèle de l'édition originale (1948), Milano, Toth 1974, pp. 255-56. Per una rassegna specifica delle presenze dell'immagine nell'arte romanica francese, si tenga presente O. Beigbeder, *Lessico dei simboli medievali*, trad. it. di E. Robberto, Milano, Jaca Book 1989, pp. 90-93.

<sup>22</sup> Cfr. Hieronymus, *Commentarioli in Psalmos XXI 17*, CC LXXII, p. 199; Augustinus, *Enarrationes in psalmos XXI, I 17*, CC XXXVIII, p. 119; *Anonymi Glosa Psalmorum ex Traditione Seniorum*, herausgegeben von Helmut Boese, Freiburg, Herder 1992, pp. 96-97; Beda, *In Psalmorum librum exegesis*, XXI, PL 93, 595. Per un'applicazione letteraria del simbolismo biblico pressoché coeva a Petrarca si considerino i versi dell'*Ovide moralisé* (X 3319-3304) dedicati all'episodio di Ciparisso: il cervo del mito, evidentemente sulla scorta dell'emblema

della passione e del mistero pasquale da attribuirsi alla voce dello stesso Cristo,<sup>23</sup> reca nel testo ebraico l'intitolazione *Pro cervo matutina*: di qui l'emblema venatorio con i cani che circondano il cervo, stante il fatto che nell'apparato del simbolismo scritturale il cervo incarna Cristo, come per esempio sottolinea Girolamo, il quale peraltro mostra di riferirsi a questo apparato non meno che a quello che dipende dalla cristianizzazione delle *proprietates* assegnate ai cervi da Plinio (*Naturalis historia* VIII, L 118):

Hanc inscriptionem Hebrei aliter habent: 'Pro cervo matutino' [...]. Sed nos cervum, qui interficiat serpentes et venena consumat, nullum alium nisi Xpistum intelligimus, sicut totius psalmi contextus ostendit.<sup>24</sup>

Per completare il quadro, non bisogna dimenticare che nella medesima prospettiva deve essere considerata la fuga del cerbiatto «sopra i monti degli aromi» con cui si chiude il *Cantico dei cantici*.<sup>25</sup> Anche in questo caso il cervo per gli esegeti è immagine di Cristo, mentre la fuga ne commemora la morte e il distacco dalla vita terrena con l'assunzione in cielo.<sup>26</sup> È una fuga che presuppone e sottintende una caccia, verosimilmente proprio quella del salmo 21. Senz'altro così intende Ambrogio, che nel suo *Comentarius in Cantica canticorum* a proposito del cervo precisa che è «effugitans canum» e che odia i serpenti, venendo poi a collocare l'immagine in un contesto esplicitamente venatorio con un accenno alle reti bibliche della caccia demoniaca del peccato e della tentazione mondana:

Hortatur ut fugiat Sponsus, quia jam sequi poterit ipsa terrena fugientem. Dicit ut similis sit damulae quae evadit de retibus; vult enim et ipsa fugere, et evolare supra

scritturale, viene interpretato come figura di Cristo venuto in terra per salvare l'uomo, mentre Cipariso è il peccatore, atteso dalla penitenza, che piange per la morte del figlio di Dio da lui cacciato e ucciso.

<sup>23</sup> Cfr. Augustinus, *Enarrationes in psalmos* XXI, I 1, CC XXXVIII, p. 117: «In finem, pro resurrectione sua, ipse Dominus Iesus Christus loquitur [...]. Dicuntur autem ista ex persona crucifixi». Il salmo d'altronde prende avvio con l'invocazione: «Deus, Deus meus, respice in me, quare me dereliquisti?», che ritorna sulla bocca di Gesù crocifisso in punto di morte (*Mr* 15, 34).

<sup>24</sup> Hieronymus, *Commentarioli in Psalmos*, XXI 17, CC LXXII, p. 198.

<sup>25</sup> Cfr. *Cn* 8, 14: «Fuge, dilecte mi, et adsimilare capreae/ hinnuloque cervorum super montes aromatum».

<sup>26</sup> Cfr. per es. Beda, *In Cantica canticorum*, VI 609-16, CC CXIXb, p. 375; Alanus de Insulis, *Elucidatio in Cantica canticorum* VIII, PL 210, 109-10.

mundum. Fugiamus ergo in patriam verissimam. Illic patria nobis, et pater a quo creati sumus, ubi est Hierusalem civitas quae est mater omnium.<sup>27</sup>

Questa, dunque, la caccia rappresentata nella prima strofa della canzone delle visioni. E se è così, bisogna concludere che per Petrarca, a questo grado e in questa fase del disegno concettuale del Canzoniere, la morte di Laura viene a costituirsi come una figura o come una ripetizione del passaggio di Cristo dalla vita terrena alla vita celeste. Gli elementi della visione, d'altronde, ricondotti a questo preciso ambito concettuale e simbolico, acquistano una più specifica pregnanza. L'aspetto che distingue la «fera», per esempio, e cioè il fatto che abbia «fronte humana, da far arder Giove», sembra rispondere a un dettaglio della comune rappresentazione del simbolo cristologico del cervo nella tradizione legata alla leggenda di sant'Eustachio o a quella speculare di sant'Uberto. L'animale che appare a Eustachio prima della conversione e che è per l'appunto *figura Christi* improntata al modello scritturale, si mostra in effetti «con fronte humana», poiché, tanto nelle raffigurazioni artistiche quanto nella letteratura agiografica, reca tra le corna, oltre a una croce splendente, una «ymaginem Ihesu Christi qui per os cervi sicut olim per asinam Balaam [...] locutus est», come si legge nella *Legenda aurea*.<sup>28</sup> Né è meno significativo che gli agenti del tempo si siano trasformati nei cani della caccia biblica, i quali a diversi livelli di senso adombrano la morte non meno che l'insidia del male e del peccato. Il fatto poi che questi cani siano due, antitetica-mente uno bianco e uno nero, oltre al nesso allegorico di cui abbiamo già discusso, potrebbe richiamare più in profondità il dualismo che nell'*Apo-calisse* caratterizza la potenza che minaccia l'Agnello: figurata non solo nelle due bestie del capitolo 13, ma soprattutto nella grande prostituta e nella bestia dalle sette teste e dalle dieci corna del capitolo 17, che simboleggiano l'Impero e la Chiesa corrotta.<sup>29</sup> E d'altra parte agli archetipi di

<sup>27</sup> *Commentarius in Cantica canticorum* VIII 14, PL 15, 1960-61.

<sup>28</sup> Cfr. Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, II, cit., p. 1090. Ma si tenga presente che già Vincenzo di Beauvais (*Speculum historiale* X 58) nella sua versione della vita di sant'Eustachio riporta puntualmente il particolare della *imago Iesu Christi* tra le corna del cervo. Sulle rappresentazioni iconografiche del cervo di Eustachio cfr. in partic. Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ* cit., pp. 249-50; F. Negri Arnoldi, *Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università lateranense 1964, s.v. *Eustachio*, coll. 289-91.

<sup>29</sup> Proprio sulle suggestioni di questo dualismo si potrebbe giocare un emblematico contatto con il secondo congedo di *Tre donne intorno al cor mi son venute*: «Canzone, uccella con le bianche penne;/ canzone, caccia con li neri veltri,/ che fuggir mi convenne,/ ma far mi poterian



una scrittura di visione qual è l'*Apocalisse* e quale certamente vuole essere *RVF* 323 si rifà già il verso iniziale della canzone: «Standomi un giorno solo a la fenestra», posto che la fenestra sia il corrispettivo della «porta aperta nel cielo» da cui prende avvio la visione escatologica nel testo giovanneo:<sup>30</sup> possibilità, questa, che pare corroborata dalla percezione che comunque essa simboleggi, qui come in Dante o come il balcone altrove in Petrarca, un luogo privilegiato della mente, dal quale si trascende la prospettiva terrena e si contemplan o si attingono le specie superiori.<sup>31</sup>

Ulteriori riscontri a una lettura cristologica della prima visione provengono dalla rassegna dei temi e dei soggetti esplicitati nelle stanze suc-

di pace dono» (vv. 101-104). Dante, in effetti, si riferisce ai Bianchi e ai Neri fiorentini, ma ancora in un contesto manifestamente venatorio, nel quale, mi sembra, domina una percezione per l'appunto dualistica del potere storico, comunque violento e perverso nella radicalizzazione dei conflitti. Tale concezione ritorna, fatte le debite distinzioni, nella processione allegorica dei canti finali del *Purgatorio*, dove, come è noto, la figura dualistica del capitolo 17 dell'*Apocalisse* ha una parte fondamentale (e su questo cfr. E. Corsini, *L'Apocalisse nella «Divina Commedia»*, in AA.VV., *Attualità dell'antico* 3, a cura di M.G. Vacchina, Aosta, Tipografia Valdostana 1992, pp. 139-48; sulla bestia e sulla grande prostituta dell'*Apocalisse* si veda dello stesso *Apocalisse prima e dopo*, Torino, SEI 1980, pp. 438-61). Tornando a Petrarca, mette conto rilevare come l'associazione dualistica dei fattori che portano morte e distruzione ritorna chiaramente nell'ultima stanza, dove all'angue si unisce il segno funesto della nebbia che avvolge il capo della donna («ma le parti supreme/ eran avolte d'una nebbia oscura», vv. 67-68). Duplice è inoltre lo spettacolo di devastazione (la caduta del lauro e la scomparsa della fonte) a seguito del quale la fencie della stanza V mette in atto il proprio sacrificio. Dall'abbozzo sul Vaticano lat. 3196 ricaviamo poi che il modulo della duplicazione degli agenti negativi valeva anche per la concezione originaria della strofa del lauro, lì abbattuto da «un'antica donna et fera in vista,/ con ardente compagna» (cfr. *Il codice Vaticano latino 3196* cit., p. 788). Nella versione definitiva, senza abbandonare un'impronta fondamentalmente dualistica, Petrarca sostituisce la donna e la sua compagna (verosimilmente una Furia e una fiaccola da lei impugnata, dunque emanazioni infernali) con due fenomeni quanto mai emblematici: con la folgore di Giove e con l'oscurarsi del cielo («cangiossi 'l cielo intorno, et tinto in vista,/ folgorando 'l percosse», vv. 32-33), contrassegno specifico, questo, del momento della morte di Cristo (cfr. per es. *Lc* 23, 44-45).

<sup>30</sup> Cfr. *Ap* 4, 1: «Post haec vidi, et ecce ostium apertum in caelo et vox prima, quam audivi, tanquam tubae loquentis mecum, dicens: "Ascende huc, et ostendam tibi quae oportet fieri post haec"».

<sup>31</sup> Per quel che riguarda Dante, pare scontato il confronto con la visione della Donna gentile: «Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una fenestra mi riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà pareva in lei accolta» (*Vita nuova* XXXV 2). Per i *Rerum vulgarium fragmenta* si citerà l'apparizione di Laura nella vicina canzone 325: «così colei per ch'io son in pregione,/ standosi ad un balcone,/ che fu sola a' suoi di cosa perfetta,/ cominciai a mirar con tal desio/ che me stesso e 'l mio mal posi in oblio» (41-45). Chiaramente il balcone, qui, allude a una posizione di irraggiungibile trascendenza e superiorità spirituale. Si tenga presente, inoltre, che all'epifania della donna e allo straniamento nella contemplazione che essa induce nel poeta segue nella canzone la visione della Fortuna personificata – e peraltro «concepita come ancella della Provvidenza» (Santagata) –, la quale illustra il senso ultimo della vicenda terrena di Laura con risvolti miracolistici ed escatologici.

cessive. Se ne ricava infatti l'impressione che alla reiterazione del nodo narrativo e concettuale corrisponda costantemente l'intenzione di approdare alla medesima sfera simbolica e al medesimo ordine di significato anticipati nella prima stanza. Basti pensare, innanzi tutto, a che cosa evoca l'immagine della nave nella tempesta sulla scorta della *navicula* evangelica con cui Gesù e gli apostoli solcano la tempesta nel lago di Tiberiade (*Mt* 8, 23-27; 14, 22-33; ma si tenga presente anche la *navis* di Pietro in *Lc* 5, 3): *navicula* che da una parte genera la metafora agostiniana della tempestosa navigazione dell'anima nel mare della vita,<sup>32</sup> dall'altra viene interpretata – senza uno scarto rilevante per quel che riguarda l'effettivo senso morale – come immagine della Chiesa perseguitata, decaduta o minacciata dal demonio, spesso identificata con il suo timoniere, che è Cristo.<sup>33</sup>

Con la visione del lauro abbattuto dalla folgore si delineano con chiarezza ancora maggiore sia l'intenzione dell'allegoria, sia la vicenda della storia spirituale che essa rappresenta. Il «boschetto novo», dove cresce l'albero e sgorga la fonte e che diviene lo sfondo dei tre episodi collegati delle stanze III, IV e V, non può che essere figura dell'Eden, così come figura dell'Eden è senz'altro il giardino fiorito ma percorso dall'«angue» della stanza VI (né stupisce o contrasta il fatto che questo Eden, almeno nella stanza della fonte, coincida realisticamente con il *locus amoenus* di Vacluse<sup>34</sup>). Possiamo confrontare la descrizione che ricaviamo dalla canzone con quella fornita a commento del *Genesi* da un amico di Petrarca come Pierre Bersuire nel suo *Reductorium morale* (I 2):

Erat autem Paradisus ille terrestris locus amenissimus prope globum lunarem positus et in secreta parte mundi locatus, diversis arboribus confitus, fontibus et fluminibus irrigatus. Ibi enim est fons qui ascendebat de terra irrigans superficiem Paradisi, qui tandem in quattuor flumina dividitur, quae ad diversas mundi partes mittuntur. Ibi erat lignum vitae, de cuius esu vita poterat continuari.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Cfr. Augustinus, *De vita beata* I 1-5, CC XXIX, pp. 65-68.

<sup>33</sup> Cfr. Ambrosius, *Expositio Evangelii secundum Lucam* IV 846-903, CC XIV, pp. 131-32; Hilarius episcopus, *Commentarium in Matthaem* VIII 1, PL 9, 958; Augustinus, *Quaestiones Evangeliorum* II, ii, CC XLIVb, p. 42; id., *Sermones* LXXV, iii, PL 38, 475. Per le implicazioni cristologiche del simbolo cfr. in partic. Beda, *In Matthaevi Evangelium expositio* II, viii, PL 92, 42, che spiega la *navicula* come «dominicae passionis arbor».

<sup>34</sup> Su questo insiste Santagata, *Il naufragio dei simboli* cit., pp. 139-40.

<sup>35</sup> Petrus Berchorius, *Reductorium morale super totam Bibliam*, Venetiis, apud Gasparem Bin-

Alla descrizione Bersuire fa seguire immediatamente un saggio dei diversi significati allegorici da attribuire ai principali elementi dispiegati, e ne risulta che si può considerare il Paradiso come la «Virgo gloriosa», il «lignum vitae» come la «caritas» e la «fons cuncta irrigans» come la «pietas», ma anche, secondo un'altra interpretazione, che il paradiso è l'«ecclesia», la «fons» il «Verbum», il «lignum» la «cruce». E tuttavia non c'è bisogno di addentrarsi nell'allegorismo medievale: è Petrarca stesso che dichiara le sue intenzioni e che assimila i suoi emblemi alle figure della geografia edenica. Lo fa sia nella stanza III, quando scrive che il lauro – non a caso appena celebrato per «i rami santi» (v. 25)<sup>36</sup> – «un delli arbor' pareva di paradiso» (v. 27), sia nella IV, quando con la «chiara fontana» del v. 36 richiama esplicitamente la «chiara fontana» dantesca di *Tre donne intorno al cor* (v. 53), che è la fonte del Paradiso terrestre da cui si genera la Giustizia.<sup>37</sup>

A Dante, al Paradiso terrestre dantesco e più in generale al tema dell'albero paradisiaco, disseccatosi per la caduta di Adamo ma destinato a rifiorire con il sacrificio di Cristo – tema quanto mai diffuso nella tradizione scritturale, patristica ed esegetica, nel simbolismo cristologico, nella scrittura mistica e nella letteratura medievale non solo devozionale<sup>38</sup> –,

donum 1589, p. 2; da confrontare ovviamente con *Gn* 2, 8-10: «Plantaverat autem Dominus Deus paradisum voluptatis a principio, in quo posuit hominem quem formaverat. Produxitque Dominus Deus de humo omne lignum pulchrum visu et ad vescendum suave; lignum etiam vitae in medio paradisi lignumque scientiae boni et mali. Et fluvius egrediebatur de loco voluptatis ad irrigandum paradisum, qui inde dividitur in quattuor capita». Vicina al Petrarca, e di ambito non devozionale ma più strettamente poetico, è la descrizione dell'Eden che si ritrova nel primo libro del *Dittamondo*, inclinate palesemente al modulo lirico del *locus amoenus* come sfondo dell'innamoramento: «È questo un monte ignoto a questa gente,/ alto, che giunge in fine al primo cielo,/ onde 'l puro aire il suo bel grembo sente./ Quivi non è già mai caldo né gelo;/ quivi non per fortuna onor si spera;/ quivi non pioggia né di nuvol velo./ Quivi è l'arbor di vita e primavera/ sempre con gigli, con rose e con fiori;/ adorno e pien d'una e d'altra rivera./ Quivi tanti piacer di vaghi odori/ vi sono e tanto dolce melodia,/ che par che ciò che v'è vi s'innamori» (I, xi 13-24).

<sup>36</sup> Si tenga anche conto che in *Bucolicum carmen* X 399-400 il lauro appena assunto in cielo sarà designato con lo stesso attributo («Laurum [...] sacram»).

<sup>37</sup> Ma per quel che riguarda la stanza della fonte si consideri che anche il v. 40 («al bel seggio, riposto, ombroso e fosco») sembra ispirato da un dettaglio della descrizione dell'Eden di *Tre donne intorno al cor* («quivi dove 'l gran lume/ toglie a la terra del vinco la fronda», vv. 47-48); e comunque sia il particolare fa subito pensare a una nota tipica della topografia paradisiaca, per cui basti rinviare all'«ombra perpetua» di *Purg.* XXVIII 32, nonché – com'è ovvio – alla «divina foresta spessa e viva» con cui si apre lo stesso canto ventottesimo.

<sup>38</sup> In proposito, con particolare riguardo proprio a Dante, cfr. S. Prandi, *Il «diletto legno». Aridità e fioritura mistica nella «Commedia»*, Firenze, Olschki 1994, pp. 87-115; ma si veda anche P. Dronke, *Dante e le tradizioni latine medievali*, trad. it. di M. Graziosi, Bologna, Il Mulino

rinvia d'altra parte la vicenda stessa del lauro, secondo quel che ne riferisce la canzone. Risultando davvero «un delli arbor' [...] di paradiso», la pianta petrarchesca subisce infatti lo stesso destino della «pianta dispolgiata/ di foglie e d'altra fronda» intorno alla quale si muove la processione allegorica del canto XXXII del *Purgatorio*. Questa, dopo essere rifiorita nel momento in cui il grifone lega al suo tronco il timone del carro, viene poi dilaniata nella corteccia, nei fiori e nelle fronde da un'aquila che dall'alto la colpisce all'improvviso e con violenza straordinaria.<sup>39</sup> E per avere la chiara misura del debito petrarchesco basterà considerare, rileggendo l'episodio, come Dante ritragga l'azione subitanea e devastante dell'«uccel di Giove» paragonandone la discesa a quella di un altro tipico strumento del dio, cioè alla folgore, quella folgore che in *Standomi un giorno* diviene per l'appunto l'unica causa della caduta del lauro:

Non scese mai con sì veloce moto  
foco di spessa nube, quando piove  
da quel confine che più va remoto,  
com'io vidi calar l'uccel di Giove  
per l'alber giù, rompendo della scorza,  
non che d'i fiori e de le foglie nove.

(*Purg.* XXXII 109-14)

Questi elementi e queste osservazioni permettono di delineare un senso per l'allegoria di *RVF* 323. Proiettando la morte di Laura sullo sfondo del Paradiso terrestre, Petrarca sembra voler figurare con essa la perdita della condizione edenica. Ma è anche vero che quella stessa morte viene presentata come riflesso dell'evento che garantisce il ritorno alla primitiva beatitudine, vale a dire come rispecchiamento della morte di Cristo nella morte di una persona santa e straordinaria per virtù, tragico effetto del male del mondo, ma anche promessa di un riscatto eterno e trascen-

no, 1990, pp. 100-112.

<sup>39</sup> L'immagine, com'è noto, risale a *Ez.* 17, 3-4: «Aquila grandis magnarum alarum, longo membrorum ductu, plena plumis et varietate venit ad Libanum et tulit medullam cedri, summitatem frondium eius avulsit et transportavit eam in terram Chanaan». Non è un caso, allora, che la folgore petrarchesca non incenerisca il lauro, ma lo svelga, come fa con il cedro l'aquila di Ezechiele (e come in fondo fa anche l'aquila dantesca). Da segnalare poi che nel passo dantesco, subito dopo la spoliatura dell'albero, occorre anche l'immagine della *navicula* evangelica: «Poscia per indi ond'era pria venuta,/ l'aguglia vidi scender giù ne l'arca/ del carro e lasciar lei di sé pennuta;/ e qual esce di cuor che si rammarca,/ tal voce uscì del cielo e cotal disse:/ "O navicella mia, com' mal se' carca!"» (*Purg.* XXXII 124-29).

dente. Ciò non contrasta con il fatto che la prospettiva della canzone sia ancora e di necessità quella umana, dalla quale non si percepiscono che la fragilità e la caducità delle cose con lo sgomento che percorre i versi fino alla chiusura dell'ultima strofa («Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dura!»). Anzi, proprio dalla contemplazione della vanità della vita terrena viene l'impulso ad attendere l'eternità e la verità della vita ultraterrena: la sentenza del congedo è la denuncia esplicita – né può essere letta altrimenti – di questa attesa, simile a quella del *Triumphus Eternitatis*, ancora tutta mondana, eppure orientata verso un sublime inveramento al di là del tempo:

Canzon, tu puoi ben dire:  
– Queste sei visioni al signor mio  
àn fatto un dolce di morir desio. –

Non è un caso allora che proprio su questo «dolce di morir desio» («dolce», notiamo, non disperato) si giochi un'estrema e senza dubbio rivelatrice corrispondenza con Dante. Identico è, difatti, l'approdo a cui si giunge nei paragrafi cruciali della *Vita nuova* intorno alla morte di Beatrice. Si pensi a quanto si legge a seguito del sogno del XXIII e in *Donna pietosa*,<sup>40</sup> ma soprattutto valgano i versi della prima canzone in morte, *Li occhi dolenti per pietà del core*, dove il desiderio di morire per ricongiungersi a colei che si è rivelata come incarnazione trinitaria e come manifesta *figura Christi* è «soave» e agisce davvero con forza trasfigurante:

e spesse fiato pensando a la morte,  
venemene un disio tanto soave,  
che mi tramuta lo color nel viso.

(46-48)

<sup>40</sup> Cfr. *VN* XXIII 9: «In questa imaginazione mi giunse tanta umiltate per vedere lei, che io chiamava la Morte, e dicea: "Dolcissima Morte, vieni a me, e non m'essere villana, però che tu dèi essere gentile, in tal parte se' stata! Or vieni a me, ché molto ti desidero; tu lo vedi, ché io porto già lo tuo colore"; *Donna pietosa e di novella etate* 71-79: «Io divenia nel dolor sì umile, / veggendo in lei tanta umiltà formata, / ch'io dicea: – Morte, assai dolce ti tegno; / tu dèi omai esser cosa gentile, / poi che tu se' ne la mia donna stata, / e dèi aver pietate e non disdegno. / Vedi che sì desideroso vegno / d'esser de' tuoi, ch'io ti somiglio in fede. / Vieni, ché 'l cor te chiede. –».

Al suo fine metafisico Petrarca tende, come abbiamo visto, rivestendo i suoi simboli di una possibilità di significazione che si sposta marcatamente verso l'ambito della spiritualità cristiana: la cerva è quella della caccia allegorica ispirata al salmo 21; la nave è quella evangelica e agostiniana che compie il suo viaggio dalla serenità delle origini fino alla tempesta dei tempi presenti; la fonte «che sorgea d'un sasso» è quella paradisiaca in cui Bersuire riconosce il «Verbum», ovvero la *fons pietatis* che nel *Dies irae* è epiteto di Cristo e di cui Francesco si ricorda nella canzone alla Vergine,<sup>41</sup> o ancora la *fons aquae vivae* di *Ieremias* 2, 13, che è sempre immagine di Cristo nell'interpretazione scritturale e nella tradizione figurativa, anche sulla scorta di numerosi altri luoghi testamentari, fra i quali la «fons patens domui David et habitantibus Ierusalem» di *Zacharias* 13, 1, la «fons aquae salientis in vitam aeternam» dell'episodio evangelico della Samaritana (*Io* 4, 7-26), la «petra» – il «sasso» della canzone? – della prima epistola ai Corinzi (10, 4), da cui sgorga un salvifico «potum spiritalem».<sup>42</sup> Anche la visione del lauro divelto, che sembra quella meno direttamente implicata con il sistema simbolico evocato in controluce, rientra in realtà nella logica complessiva della rappresentazione. E ciò non solo per la nota del v. 27, che colloca l'emblema dafneo sullo sfondo dell'Eden cristiano, o per l'evocazione dell'oscurarsi del sole che nei vangeli accompagna la morte di Cristo («cangiossi 'l cielo intorno, et tinto in vista», v. 32); ma anche per il carattere complessivo della scena, e cioè per il fatto che essa presenta, come è stato sottolineato, «un evento assolutamente straordinario e innaturale, che mai nessuno avrebbe potuto prevedere, un vero *adynaton*».<sup>43</sup> Al lauro, secondo il mito e come lo stesso Petrarca ricorda in più occasioni,<sup>44</sup> è stato concesso da Giove il privilegio di essere immune dalla minaccia della folgore. La folgorazione della pianta petrarchesca viene dunque a sconvolgere l'ordine delle cose e a infrangere una precisa legge divina. Né si tratta soltanto del segno tragico e disperato del disfaccimento dei simboli di Laura nel

<sup>41</sup> Cfr. *RVF* 366, 43: «tu partoristi il fonte di pietate».

<sup>42</sup> Per una rassegna delle interpretazioni della *fons* biblica, soprattutto in chiave cristologica, cfr. Rabanus Maurus, *Allegoriae in Sacram Scripturam*, s.v., *PL* 112, 929-30; per ulteriori riscontri si vedano anche Augustinus, *Tractatus in Iohannis Evangelium* XV 12-15, *CC* XXXVI, pp. 154-56; Gregorius Magnus, *Epistulae* VIII, xxv, *PL* 77, 878.

<sup>43</sup> Cfr. Santagata, *Il naufragio dei simboli* cit., p. 138.

<sup>44</sup> Basti qui il rimando a *RVF* 24, 1-2 e all'elenco di luoghi petrarcheschi cui rinvia Santagata nel commento *ad loc.*

venir meno della sua persona terrena: come prodigio sconvolgente e contro natura, come totale sovvertimento di ciò che è giusto e di ciò che è lecito attendersi, la caduta del lauro riflette, a ben vedere, il paradosso della morte del figlio di Dio, cioè il paradosso del sacrificio di Dio nella sua incarnazione per sua volontà, abisso di dolore, ma anche evento provvidenziale inscritto in un disegno di cui in ultimo è autore Dio stesso, e perciò non dissimile dall'atto di Giove che con la sua folgore svelle la pianta che gli è consacrata. Viene utile, a questo punto, citare di nuovo l'*Apocalisse*, ricordando che l'albero della vita e l'acqua della sorgente paradisiaca sono collocati come allusione trinitaria al centro della Gerusalemme celeste descritta nei capitoli finali e che l'albero, in particolare, simboleggia il dono della redenzione che procede da Cristo «ad sanitatem gentium». <sup>45</sup>

Con questo approdiamo alla stanza della fenice, che non solo è meno oscura nella sua cifra, ma è anzi vera e propria chiave ermeneutica, se non dell'intera canzone, senz'altro della tre visioni che hanno luogo nel «boschetto novo». In essa infatti si sommano e si confondono due conclamati simboli cristologici: quello della fenice, per l'appunto, e, in filigrana, quello del pellicano (lo stesso «nostro Pellicano» di *Par.* XXV 113), entrambi ricalcati dal repertorio dei bestiari moralizzati che discendono dal *Physiologus*. Il particolare è stato rilevato solo episodicamente, persino in uno studio specifico sulle fenici petrarchesche come quello di Francesco Zambon, che pure, a proposito della canzone e suggerendo un contatto con l'*Acerba*, osserva come Petrarca «nel creare, dopo altre figure, la figura di Laura/fenice abbia inteso ridefinire in un senso più scopertamente religioso la propria esperienza erotica, proiettando la donna amata sullo sfondo mistico e trascendente in cui si iscriveva la misteriosa creatura di Cecco». <sup>46</sup> In realtà, lo scarto verso la dimensione della spiritualità cristiana, che peraltro, come abbiamo visto, è comune a tutta *Standomi un giorno*, nel caso della stanza V diviene esplicito proprio attraverso la fusione dei due emblemi. Di per sé la fenice dei bestiari è figu-

<sup>45</sup> Cfr. *Ap.* 22, 1-2: «Et ostendit mihi fluvium aquae vitae splendendum tanquam crystallum, procedentem de sede Dei et Agni. In medio plateae eius et ex utraque parte fluminis lignum vitae adferens fructus duodecim, per menses singulos reddens fructum suum, et folia ligni ad sanitatem gentium».

<sup>46</sup> *Sulla fenice del Petrarca*, in AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca I. Dal Medioevo a Petrarca*, Firenze, Olschki 1983, p. 420 (il breve ragguaglio sull'incrocio di fenice e pellicano è in nota alla stessa pagina).

ra convenzionale nella lirica profana e nell'emblematica amorosa cortese, su impulso originario dei provenzali: di gravidanza ben altrimenti determinante è il fatto che essa, nella canzone, dopo aver contemplato il lauro atterrato e la sorgente prosciugata, si comporti, volgendo «in se stessa il becco», proprio come il pellicano della zoologia fantastica, il quale uccide i figli accarezzandoli con troppa devozione, li piange per tre giorni e quindi si apre il petto con il becco resuscitandoli con il proprio sangue:<sup>47</sup>

ché, mirando le frondi a terra sparse,  
e 'l troncon rotto, et quel vivo humor secco,  
volse in se stessa il becco,  
quasi sdegnando, e 'n un punto dispase:  
onde 'l cor di pietate e d'amor m'arse.

(56-60)

In questo modo, la fenice, immagine dell'amata secondo la tradizione cortese, ma già «emblème de la Personne du Christ ressuscité et seigneur de tous les cycles dont la chaîne compose l'infinie durée des temps»<sup>48</sup> e qui sintomaticamente dipinta come «forma celeste et immortale» (v. 51),<sup>49</sup> si trasforma, riscattando la profanazione, nell'animale – il pellicano per l'appunto – che rappresenta «Christ purificateur, auteur de notre vivification».<sup>50</sup> Laura, insomma, morendo compie un gesto che sembra destinato a resuscitare i simboli in cui si è incarnata e mette in atto ciò che verosimilmente dovrà ripristinare, fuori dal tempo e dal mondo, dove «ogni cosa al fin vola» (v. 54), l'Eden perduto: la sua morte, in altre parole, ancora una volta ripete o rievoca quella di Cristo e implica in prospettiva un processo di redenzione nonostante lo sfacelo e la devastazione delle cose,

<sup>47</sup> Cfr. per es. *Physiologus latinus, versio B VI*. L'*auctoritas* testamentaria su cui poggia l'identificazione allegorica con Cristo, espressamente citata, è *Ps* 101, 7: «Similis factus sum pellicano solitudinis».

<sup>48</sup> Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ* cit., p. 417.

<sup>49</sup> Dettaglio quanto mai esplicito, se si tiene conto del parallelo interno ai *Fragmenta* con 339, 5-6: «L'altre tante, sì strane e sì diverse/ forme altere celesti et immortali», le quali forme celesti e immortali sono opposte nel sonetto alle «cose nove et leggiadre, ma mortali» (v. 3) che rappresentano complessivamente l'esperienza dell'amore per Laura nella sua dimensione terrena. Si consideri inoltre che la fenice appare «ambedue l'ale/ di porpora vestita» (vv. 49-50): se è vero che questo particolare «rispetta la descrizione dell'uccello mitico secondo le fonti classiche» (Santagata, *ad loc.*) e che ricorre nei due sonetti sulla fenice (*RVF* 185, 9; 321, 1-2), bisogna tuttavia ricordare come sia purpurea anche la veste gettata sulle spalle di Cristo prima della flagellazione (cfr. *Io* 19, 2: «et veste purpurea circumdederunt eum»).

<sup>50</sup> Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ* cit., p. 559.



misero approdo, come è dimostrato, della vicenda terrena.

Non c'è dubbio, allora, se questo è quanto rivela l'impianto allegorico della stanza, che il «quasi sdegnando» del v. 59 alluda allo sdegno contro la morte che domina il tempo e contro i suoi effetti; così come è particolarmente significativo che della fenice si dica che sparisce («disparse»), e non che muore o si distrugge, segno piuttosto di un'eclissi ultraterrena che di un irrevocabile naufragio. Né è un caso che la visione susciti nel poeta, invece che sgomento, «pietate» e «amore», coppia tipicamente cristiana sollecitata dalla *imitatio Christi*: così, il ciclo dei prodigi compiutisi nel paradisiaco «boschetto novo» viene a chiudersi sull'ardore mistico di *pietas* e *caritas*.

Con la stanza di Euridice la rappresentazione si sposta più esplicitamente sul piano del destino individuale, ma oggetto è sempre la storia della salvezza compresa e figurata attraverso la morte di Laura. Anche in questo caso non si può ignorare la tradizione allegorica medievale, nella quale il mito di Orfeo è tema quanto mai frequentato. E basterà citare, fra i tanti repertori, quello più vicino a Petrarca, vale a dire la *Metamorphosis moralizata* di Pierre Bersuire, opera che, stando a quel che dichiara nel prologo lo stesso Bersuire, deve non poco all'illustre consulenza del poeta. Qui, nella *explanatio* della vicenda di Orfeo ed Euridice, Orfeo viene interpretato come figura di Cristo, mentre Euridice è l'anima che Cristo «a principio [...] per caritatem et amorem duxit»; dalla condizione di primigenia perfezione, tra i fiori dell'Eden, l'anima precipita nel peccato e nella morte per il morso del serpente demoniaco, finché Cristo-Orfeo, morendo in croce, discende agli Inferi per riscattarla.<sup>51</sup> Letta in questa chiave, Laura-Euridice rappresenterebbe l'anima nel suo destino terreno, che passa attraverso la morte, com'è inevitabile dopo la caduta di Adamo, ma che proprio attraverso la morte, da che Cristo è risorto, ritrova un nuovo Paradiso, ascende alla dimensione che le è propria e si avvia, non

<sup>51</sup> Cfr. *Metamorphosis ovidiana moraliter... explanata*, Parisiis, in aedibus Ascenensianis 1509 (rist. anast. New York-London, Garland 1979), p. 73r. Analoga l'interpretazione del mito su cui più insiste anche l'*Ovide moralisé*, testo che Bersuire senz'altro ha presente: qui leggiamo che il serpente è il diavolo che tenta Eva nel Paradiso terrestre e che Orfeo è per l'appunto Cristo, che si incarna e muore per riscattare l'uomo dal peccato e dalla morte spirituale (X 444-577). Si tratta, d'altra parte, di una delle versioni allegoriche di Orfeo più diffuse nel Medioevo (su questo cfr. per es. J. B. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge [Mass], Harvard University Press 1970, pp. 38-145; C. Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, trad. it. di D. Morante, Torino, Einaudi 1995, pp. 218-23).

per niente «lieta» e «secura» (v. 71)<sup>52</sup>, alla sua redenzione. Dunque, non ci saremmo discostati più di tanto dal senso della cinque visioni precedenti.

Volendo concludere, bisognerà riconoscere che le sei visioni di *Standomi un giorno* richiedono di essere lette, secondo la norma dell'allegorismo medievale, come stratificazione di successivi livelli di significato. Innanzi tutto, com'è ovvio, esse rappresentano l'evento sconvolgente della morte di Laura nel disfaccimento dei simboli che le erano propri. Così contemplata la morte viene a dimostrare, in un senso più profondo, la vanità dei beni terreni commisurata all'eternità dei beni spirituali, tema quant'altri mai petrarchesco. Ma è anche vero, infine, che la logica della rappresentazione sembra determinata da uno schema più sottilmente allusivo, e cioè che nella serie delle stanze, stando a quel che abbiamo visto, la vicenda personale si configura come una sintesi della vicenda dell'anima e della storia cristiana della salvezza, sintesi fondata invariabilmente su due momenti fondamentali: la perdita dell'Eden e la morte di una persona con prerogative divine, cui in particolare si accompagnano alcuni vistosi elementi del simbolismo cristologico.

La trasfigurazione di Laura a immagine di Cristo e la sublimazione della sua morte in un'allegoria escatologica non stupiscono, né facendo riferimento al quadro dei *Fragmenta*,<sup>53</sup> né considerando un precedente

<sup>52</sup> Merita un accenno la versione del v. 71 nell'abbozzo del cod. Vat. Lat. 3196: «in terra cadde ove star pur sicura/ credeasi». Non c'è dubbio che la lezione definitiva risulti un'esplicita allusione alla vita eterna, ma è anche vero che, per quanto sia senz'altro emblematica la scelta finale per una proiezione mistica, il testo dell'abbozzo non si discosta dal senso della rappresentazione che abbiamo delineato: l'anima innocente cade in origine proprio nel luogo dove poteva crederci più al sicuro dagli attacchi del demonio, cioè nel Paradiso terrestre. Piuttosto, un fatto significativo e passato inosservato è che la variante del v. 71 corrisponda esattamente a un verso del *Dittamondo* di Fazio degli Uberti: «L'anima al fin del corpo li fu tratta,/ dove star si credea più sicuro» (I, xix 82-83; si tratta della morte di Mezio Fufezio). È un particolare che getta luce sulle frequentazioni volgari del Petrarca, e che in parte può spiegare perché la lezione in ultimo sia stata respinta.

<sup>53</sup> Per il parallelo Laura-Cristo, per il suo significato poetico e per la funzione decisiva che riveste nell'elaborazione del disegno morale e dell'ordinamento complessivo dei *Rerum vulgarium fragmenta* sono imprescindibili le osservazioni di B. Martinelli, *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo... Roma, Minerva Italica 1977, pp. 217-300, laddove in partic. si precisa che Petrarca giunge a concepire tanto la propria storia individuale quanto la poesia che ne è il riflesso come un conio della storia umana della salvezza, che dalla caduta di Adamo porta alla redenzione attraverso la morte di Cristo (p. 285); e ancora, per quel che s'è detto sulla canzone, si leggano le conclusioni delle pp. 296-97: «Come nella storia dell'umanità, al centro dell'opera si colloca il mistero sacrificale della croce, colla memoria della Passione e della Resurrezione di Cristo significata attraverso il triduo della settimana santa, che si completa nel richiamo ascensionale

qual è la *Vita nuova*, dove – sempre in una visione, quella del sogno apocalittico del capitolo XXIII – la morte di Beatrice diventa immagine di una nuova morte di Dio e di una nuova glorificazione. Quel che colpisce, nella canzone petrarchesca, è il processo sistematico che si sviluppa nella successione delle stanze, a partire, come abbiamo visto, dalla prima. E cioè è significativo che Petrarca con la serie delle sei visioni venga a collocare metodicamente i principali simboli del repertorio laurano in una nuova dimensione spirituale e figurativa, fornendo così una sintesi del significato metafisico a cui sembra essere approdata l'esperienza poetica e amorosa da sempre esplicitasi in quegli stessi simboli. Di ciò senza dubbio è segno anche il fatto che il catalogo degli emblemi si prospetti in una serie di visioni, e non più in un polittico di allegorie o in una rassegna di similitudini, come avveniva nelle canzoni 23 e 135, dato che la visione è per statuto veicolo e rivelazione della verità ultima che si cela dietro le apparenze terrene e dietro la lettera della scrittura.

Principali termini di riferimento saranno allora il lauro «al ciel traslato» del sonetto 318<sup>54</sup> o la *Laurea occidens* della decima ecloga del *Bucolicum carmen*,<sup>55</sup> rapita in cielo dagli dei, morta solo nella sua scorza – cioè nel suo *cortex* platonico, nella sua forma terrena –, ma ben viva nella sua sostanza più vera e capace di rigenerarsi per l'eternità fecondando i

del ritorno di Cristo al cielo additato dall'epistola del Ventoso. Il Petrarca dimostra un vero culto per il rituale della croce ed esso è preposto a costante oggetto della sua meditazione. La via della perfezione, mediante l'assunzione su di sé del doloroso dramma della croce, gli era proposta come insegnamento da tutta la più rinomata tradizione ascetica».

<sup>54</sup> E si noti che sul medesimo tema del lauro assunto in cielo si svilupperà più avanti il son. 337, *Quel che d'odor et di color vincea*, come appare dalla chiusa: «Pieno era il mondo de' suoi honor' perfecti,/ allor che Dio per adornarne il cielo/ la si ritolse: et cosa era da lui». Si leggano tuttavia anche i versi della prima terzina: «Anchor io il nido di pensieri electi/ posi in quell'alma pianta; e 'n foco e 'n gielo/ tremando, ardendo, assai felice fui». Il lauro, a conferma della tendenza che abbiamo rilevato, si è trasformato in nido mistico, secondo il tema che risale al *Libro di Giobbe* («Nunquid per praeceptum tuum elevabitur aquila, et in arduis ponet nidum suum?», 39, 27; per l'allegorizzazione cfr. Gregorius Magnus, *Moralia XXXI*, xlvii-xlviii, *PL* 76, 624-27) e che sembra echeggiato sia nel precedente sonetto 318 sul lauro divelto (vv. 9-10), sia nel sonetto sulla fenice della serie 317-23, *È questo il nido in che la mia fenice*.

<sup>55</sup> D'obbligo, qui, il rinvio al confronto fra l'ecloga e la canzone delle visioni svolto da M. Feo, *Il sogno di Cerere e la morte del lauro petrarchesco*, in AA.VA., *Il Petrarca ad Arquà*, Atti del convegno di studi nel VI centenario (1370-1374) (Arquà Petrarca, 6-8 nov. 1970), Padova, Antenore 1975, pp. 117-48. Feo tuttavia ritiene prevalente l'opposizione fra i due testi e legge la canzone come un tardivo manifesto del disincanto, del *taedium vitae* e della disillusione (cfr. in partic. pp. 147-48). Si tratterebbe dunque di una «*summa* di dolore» dominata dal senso della fine e della perdita irrevocabile dei beni terreni, senza la trasfigurazione e il superamento che invece, a mio avviso, i riferimenti mistici e cristologici disseminati nelle stanze autorizzano a scorgervi distintamente.

campi d'Eliso:

Laurum non eurus et auster,  
 sed superi rapuere sacram et felicibus arvis  
 inseruere dei; pars corticis illa caduci  
 oppetiit, pars radices vivacior egit  
 elisiosque novo fecundat germine campos.  
 (399-403)

In entrambi i casi si prospetta una giustificazione trascendente tanto della vicenda amorosa quanto della poesia ad essa indissolubilmente connessa, simile a quella che a mio avviso è nelle intenzioni più profonde della canzone. E a questo proposito non è privo di significato il fatto che la sequenza allegorica di *RVF* 323 si concluda nel nome di Euridice, e cioè con un mito – quello orfico – che nelle interpretazioni medievali riguardava non solo la storia dell'anima, ma anche una questione particolarmente sentita da Petrarca come quella del rapporto fra l'intellettuale e la morale cristiana, fra salvezza eterna ed esercizio mondano dell'eloquenza o della filosofia. Orfeo, infatti, nella versione allegorica che per esempio si legge in Boezio (*Philosophiae consolatio* III, xii 52-58) e che è ancora ripresa da Boccaccio (*Genealogie deorum gentilium* V, xii), è il sapiente che tenta di riscattare la concupiscenza (Euridice) indirizzandola dai beni terreni alle specie superiori; oppure, come pochi anni dopo Bersuire e Petrarca proporrà Jean Gerson, è colui che in sposa ha ricevuto la *vis intellectualis* per accedere alle realtà metafisiche, la quale *vis* tuttavia non di rado si lascia trascinare dalla voluttà e dal fascino della bellezza mortale nell'inferno delle passioni carnali.<sup>56</sup> Insomma, l'impressione è che la stanza di Laura-Euridice riconduca il senso complessivo dei cinque quadri precedenti, dopo un innegabile slancio mistico e quasi dantesco nell'allegoria cristiana, al nodo della poesia petrarchesca e al dissidio nella

<sup>56</sup> Cfr. Jean Gerson, *De Mystica Theologia* I, xxiii: «Hic Orpheus Euridicen habet sponsam illam de qua gloriabatur Sapiens, quaesisse sibi sponsam sapientiam assumere. Vel accomodatius Euridicen accipiamus vim intellectualem datam homini ad considerationem supernorum. Haec vis, dum per prata florentia placibilium obiectorum vagatur, mordetur a serpente voluptatis latentis sub herba formositatis, sicut dicit Aristoteles, quod voluptas furata est intellectum spissae sapientiae. Hoc vulnus inflictum trahit Euridicen ad inferos, quia haec sola iam infima cogitat, in hiis solis conversatur, non potens dicere cum apostolo: "Nostra conversatio in celis est"» (*Opera omnia*, novo ordine digesta et in V tomos distributa... opera et studio L. Ellies Du Pin, vol. III, Antwerpiae, sumptibus Societatis 1706, col. 380).

coscienza del poeta fra la pratica terrena e l'ispirazione trascendente. Di tutto ciò la morte, la morte prodigiosa di Laura, presentata come passaggio discriminante e risolutivo a cui la donna si avvia comunque «lieta» e «secura», diviene esplicazione e giustificazione nell'attesa del compiersi dei tempi, allo stesso modo che la morte di Cristo segna la distruzione definitiva del male.

Non sarà dunque illegittimo o fuorviante riconoscere nella sequenza delle sei visioni per lo meno un ricordo dell'idea e del modulo dei *Trionfi*.<sup>57</sup> Ma soprattutto bisognerà tenere presente nel suo complesso la struttura ideologica dell'ultima sezione dei *Fragmenta*. Pensiamo alla chiusa del sonetto 338, che, attraverso una citazione dal prologo del vangelo di Giovanni (1, 10), presenta Laura nella sua sublimità ancora una volta come incarnazione divina e come *figura Christi* («Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe:/ conobbil'io, ch'a pianger qui rimasi,/ e 'l ciel, che del mio pianto or si fa bello», vv. 12-14); o a un sonetto come il successivo, *Conobbi, quanto il ciel li occhi m'aperse*, dove quanto mai esplicita è la tensione a ricapitolare la vicenda terrena nel segno di una verità che la trascende e a cercare il significato ultimo dell'esperienza poetica di una vita, che per suo limite e per sua grandezza è stata «breve stilla d'infiniti abissi», cioè semplice ma salvifico riflesso figurale, nel quadro di una prospettiva spirituale ed escatologica entro la quale le parvenze «leggiadre ma mortali» della bellezza mondana possano leggerci, con occhi non più velati, come immagini delle «forme altere celesti ed immortali» che l'ingegno e la scrittura non sono in grado di attingere:

Conobbi, quanto il ciel li occhi m'aperse,  
 quanto studio et Amor m'alzaron l'ali,  
 cose nove et leggiadre, ma mortali,  
 che 'n un soggetto ogni stella cospere:  
 l'altre tante sì strane et sì diverse  
 forme altere, celesti et immortali,  
 perché non furo a l'intellecto eguali,  
 la mia debile vista non sofferse.  
 Onde quant'io di lei parlai né scrissi,  
 ch'or per lodi anzi a Dio preghi mi rende,  
 fu breve stilla d'infiniti abissi:

<sup>57</sup> È ipotesi antica, ma ancora recentemente sostenuta da Branca, *Temi e stilemi fra Petrarca e Boccaccio I...* cit., pp. 218-20.

ché stilo oltra l'ingegno non si stende,  
 et per aver uom li occhi nel sol fissi,  
 tanto si vede men quanto più splende.

E più ancora si consideri come la canzone delle visioni sostanzialmente anticipi l'esito della serie 357-359, serie non meno omogenea e pregnante di quella che mette capo a *Standomi un giorno*. Qui, esplicitamente, Petrarca trova conforto nel rapportare la morte di Laura a quella di Cristo e nel farne l'evento in cui risiede la ragione ultima della sua esperienza umana:

Né minaccie temer debbo di morte,  
 che 'l Re sofferse con più grave pena,  
 per farne a seguitar costante e forte;  
 et or novellamente in ogni vena  
 intrò di lei che m'era data in sorte,  
 et non turbò la sua fronte serena.

(357, 9-14)

Non pò far Morte il dolce viso amaro,  
 ma 'l dolce viso dolce pò far Morte.  
 Che bisogn' a morir ben altre scorte?  
 Quella mi scorge ond'ogni ben imparo;  
 et Quei che del Suo sangue non fu avaro,  
 che col pe' ruppe le tartaree porte,  
 col Suo morir par che mi riconforte.  
 Dunque vien', Morte: il tuo venir m'è caro.

(358, 1-8)

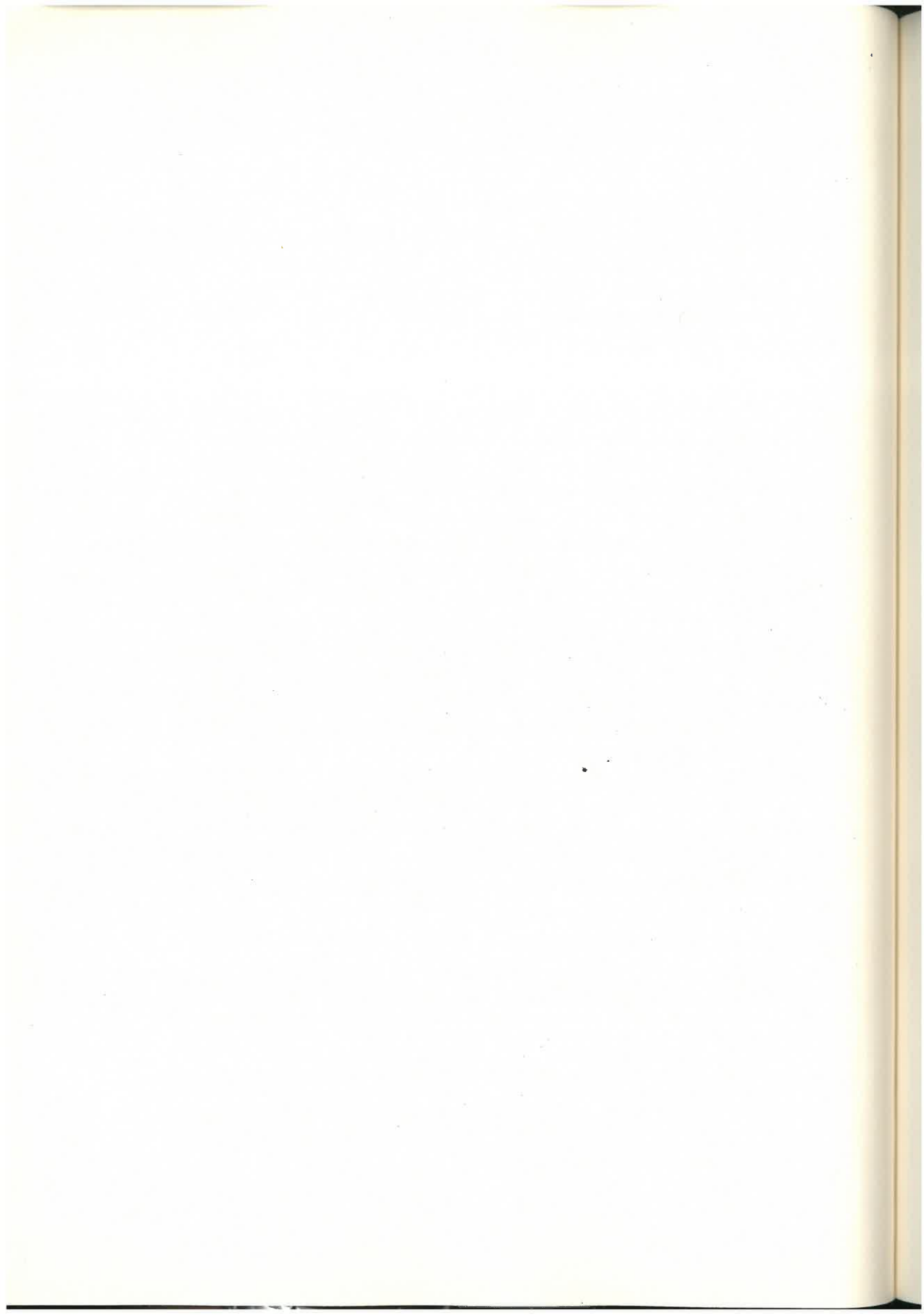
Laura, anzi, nella canzone 359 appare al poeta movendo «dal sereno/ ciel empireo» e stringendo in mano un ramo di lauro, che però non è più l'emblema profano, ma è cristianamente associato alla palma («Un ramoscel di palma/ et un di lauro trae del suo bel seno», vv. 7-8); e dialogando con Francesco, ancora in una visione escatologica, illustra il senso salvifico di una nuova apocalisse:

«l' volea domandar – rispond'io allora –:  
 Che voglion importar quelle due frondi?»  
 Et ella: «Tu medesimo ti rispondi,  
 tu la cui penna tanto l'una honora:

palma è victoria, et io, giovene anchora,  
 vinsi il mondo et me stessa; il lauro segna  
 triumpho, ond'io son degna,  
 mercé di quel Signor che mi die' forza.  
 Or tu, s'altri ti sforza,  
 a Lui ti volgi, a Lui chiedi soccorso,  
 sì che siam Seco al fine del tuo corso».  
 (45-55)

Una rivelazione orientata nella stessa prospettiva di inveramento ultraterreno, ma ermetica e figurale, secondo la tradizione apocalittica, è già la rassegna di *Standomi un giorno*, come d'altronde suggerisce l'iterazione dello schema allegorico su cui si fonda. E in questo risiedono essenzialmente il valore e la funzione specifici della canzone nel quadro dei *Rerum vulgarium fragmenta*, anche con riguardo alla storia e alla cronologia delle ultime fasi di elaborazione: possiamo insomma concludere che con *RVF* 323, nell'imminenza di un ricongiungimento fuori dal tempo, la trasfigurazione e la glorificazione di Laura – non per niente apparsa nel giorno della Passione di Cristo, scomparsa secondo il calendario liturgico nella *dominica in passione Domini* 6 aprile 1348<sup>58</sup> e ormai fatta guida e tramite a Dio – si compiono attraverso la trasfigurazione e la glorificazione dei suoi emblemi, così esemplarmente e sistematicamente ricapitolati.

<sup>58</sup> Il significato figurale e in partic. il valore cristologico implicito nelle data simbolica del Canzoniere, ossia nel giorno – il fatidico sei aprile – al quale Petrarca assegna prima l'apparizione, quindi, a distanza di ventun'anni, la morte di Laura, sono dimostrati in B. Martinelli, «*Feria sexta aprilis*». *La data sacra nel «Canzoniere» di Petrarca*, in *Petrarca e il Ventoso* cit., pp. 103-48; il quale Martinelli scrive che la morte di Laura «si era trasformata in strumento di redenzione morale» (p. 138) e, cadendo il 6 aprile 1348, era venuta a collocarsi «sotto il segno della resurrezione di Cristo», additando «al poeta la via da seguire, attraverso la passione del Salvatore, per realizzare il suo definitivo passaggio nel *Christus dies*» (p. 147): ne risulta, come è specificato più avanti, che «Il significato del *Canzoniere*, mediante la doppia indicazione del 'di sesto d'aprile', si svolge all'insegna della liturgia pasquale, col suo richiamo al grande mistero sacrificale della croce e alla resurrezione di Cristo» (p. 194).





Ilaria Gallinaro

## Influenze dell'*Aminta* in *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre

La decisione di Bernardin de Saint-Pierre di definire «pastorale» la storia di Paul e Virginie ha posto non pochi problemi alla critica, che si è più volte interrogata sul significato di tale scelta,<sup>1</sup> soprattutto in relazione alla struttura di un'opera che, in mancanza dello specifico intervento dell'autore, avrebbe potuto essere definita senza difficoltà un romanzo. Non a caso «roman» è termine che ricorre, se pur raramente e in proporzione decisamente inferiore rispetto a «pastorale», nelle prefazioni e nei preamboli di Bernardin de Saint-Pierre. Non a caso l'autore stesso sembra voler mitigare ogni volta la propria definizione, premettendo aggettivi o espressioni che la temperino e ne sminuiscano l'importanza: «une petite pastorale»<sup>2</sup> è il nome con cui egli presenta la sua opera a Madame de Germany; come un'«espèce de pastorale»<sup>3</sup> e «mon humble pastorale»<sup>4</sup> appare nell'*Avant-propos* dell'edizione del 1789 e nel *Préambule* del 1806. La timidezza di cui Bernardin de Saint-Pierre riveste la sua definizione e l'oscillazione, se pur rara, verso il termine romanzo, sembra suggerire dunque un margine di ambiguità, o, se non altro, giustifica le perplessità dei

<sup>1</sup> Per un esaustivo resoconto delle posizioni della critica su questo problema e per un esame approfondito della scelta di Bernardin de Saint-Pierre, cfr. J. Fabre, *Paul et Virginie, pastorale*, in *Lumières et romantisme*, Paris 1963, pp. 167-199.

<sup>2</sup> Cfr. Fabre, *Paul et Virginie, pastorale* cit., p. 185.

<sup>3</sup> J.H. Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, a cura di P. Trahard, Paris 1958 (d'ora in poi *Paul et Virginie*), p. CXLVI.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 5. La stessa definizione compare, come sottolinea J. Fabre nel citato articolo (p. 186), anche in J.H. Bernardin de Saint-Pierre, *Harmonies de la nature*, I, p. 119 (cito dall'ed. delle *Oeuvres* a cura di L. Aimé-Martin, Paris 1840).

critici, che per suffragare la definizione di Bernardin de Saint-Pierre hanno evocato, tra le fonti possibili di *Paul et Virginie*, tutte le pastorali della letteratura universale, da Teocrito a Virgilio, da Tasso a Guarini, fino alla moda letteraria fiorita negli ultimi due decenni del secolo XVIII in Francia. Una mole di testi tanto vasta ed eterogenea pone tuttavia il lettore di fronte ad un'infinita possibilità di sovrapposizioni che rende la materia di *Paul et Virginie* un complesso percorso fra consonanze e dissonanze, fra echi più o meno lontani, dove è difficile precepire un'intenzione precisa dell'autore e isolare così concordanze più chiare. Senza naturalmente negare l'importanza di tutta una tradizione che più o meno direttamente ha influito su *Paul et Virginie*, vorrei sottolineare alcuni particolari che con maggiore concretezza mi sembra leghino quest'opera alla pastorale del Tasso; vorrei sostituire alla generica, se pur innegabile, affermazione di Fabre («on n'avait jamais oublié le Tasse et son *Aminta*»<sup>5</sup>) un breve resoconto del rapporto di Bernardin de Saint-Pierre con l'opera tassiana, così da isolare nel vasto panorama della fortuna del genere pastorale nella Francia del secolo XVIII e nell'ancor più vasto orizzonte della fortuna del Tasso nella letteratura francese,<sup>6</sup> alcuni significativi elementi di *Paul et Virginie*.

Il problema e la dote della pastorale di Bernardin de Saint-Pierre, è, secondo Chateaubriand, che fu tra i suoi primi interpreti e che sembra anticipare con molta lucidità le posizioni di tanta critica successiva, di non somigliare a nulla che l'ha preceduta, «ni aux idylles de Théocrite, ni aux églogues de Virgile, ni tout à fait aux grandes scènes rustiques d'Hésiode, d'Homère et de la Bible»,<sup>7</sup> ma di rievocare, attraverso l'atmosfera da età dell'oro, il mondo classico della pastorale, sfiorandolo senza identificarvisi mai completamente. Credo tuttavia che alcune coincidenze tra *Paul et Virginie* e *l'Aminta* non si possano analizzare semplicemente come casuali punti di contatto o come generici elementi tipici del mondo pastorale, e che un'attenta lettura in questo senso possa determinare con più chiarezza una delle tanto discusse fonti di Bernardin de Saint-Pierre e forse concederle una precedenza ideale sulle altre.

Fin dalle prime pagine *Paul et Virginie* mostra una sottile corrispon-

<sup>5</sup> Fabre, *Paul et Virginie, pastorale cit.*, p. 189.

<sup>6</sup> Cfr. C.B. Beall, *La fortune du Tasse en France*, Eugene (Oregon) 1942.

<sup>7</sup> F.R. de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, 2° partie, livre III, chapitre VII.

denza con l'*Aminta*, poiché il racconto, affidato alle parole del vecchio amico delle due famiglie, non comincia subito, ma è preceduto da una sorta di introduzione che offre non solo una prima descrizione dei luoghi, ma anche una rapida presentazione dei protagonisti, di cui è sottolineata l'origine oscura e povera: «quel Européen peut s'interessar au sort de quelques particuliers obscurs? [...] Les hommes ne veulent connaître que l'histoire des grands et des rois, qui ne sert à personne».<sup>8</sup> Se in una pastorale è ovvia la presenza di personaggi di bassa condizione sociale, in opposizione ai grandi e ai re, cui sono riservati altri generi letterari, è invece singolare la decisione di Bernardin de Saint-Pierre di sottolineare con un certo intento polemico la sua scelta in una pagina distintamente separata dalla narrazione vera e propria, il cui inizio è segnato poco dopo dal canonico «voici ce que ce vieillard me raconta»,<sup>9</sup> quasi a ricalcare la struttura di un prologo. Gli argomenti stessi del prologo dell'*Aminta*, in cui Amore lamenta le imposizioni della madre che lo costringono a vagare «tra le corti e tra corone e scettri»,<sup>10</sup> consentendo solo ai suoi fratelli minori di «albergar tra le selve ed oprar l'arme/ ne' rozzi petti»<sup>11</sup> sono così in parte ripresi da Bernardin de Saint-Pierre, e significativamente collocati in una posizione parallela all'interno dell'opera. «Le case/ de le genti minute»<sup>12</sup> sono sia per il Tasso sia per Bernardin de Saint-Pierre non soltanto un *topos* irrinunciabile dell'ambiente pastorale, ma lo spunto per opporre polemicamente, in una sorta di motto che precede in entrambi i casi l'opera, la corte alla campagna, la città alla colonia. Intenti molto diversi sono alla base delle due dichiarazioni, l'una animata dall'astio verso le falsità e la maldicenza che imperano nelle corti cinquecentesche,<sup>13</sup> l'altra dalle teorie rousseauviane sull'innocenza primitiva dell'uomo non contagiato dalla società, ma la coincidenza tra i due prologhi, crea fin dall'inizio un rapporto innegabile tra i due testi. Rapporto che si precisa non appena si approfondiscono le ragioni dell'opposizione fra la città e la comunità isolata di Paul e Virginie nell'opera di Bernardin de Saint-Pierre: alla sottintesa utopia del buon selvaggio si unisce il fastidio per una ci-

<sup>8</sup> *Paul et Virginie*, p. 80.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>10</sup> *Aminta*, prologo 18.

<sup>11</sup> *Ibidem*, prologo 22-23.

<sup>12</sup> *Ibidem*, prologo 31-32.

<sup>13</sup> Cfr. *ibidem*, I 2, 572-607.

viltà ovunque percorsa dall'intrigo e dalla calunnia, dagli «anecdotes malignes»,<sup>14</sup> dall'«histoire scandaleuse de la société»,<sup>15</sup> analogo a quello che traspare dalla descrizione della corte che Tasso affida a Tirsi: se pur mascherata dal velo della falsa profezia di Mopso, essa appare come «magazzino de le ciance»,<sup>16</sup> luogo dove «le mura son fatte con arte,/ che parlano e rispondono a i parlanti:/ né già rispondono la parola mozza,/ com'Eco suole ne le nostre selve,/ ma la replican tutta intiera intiera:/ con giunta anco di quel ch'altri non disse».<sup>17</sup>

Il singolare rapporto fra le pagine d'apertura delle due opere acquista un peso decisamente superiore a quello della semplice coincidenza tematica non appena si tentino ulteriori sovrapposizioni tra i due testi, non appena si spinga il confronto verso un'analisi comparata di personaggi e situazioni.

Silvia e Virginie offrono in questo senso un fertile terreno d'indagine, a partire dal loro nome, scelto sia dal Tasso sia da Bernardin de Saint-Pierre per il simbolo chiuso nell'etimologia: il capriccio 'selvatico' di una fanciulla che rifiuta l'amore e l'istintiva innocenza dell'altra sono entrambi custoditi nelle sillabe dei loro nomi, come un potente sigillo sui loro caratteri e sui loro destini. Ed è un curioso parallelismo il fatto che entrambi gli autori abbiano dedicato allo sviluppo del gioco etimologico sui due nomi almeno un verso, o una frase: Silvia «crudele ed empia/ più che le selve»,<sup>18</sup> Virginie «sera vertueuse»,<sup>19</sup> dove la virtù sottintesa è naturalmente la verginità, come si legge nella prima stesura della pastorale di Bernardin de Saint-Pierre, «elle sera vierge».<sup>20</sup> Inutile sottolineare il significato perfettamente sovrapponibile dei due nomi, custodi entrambi della purezza e dell'intangibilità, nella duplice forma dei capricciosi giuramenti di Silvia o del voto accorato della madre di Virginie, che, avendo conosciuto la sventura poiché si era allontanata dalla virtù, chiede, imponendo il nome alla figlia, che essa possa mantenersi vergine e virtuosa.

I destini delle due fanciulle non si sfiorano soltanto nella coincidenza

<sup>14</sup> *Paul et Virginie*, p. 107.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>16</sup> *Aminta*, I 2, 582.

<sup>17</sup> *Ibidem*, I 2, 591-596.

<sup>18</sup> *Ibidem*, II 1, 737-738.

<sup>19</sup> *Paul et Virginie*, p. 85.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. LXXXII.

del loro nome:<sup>21</sup> l'indifferenza di Silvia per qualsiasi offerta d'amore e la castità dell'affetto fraterno tra Paul e Virginie sono infatti analoghi luoghi interiori di equilibrio e immobilità, di pace e chiarezza, pronti a cadere di fronte all'improvviso turbamento di una passione, che scuote Silvia fino alle lacrime e agita Virginie «d'un mal inconnu».<sup>22</sup> E la scoperta dell'amore, nodo centrale dell'*Aminta* come di *Paul et Virginie*, avviene per entrambe attraverso una delicata oscillazione fra innocenza e malizia, fra pudore e sensualità, non a caso giocata sia nell'opera del Tasso sia in quella di Bernardin de Saint-Pierre su un riflesso nell'acqua. Il primo rosore di Silvia appare infatti nello specchio limpido di un lago, dove la fanciulla si ammira ornata di fiori e si compiace della propria bellezza; i primi turbamenti di Virginie, nelle notti ardenti di una torrida estate, cercano conforto nelle onde fresche di una conca che Paul ha scavato per lei, ornandola di fiori ed erbe aromatiche, e trovano invece, tremante sulle braccia e sul seno della fanciulla immersi nell'acqua, il riflesso delle due palme che intrecciano i loro tronchi verso il cielo, simbolo dell'amicizia e poi dell'amore dei due giovani.<sup>23</sup> Se l'idea del bagno alla fonte, come luogo della scoperta della sensualità, è un *topos* della pastorale a partire da Dafni e Cloe, riconosciuto modello del citato episodio di *Paul et Virginie* a partire da Sainte-Beuve,<sup>24</sup> il raffinato gioco dello specchio d'acqua, in cui si contempla per la prima volta una parte sconosciuta della propria anima, mi pare invece più direttamente debitore dell'*Aminta*.

Così come, se pur inseriti in due vicende dalla struttura e dallo scioglimento molto diverso, mi pare che alcuni particolari dell'intreccio si richiamino con una certa evidenza: la falsa notizia della morte di Silvia, perfettamente speculare alla falsa notizia del matrimonio di Virginie, e il

<sup>21</sup> Anche fisicamente le due fanciulle sembrano somigliarsi. Come sottolinea J. Fabre, «dans la pastorale qui veut suivre la tradition littéraire de l'idylle, l'héroïne est blonde [...]; au contraire, dans la pastorale "modernisée", la bergère a des cheveux d'ébène en longues tresses» (Fabre, *Paul et Virginie, pastorale* cit., p. 195).

<sup>22</sup> *Paul et Virginie*, p. 132.

<sup>23</sup> L'immagine delle due palme che uniscono le loro chiome, simbolo di amore puro, è tratta probabilmente dalla *Storia Naturale* di Plinio il Vecchio (XIII 34). Merita forse un cenno il fatto che sia la stessa scelta da Fogazzaro come simbolo dell'amore di Daniele e Elena in *Daniele Cortis*. Cfr. A. Fogazzaro, *Daniele Cortis*, Milano 1988, p. 291 e, per un'analisi approfondita del tema, G. Barberi Squarotti, "Come gli astri e le palme": Fogazzaro e il mondo classico, in Antonio Fogazzaro. *Le opere e i tempi. Atti del Convegno Internazionale di Studio* (Vicenza, 27-29 aprile 1992), Vicenza 1994.

<sup>24</sup> Il giudizio di Sainte-Beuve, tratto dalle *Causeries du lundi*, è riportato da Trahard nella sua introduzione a *Paul et Virginie* (p. IV).

tentativo suicida di Aminta di cui Bernardin de Saint-Pierre riprende gli elementi principali, applicandoli poi al dolore di Paul per la partenza di Virginie e alla sua angoscia di fronte all'agonia del Saint-Géran. Più dell'equivoco sulla sorte dell'amata, che, se non considerato nella rete di parallelismi che si va ora formando, rischia di apparire una coincidenza poco eloquente, merita un cenno il modo singolare in cui Bernardin de Saint-Pierre sviluppa alcuni particolari del tentato suicidio descritto da Tasso, poiché credo che, presentandosi non come una riscrittura palese, ma come una meditata rielaborazione possa costituire una prova significativa del contatto tra i due testi. Alla notizia della falsa morte di Silvia Aminta fugge tra i boschi, cercando luoghi deserti e scoscesi: è un allontanarsi fisico e spirituale dai luoghi idilliaci della pastorale, dai frutteti che piegano i loro rami sotto il carico dei frutti,<sup>25</sup> dalle fonti di cristallo chiuse da gran prati,<sup>26</sup> dai bei faggi alla cui ombra si è goduto il primo bacio della fanciulla amata.<sup>27</sup> I balzi, i dirupi incolti e i precipizi, separati dal mondo pastorale dall'assenza di strade,<sup>28</sup> che il Tasso disegna dietro il tormento di Aminta costituiscono lo stesso sfondo su cui Bernardin de Saint-Pierre proietta il dolore di Paul, dopo la partenza di Virginie: «sentiers difficiles»<sup>29</sup> che conducono a un «cône de rochers incliné et inaccessible» e poi a un'«esplanade couverte de grands arbres, mais si élevée et si escarpée qu'elle est comme une grande forêt dans l'air, environnée de précipices effroyables»,<sup>30</sup> solcati da «plusieurs ruisseaux qui tombent à une si grande profondeur au fond de la vallée, située au revers de cette montagne, qui de cette hauteur on n'entend point le bruit de leur chute».<sup>31</sup> Non solo: poiché, Bernardin de Saint-Pierre rielabora due volte la scena del suicidio di Aminta, proiettandola ora dietro la partenza di Virginie, ora dietro il naufragio del Saint-Géran, anche la tempesta può essere iscritta nell'orizzonte alternativo al mondo dell'idillio pastorale, soprattutto se messa in relazione con altre eloquenti coincidenze. In entrambi i

<sup>25</sup> *Aminta*, I 2, 403-404: «côrre i frutti da i piegati rami/ de gli arboscelli».

<sup>26</sup> *Ibidem*, II 2, 854-856: «Io la trovai/ là presso la cittade in quei gran prati/ ove fra stagni giace un'isoletta».

<sup>27</sup> *Ibidem*, I 2, 441-442: «A l'ombra d'un bel faggio Silvia e Filli/ sedean un giorno».

<sup>28</sup> Cfr. *ibidem*, IV 2, 1687-1690: «e mi condusse ov'è scosceso il colle/ e giù per balzi e per dirupi incolti/ strada non già, che non v'è strada alcuna,/ ma cala un precipizio in una valle».

<sup>29</sup> *Paul et Virginie*, p. 155.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 155.

casi la scena della disperazione è narrata da un testimone, vecchio e saggio, che intuisce il proposito di un gesto estremo e cerca di ricondurre il giovane alla ragione: Ergasto vede Aminta profondamente turbato, lo segue, lo ferma,<sup>32</sup> e fa il suo ultimo tentativo di salvarlo trattendendolo sull'orlo del precipizio con «una fascia di zendado/ che lo cingeva; la qual, non potendo/ l'impeto e 'l peso sostener del corpo,/ che s'era tutto abbandonato, in mano/ spezzata mi rimase».<sup>33</sup> Il vecchio amico delle famiglie di Paul e Virginie, e narratore della storia, posto due volte di fronte alla disperazione di Paul, reagisce componendo in due momenti diversi gli stessi gesti di Ergasto, ora seguendolo per i precipizi, «pas à pas, craignant quelque suite funeste de l'agitation de son esprit»,<sup>34</sup> ora, coincidenza decisamente più singolare, tentando di trattenere l'impulso estremo del giovane che decide di gettarsi in mare per salvare l'amata, legandolo in vita con una corda, eco non troppo lontana della fascia di zendado con cui Ergasto cerca inutilmente di trattenere Aminta: «comme le désespoir lui ôtait la raison, pour prévenir sa perte, Domingue et moi lui attachâmes à la ceinture une longue corde dont nous saisîmes l'une des extrémités».<sup>35</sup>

Messi dunque a contatto, i due testi si rispondono non solo grazie alle caratteristiche comuni di tutte le pastorali, ma anche attraverso consonanze molto precise, di cui l'ultimo episodio della storia di Virginie rappresenta un esempio eloquente: poco prima che il Saint-Géran venga definitivamente sommerso da una spaventosa montagna d'acqua, Virginie, ormai quasi sola sulla nave, viene avvicinata da un coraggioso marinaio che la supplica di spogliarsi e di gettarsi in mare insieme a lui. La fanciulla rifiuta per un estremo senso del pudore e muore. Nonostante la critica abbia già provveduto a elencare tutte le possibili fonti dell'episodio, con un'analisi puntuale della realtà storica a cui si ispirava Bernardin de Saint-Pierre, credo che anche in questo caso non si possa escludere un'eco tassiana. La vicenda di Louise Caillou, creola dell'Ile de France, mandata a studiare in Francia da una zia religiosa, poi tornata alle colonie nel

<sup>32</sup> Cfr. *Aminta*, IV 2, 1670-1674: «Assai vicino/ vidi passar Aminta, in volto e in atti/ troppo mutato da quel ch'ei soleva,/ troppo turbato e scuro. Io corsi e corsi/ tanto che 'l giunsi, e lo fermai».

<sup>33</sup> *Ibidem*, IV 2, 1738-1742.

<sup>34</sup> *Paul et Virginie*, p. 157 e cfr. anche p. 156: «Ce fut là que je trouvai Paul, la tête appuyée contre le rocher, et les yeux fixés vers la terre. Je marchais après lui depuis le lever du soleil».

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 201.

1744 sul Saint-Géran nella notte del naufragio e annegata per aver rifiutato di spogliarsi di fronte all'ufficiale di cui si era innamorata durante il viaggio, e insieme al quale verrà sepolta,<sup>36</sup> o l'episodio del comandante de La Mart, che muore sulla propria nave piuttosto che abbandonare la divisa e giungere a terra nudo,<sup>37</sup> sono elementi fondamentali nell'invenzione della storia di Virginie, ma il modo in cui Bernardin de Saint-Pierre li ha rielaborati suggerisce dietro la maschera della storia, il ricordo della pastorale. Se infatti, secondo A. France, la trasformazione della «*délicatesse du capitaine*» nel «*pudeur de la vierge*» è naturale e anzi si inserisce perfettamente nell'universo di un autore «*dont l'imagination adoucit, embellit, féminise toutes choses*»,<sup>38</sup> meno prevedibile è il passaggio dalla figura dell'ufficiale che supplica la fanciulla a quello del marinaio «*tout nu et nerveux comme Hercule*»,<sup>39</sup> che «*s'efforce même de lui ôter ses habitus*». <sup>40</sup> Il gesto è nobile e coraggioso, mediato dall'atto rispettoso di inginocchiarsi di fronte alla fanciulla, ma il ricorrere alla figura di un uomo dal fisico nudo e imponente, quell'indugiare, se pure in un solo verbo, all'idea dello sforzo e della violenza, non può non suggerire una sovrapposizione con il satiro che attenta alla verginità di Silvia. Lo stesso corpo possente, dalle «*spalle larghe*»<sup>41</sup> e dalle «*braccia/ torose e nerborute*»,<sup>42</sup> la stessa reazione di Virginie e Silvia di fronte alla propria potenziale o reale nudità: l'una «*détourna de lui sa vue*»,<sup>43</sup> l'altra «*disdegnosa e vergognosa a terra/ chinava il viso*». <sup>44</sup>

Il rapporto fra le due pastorali, messo in luce da una serie innegabile di corrispondenze,<sup>45</sup> può essere ulteriormente approfondito attraverso la

<sup>36</sup> Cfr. *ibidem*, p. XXIII. L'episodio è ricordato anche da J. Fabre (nel citato articolo, p. 173), che però riporta il nome del capitano del Saint-Géran secondo una grafia leggermente diversa (Delamare).

<sup>37</sup> Cfr. *ibidem*, p. 202, dove il curatore riporta la nota in cui A. France, nella sua edizione della pastorale di Bernardin de Saint-Pierre, commenta questa «*source inattendue*».

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Aminta*, II 1, 763.

<sup>42</sup> *Aminta*, II 1, 763-764.

<sup>43</sup> *Paul et Virginie*, p. 202.

<sup>44</sup> *Aminta*, III 1, 1269-1270.

<sup>45</sup> A sigillo del raffronto tematico fra i due testi vorrei porre una curiosa coincidenza: le prove che Paul e Virginie affrontano nella giornata in cui si perdono nel bosco per aver voluto aiutare la schiava maltrattata dal suo padrone si potrebbero riconoscere nelle sfide che Aminta giura di poter superare per amore di Silvia. L'elemento retorico del discorso tra Tirsi e Aminta diventa



ricerca delle vie che hanno potuto portare Bernardin de Saint-Pierre alla lettura del Tasso, attraverso l'analisi dei possibili contatti che possono essersi stabiliti tra i due autori, così da verificare nella storia ciò che una lettura tematica ha finora messo in evidenza.

Dopo l'esauriente studio di Beall, la fortuna del Tasso in Francia non ha bisogno di essere introdotta né commentata. Basti qui sottolineare, a proposito della fortuna dell'*Aminta* nella Francia di Bernardin de Saint-Pierre, una singolare coincidenza di date: nell'infinito numero di traduzioni che si susseguono ininterrottamente a partire da 1584, testimoni della storia di un testo considerato fin dal secolo XVII non solo il luogo ideale per imparare l'italiano, ma anche il più perfetto esempio di pastorale,<sup>46</sup> sorprende notare, proprio a ridosso della pubblicazione di *Paul et Virginie*, nel 1788, due edizioni, l'una del conte di Choiseul-Meuse, del 1784,<sup>47</sup> l'altra di Fournier de Tony, del 1786, ristampata a conferma del successo che incontrò, nel 1789.<sup>48</sup> Alla testimonianza concreta della diffusa circolazione dell'*Aminta* non solo nel generale panorama del secolo XVIII, ma nel particolare cerchio d'anni che precedette la stesura di *Paul et Virginie*, si può affiancare, grazie al tramite di Rousseau, la prova di un contatto reale tra Bernardin de Saint-Pierre e il Tasso. Se infatti la storia del complesso rapporto fra Rousseau e Tasso, che porta alla traduzione di alcune ottave dell'episodio di Olindo e Sofronia, è mediata, come nota Jean Starobinski,<sup>49</sup> anche da alcune preziose testimonianze di Bernardin de Saint-Pierre, il contatto fra quest'ultimo e Tasso, si deduce specularmente grazie a Rousseau, spesso evocato nell'opera di Bernardin de Saint-Pierre, non solo come autore di teorie filosofiche condivise e riprese nei propri scritti, ma come appassionato lettore del Tasso e compagno

elemento narrativo nel romanzo di Bernardin de Saint-Pierre, così la frase di Tirsi «Se la tua donna fosse in mezz'un bosco/ che, cinto intorno d'altissime rupi,/ desse albergo a le tigri ed a' leoni,/ v'andresti tu?» (*Aminta*, II 3, 1053-1056) corrisponde al gesto di Paul che accompagna l'amata «au milieu des bois, à travers de hautes montagnes qu'ils grimperent avec bien de la peine» (*Paul et Virginie*, p. 96); la domanda «E s'ella fosse tra ladroni ed armi,/ v'andresti tu?» (*Aminta*, II 3, 1058-1059), riecheggia il viaggio fino al crudele sfruttatore di schiavi (*Paul et Virginie*, p. 97); l'eroica promessa di Aminta «Andrò per mezzo i rapidi torrenti/ quando la neve si discioglie e gonfi/ li manda al mare» (*Aminta*, II 3, 1062-1064) si traduce nel guado del fiume in piena, che Paul affronta con Virginie sulle spalle (*Paul et Virginie*, p. 101). Perfino l'ordine in cui sono presentate le prove di Paul e le promesse di Aminta è lo stesso.

<sup>46</sup> Cfr. Beall, *La fortune du Tasse en France* cit., p. 125.

<sup>47</sup> Cfr. *ibidem*, p. 176.

<sup>48</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>49</sup> Cfr. J. Starobinski, *Rousseau e Tasso*, trad. it. di F. Puglisi, Torino 1994, pp. 12, 14, 25, 27.

di letture della *Gerusalemme Liberata*.<sup>50</sup> È forse una spia di un certo rilievo il fatto che proprio nelle *Leçons de botanique à Paul et Virginie* contenute nel primo libro delle *Harmonies de la nature* egli inserisca una conversazione avuta con Rousseau, in cui il filosofo palesava la sua passione per il Tasso confessando di portare sempre in tasca la sua copia della *Liberata*.<sup>51</sup>

Se un'innegabile consonanza di interessi e passioni lega gli animi di Bernardin de Saint-Pierre e Rousseau, entrambi sospesi fra l'amore per la letteratura e la curiosità per la natura, in particolare per gli alberi e i fiori, l'uno capace di chiudere una giornata fra il proprio erbario e il Tasso,<sup>52</sup> l'altro descrittore estasiato e preciso di piante esotiche e per alcuni anni intendente al Jardin des Plantes, non sarà arbitrio immaginare nell'autore di *Paul et Virginie* un'affinità con Rousseau anche per quanto riguarda l'opera tassiana, documentata del resto anche da una lieve ma significativa traccia nelle *Harmonies de la nature*. La «petite sarcelle de la Chine qu'on peut voir au Jardin des Plantes»,<sup>53</sup> di cui Bernardin de Saint-Pierre descrive la «grace et les effets de ces mouvements au milieu des eaux»,<sup>54</sup> nuota come «une flamme au sein des eaux»: <sup>55</sup>nello specchio di una similitudine piuttosto particolare, ma proprio per questo testimonianza di una presenza attiva e puntuale del testo tassiano nella memoria di Bernardin de Saint-Pierre, appaiono le ninfe nuotatrici del giardino di Armida, che sorgono dall'acqua come stelle<sup>56</sup> in uno studiato gioco di luci e trasparenze.

Per questo, a conferma di un percorso di letture tassiane suggerito dall'amicizia fra Rousseau e Bernardin de Saint-Pierre, credo si possano intravedere in alcuni tratti della pastorale francese, accanto agli echi dell'*A-minta*, suggerimenti e memorie della *Liberata*.

L'ombra del canto XII sembra trasparire più volte dietro la tragedia di Virginie: nel lungo discorso moralizzante che il vecchio offre a Paul per

<sup>50</sup> J. H. Bernardin de Saint-Pierre, *Essai sur Jean-Jacques Rousseau*, in *Oeuvres* cit., I, p. 436.

<sup>51</sup> Cfr. Idem, *Harmonies de la nature* cit., p. 126.

<sup>52</sup> Cfr. Starobinski, *Rousseau e Tasso* cit., p. 8.

<sup>53</sup> Bernardin de Saint-Pierre, *Harmonies de la nature* cit., p. 267.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Cfr. *Gerusalemme Liberata*, XV 60, 1-2: «Qual matutina stella esce de l'onde/ rugiadosa e stillante».

consolarlo della morte dell'amata,<sup>57</sup> idealmente parallelo alla severità con cui Pietro eremita rimprovera l'eccessivo dolore di Tancredi;<sup>58</sup> nell'ipotesi di un'apparizione di Virginie dal cielo, «pure et inaltérable comme une particule de lumière»,<sup>59</sup> speculare al sogno in cui Tancredi contempla Clorinda «bella e [...] lieta»,<sup>60</sup> «di stellata veste/ cinta»;<sup>61</sup> nelle parole delle due donne ormai beate, perfettamente sovrapponibili nella promessa di un amore eterno («des amours qui n'auront plus de terme»<sup>62</sup> promette Virginie, «al gran Sole e ne l'eterno die/ vagheggiarai le sue bellezze e mie» promette Clorinda<sup>63</sup>); soprattutto nell'immagine del «grand théâtre»<sup>64</sup> su cui Dio «met aux prises avec la mort»<sup>65</sup> la virtù quando vuole riservarle fama illustre, eco quasi letterale del «pieno/ teatro»<sup>66</sup> che il Tasso vorrebbe offrire al duello di Tancredi e Clorinda.

Il lieto fine dell'idillio pastorale non è più possibile alle soglie del romanticismo: ai dolori intensi, ma rapidi come la puntura di un'ape, alle tenui parvenze di morte cui si rimedia con qualche lacrima e un bacio nella favola di Aminta, Bernardin de Saint-Pierre sostituisce la tragedia di un gesto eroico e sublime, che ha come conseguenza una morte reale. E se nella descrizione del sogno perfetto di Paul e Virginie si riconosce la trama dell'*Aminta*, nel naufragio di quel sogno durante l'agonia del Saint-Géran, vibra, se pur appena percettibile, l'eco della *Liberata*, testimonianze entrambe, ora più ora meno palesi, ora nella veste della citazione quasi letterale, ora nella forma più complessa della rielaborazione tematica, di una traccia profonda lasciata nella memoria di Bernardin de Saint-Pierre dalla lettura dell'opera del Tasso.

<sup>57</sup> *Paul et Virginie*, pp. 216-222.

<sup>58</sup> *Gerusalemme Liberata*, XII 86-88.

<sup>59</sup> *Paul et Virginie*, p. 221.

<sup>60</sup> *Gerusalemme Liberata*, XII 91, 7.

<sup>61</sup> *Ibidem*, XII 91, 1-2.

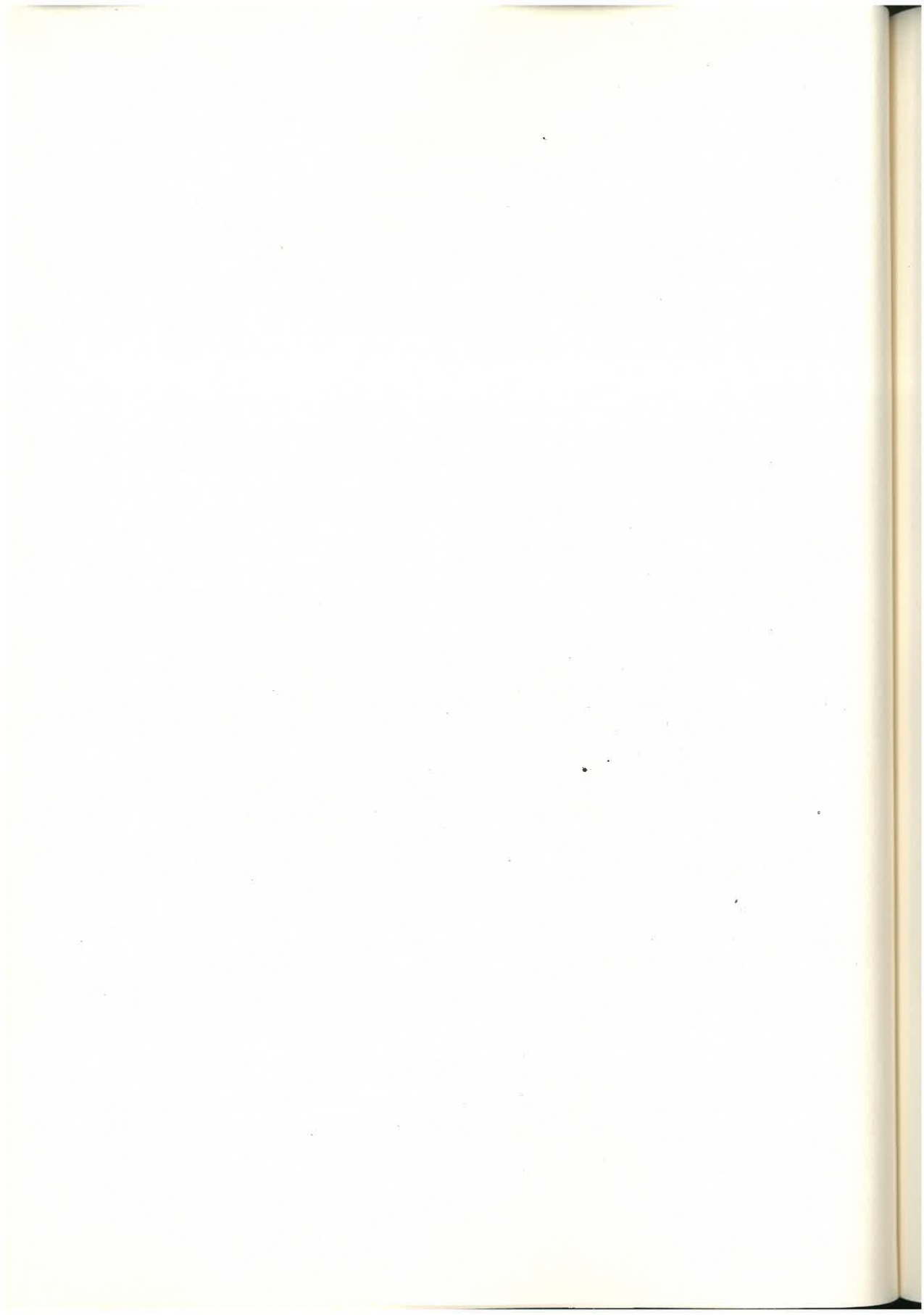
<sup>62</sup> *Paul et Virginie*, p. 222.

<sup>63</sup> *Gerusalemme Liberata*, XX 92, 7-8.

<sup>64</sup> *Paul et Virginie*, p. 220.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Gerusalemme Liberata*, XII 54, 1-2.



Roberto Rea

Variantistica leopardiana.  
Origini, orientamenti, problemi.

1. Origini

1.0. La *querelle* fra Giuseppe De Robertis e Gianfranco Contini intorno alle varianti di *A Silvia* occupa, come è stato da tempo e da più parti riconosciuto, una posizione eminente nell'ambito della nostra storia della critica.<sup>1</sup> L'intervento di Contini sulle *Implicazioni leopardiane*, che sviluppava e definiva le intuizioni metodologiche dei saggi precedenti sulle correzioni di Ariosto e Petrarca, non solo fu determinante per la costituzione della variantistica come disciplina autonoma, ma svolse un ruolo fondamentale per l'affermazione della critica strutturale in Italia. È quindi del tutto ovvio che soprattutto la storia della critica delle varianti dei *Canti* risulti segnata in modo determinante dall'intervento di Contini, che si impone come costante riferimento.

D'altra parte proprio la straordinaria importanza della lezione di Contini, che, non è superfluo ricordare, ha rifondato, e non inventato,<sup>2</sup> la cri-

<sup>1</sup> Il rinvio immediato è naturalmente al fondamentale D'A.S. Avalle, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970. Ma si veda anche *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di M. Corti e C. Segre, Torino, Eri, 1970.

<sup>2</sup> Cfr. C. Segre, *La genesi del testo: critica delle varianti e critica genetica*, in *La costruzione del testo in italiano*, a cura di M. de las Nieves Muñiz Muñiz, Firenze, Cesati, 1996, pp. 11-21, a p. 15.

tica delle varianti, rischia di relegare in una confusa preistoria, se non nel silenzio, quanto è stato prodotto in precedenza. Conviene quindi, prima di giungere al 1947, anno del dibattito fra De Robertis e Contini, individuare almeno un altro decisivo termine di riferimento (ed anche in questo caso il riferimento è da estendere all'intera variantistica): l'edizione critica dei *Canti* prodotta da Moroncini nel 1927.

1.1. I primi giudizi critici sulle varianti dei *Canti* sono dati dall'autore stesso, in concomitanza con la genesi delle varianti manoscritte. Negli autografi delle canzoni, Leopardi, in alcuni casi, nell'espungere, nell'inserire, o nel trascrivere a margine una variante, annota dei puntuali giudizi autocritici, nei quali fissa i criteri che hanno determinato la scelta di una variante rispetto ad un'altra, o le riserve intorno ad un possibile inserimento nel testo della variante stessa. Si tratta, è importante precisare, di casi ben diversi dalle innumerevoli note di carattere filologico-linguistico che si leggono negli stessi autografi (di cui alcune furono poi sviluppate e collocate nelle *Annotazioni*, in fondo all'edizione bolognese delle *Canzoni*), con le quali Leopardi si preoccupa di discutere e sancire mediante accurati rinvii all'autorità dei «buoni scrittori», italiani e latini, la legittimità delle forme o delle costruzioni adoperate. Queste note riguardano la formazione della *langue* della poesia leopardiana. Tutto al contrario, le postille a cui mi riferisco sono puntualmente rivolte alla genesi di un particolare *locus*, e costituiscono dunque un fatto di *parole*, vale a dire di vera e propria critica delle varianti. Anche se in genere maggiormente elaborate, le postille di Leopardi non sono dissimili nella sostanza dalle famose postille che Petrarca annotò in latino ai margini del suo codice degli abbozzi del *Canzoniere* (Vat. Lat. 3196), come ad esempio «attende ambiguitatem sententiae» oppure «hoc placet quia sonantior»<sup>3</sup>.

Dall'esame delle note autografe leopardiane si può osservare, con la mente all'intervento continiano, che Leopardi nel giudicare le sue varianti sembra guardare non solo alla specificità del luogo in questione, ma anche al «sistema» in cui tale luogo è implicato.

È indicativo in tal senso il caso di *Ad Angelo Mai*, 20. In vista della ri-

<sup>3</sup> Cfr. A. Romanò, *Il codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Roma, Bar-di, 1955, sul quale cfr. da ultimo C. Segre, *Le varianti e la storia. Il canzoniere di Francesco Petrarca*, in *Le varianti e la storia. Il canzoniere di Francesco Petrarca. Con due interventi di Giovanni Giudici e Alessandro Pancheri*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 7-31.

edizione della canzone in **B24**<sup>4</sup> Leopardi corregge e postilla un esemplare di **B20**. In margine ai vv. 19-20: «a percofer ne rieda ogni momento/ Novo grido de' padri» annota: «NOVO CLAMOR, e qui sotto: È 'L GRIDO DEI SEPOLTI. Ma GRIDO DE' SEPolti potrebbe valer FAMA», attesta cioè che la sostituzione al v. 20 di «grido» con «clamor» implicherebbe (si veda l'esplicito «e qui sotto») l'operazione opposta ai successivi vv. 26-27: «tanto e sì strano e tale/ È 'l clamor de' sepolti» (stesura di **B20**). E si noti che la rinuncia alla correzione del v. 20 è determinata proprio dall'ambiguità che ne potrebbe derivare al v. 27: «Ma GRIDO DE' SEPolti potrebbe valer FAMA». Per motivi analoghi rientra anche il successivo tentativo di sostituire il sostantivo «clamor» del v. 27 con «voce», in quanto «voce» avrebbe comportato il femminile per gli aggettivi «tanto» e «strano» (v. 26), e, di conseguenza, un'ambiguità nel riferimento degli stessi aggettivi, a causa della presenza di un altro sostantivo di genere femminile, «natura», alla fine del precedente verso 25. Spiega infatti Leopardi a margine: «Dopo NATURA, non si può dir: TANTA, che a prima vista si riferirebbe a NATURA».

Altrettanto esemplare è un caso di *Nelle nozze della sorella Paolina*. Per «de l'umana progenie» del verso 33 Leopardi annota a margine di **An**: «prosapia, famiglia» e di seguito, a proposito del secondo sostantivo, avverte: «ma sta nella 1. stanza». All'inserimento della variante «famiglia» al v. 33 fa resistenza il fatto che tale sostantivo, sia già stato impiegato al v. 10: «l'infelice famiglia».

È quindi indubbio che anche agli occhi di Leopardi *tout se tient*.<sup>5</sup> Tuttavia non va sottovalutato che nella maggior parte dei casi l'autocritica del poeta privilegia l'esame puntuale del luogo, cioè il peculiare valore che l'espressione acquista nel contesto specifico in cui è inserita. In questi casi Leopardi non si limita mai ad un giudizio generico («mi piace»/ «non mi piace»), ma specifica i motivi tecnici che determinano tale giudizio. Si veda, ad esempio, quanto annota a proposito della variante «fervido il seno» di *All'Italia* 82, che in **An** è prima inserita in interlinea e poi depennata per ripristinare (variata con un'inversione) la lezione iniziale

<sup>4</sup> Adotto qui l'edizione critica di Emilio Peruzzi (cfr. G. Leopardi, *Canti*, Edizione critica di E. Peruzzi, 2 voll., Milano, BUR, 1998 [1981]).

<sup>5</sup> L'espressione, come si sa, è nella lettera di Flaubert a Louise Colet (citata da Avalle, *L'analisi letteraria in Italia* cit., a p. 75).

«e ansante il petto»:

FERVIDO IL SENO non mi piace, perché fra le immagini, e le cose visibili ed esteriori, come lagrime, vacillante il piede, ec. ci sta male questa ch'è invisibile ed interiore. E di più fa male una semplice metafora fra immagini tutte proprie.

In questo caso è l'attenzione alla coerenza dell'immagine e della *figura* a determinare il rifiuto della variante.<sup>6</sup> Altrove emerge una scrupolosa attenzione al significato del contesto ed alle interferenze che una variante potrebbe produrre sul piano semantico della canzone. Si veda ad esempio *Alla primavera* 76, dove, a proposito della variante di **An**: «e d'ira e di pietà livido il giorno», che sarà accolta in **F** (ma con «pallido» al posto di «livido»), Leopardi annota: «Non mi finisce, perché questo affetto par che si riferisca solam. allo scellerato scorno, cioè al fatto di Tereo, e non a quello di Progne». E similmente per la variante di **An** «fugata felicità» di *Inno ai patriarchi* 116, osserva: «fugata non mi piace perché ancora non è fugata, ma si sta lavorando per fugarla, e così vorrei che s'intendesse questo passo».

Si veda infine, per concludere questa rapida serie di esempi (ma i casi in questione non sono molti di più), come in *Alla primavera* 85-87 la lezione preferita, filosoficamente più ardità, è scartata a favore di un'altra giudicata più accessibile al lettore (trascrivo il testo di **An**):

- 85 In freddo orror dissolve; e poi che strano  
86 Il suol nativo, e di sua prole ignaro  
87 Le meste anime educa;

A proposito di questi versi Leopardi così scrive in un foglietto a parte di **An**:

- 85 D'orror gelido stringe, e poi ch'in terra  
86 L'ignavo Pluto, e d'Acheronte avaro

<sup>6</sup> Questo stesso criterio è molto probabilmente alla base di una postilla di *Alla Primavera* 88: «Tu le cure infelici e i fati indegni». Per tale verso su un foglietto a parte di **An** è registrata una lunga serie di possibili varianti, tra le quali si legge: «Tu le misere angosce, e l'aspre cure, e i fati indegni, e le fortune, e i fati acerbi, e 'l fato. le deformi. +». Il segno «+» dopo l'aggettivo «deformi» rinvia ad una nota scritta lungo il margine sinistro della pagina: «ma non conviene con ASCOLTA come nè anche SQUALLIDE». È evidente che l'osservazione si riferisce al fatto che i due aggettivi in questione, «deformi» e «squallide», indicano una percezione visiva, a cui mal si adatterebbe il verbo «ascolta» del successivo v. 89.



87 Il sordo flutto emerse.

[...]

Così posi io da principio. Mi piace più l'immagine. Non sarebbe aliena dall'argomento, il quale è LA VITA CHE GLI ANTICHI IMMAGINAVANO IN TUTTE LE COSE DI QUESTA TERRA. Laonde i detti versi poeticamente direbbero, che oggi stante la mancanza delle illusioni, la terra stessa, e l'albergo stesso dei vivi è divenuto sede di morte, e tutto morto. Nondimeno preferisco l'altra lezione, perchè mi pare se non più AD REM, almeno tolta più da vicino; e dubito che il sentimento dei versi soprascritti, e la relazione che hanno col soggetto, si potesse comprendere al primo momento.

Credo che, in sede di variantistica leopardiana, questi pochi ma significativi esempi attestanti un Leopardi «critico *ante litteram* dei suoi scartafacci»<sup>7</sup> dovrebbero essere tuttora tenuti in una considerazione maggiore, soprattutto se è vero che la critica delle varianti presuppone «un punto di vista di produttore non d'utente».<sup>8</sup>

1.2. Il gruppo più importante degli autografi dei *Canti*, quello che Ranieri alla sua morte lasciò alla Biblioteca di Napoli,<sup>9</sup> rimase inedito fino alla comparsa dell'edizione critica dei *Canti* di Moroncini. Tuttavia tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, nonostante l'esiguità del materiale autografo a disposizione, le varianti leopardiane godettero di una discreta attenzione. Mi riferisco in particolare alle edizioni degli autografi recanatesi a cura di Antona-Traversi<sup>10</sup> e di Piergili,<sup>11</sup> alle edizioni com-

<sup>7</sup> Così L. Blasucci, *L'autocommento alle «Canzoni»* [1990], in *I Tempi dei «Canti»*. Nuovi studi leopardiani, Torino, Einaudi, 1996, pp. 44-61; a p. 48. Ma rispetto a Blasucci tenderei ad operare, come ho già precisato, una distinzione più netta fra le postille esemplificate sopra e le note filologico-linguistiche.

<sup>8</sup> Come è noto, Contini, in apertura del suo famoso saggio petrarchesco, pone tale assunto a corollario del riferimento alla «scuola poetica uscita da Mallarmé, che ha in Valéry il proprio teorico» e che interpreta la poesia «come un lavoro perennemente mobile e non finibile, di cui il poema storico rappresenta una sezione possibile, a rigore gratuita, non necessariamente l'ultima» (cfr. G. Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* [1943], in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 5-31, a p. 5).

<sup>9</sup> Per la ricostruzione della vicenda cfr. F. Moroncini, *Discorso Proemiale*, in G. Leopardi, *Canti*, Edizione critica ad opera di F. Moroncini, Bologna, Cappelli, 1927, pp. VII-LXXXIV (vedi ora la riproduzione anastatica, con presentazione di G. Folena, Bologna, Cappelli, 1978); e D. De Robertis, *Introduzione. I Canti: storia e testo*, in G. Leopardi, *Canti. Edizione critica e autografi*, 2 voll., a cura di D. De Robertis, Milano, Il Polifilo, 1984, pp. VII-CXIX, a p. XIII).

<sup>10</sup> Cfr. C. Antona-Traversi, *Canti e versioni di Giacomo Leopardi*, Città di Castello, Lapi, 1887. Dello stesso autore si vedano anche gli *Studi su Giacomo Leopardi con notizie e documenti sconosciuti e inediti*, Napoli, Trani, 1887, e *Il catalogo dei manoscritti inediti di Giacomo Leopardi sin qui posseduti da Antonio Ranieri*, Città di Castello, Lapi, 1888. Quest'ultimo lavoro nelle intenzioni dell'autore era preparatorio di un'edizione critica di tutte le poesie leo-

mentate dei *Canti* di Sesler<sup>12</sup> e poi di Straccali,<sup>13</sup> quest'ultima successivamente corretta e accresciuta da Antognoni,<sup>14</sup> al lavoro sugli autografi delle cosiddette *Elegie* di Porena,<sup>15</sup> all'edizione dei *Canti* a cura di Donati,<sup>16</sup> allo studio di Bandini<sup>17</sup> sugli autografi di Visso.

Il rilievo di tali edizioni non risiede ovviamente nei risultati acquisiti, i cui limiti peraltro sono puntualmente evidenziati da Moroncini nel suo *Discorso proemiale*, bensì nella loro funzione di testimoni di un interesse critico per gli 'scartafacci' leopardiani che, già prima del lavoro di Moroncini, e molto prima dell'affermazione della critica della varianti, aveva condotto alla pubblicazione, seppure parziale, delle varianti manoscritte e a stampa leopardiane (e quindi alle prime rappresentazioni grafiche della pagina autografa), e che, soprattutto, aveva prodotto i primi tentativi di discussione critica di varianti. L'insistenza su questi lavori non vuole perciò ridimensionare il fondamentale ruolo dell'edizione di Moroncini, che rimane, sul piano dei risultati, incomparabile con i precedenti, bensì soltanto ribadire come tale edizione debba essere collocata in una ben marcata tradizione di studi, a cui del resto Moroncini stesso non manca in parte di riferirsi.<sup>18</sup>

Il primo tentativo di fornire la rappresentazione di un autografo leopardiano, completa di cancellature e correzioni in interlinea, nonché integrata dalle varianti delle edizioni a stampa, è di Antona-Traversi (1887),<sup>19</sup>

pardiane; il progetto rimase però incompiuto a causa del contenzioso giudiziario sorto, dopo il testamento del Ranieri, intorno al gruppo degli autografi oggi custoditi presso la Biblioteca di Napoli.

<sup>11</sup> Cfr. G. Piergili, *Nuovi documenti intorno agli scritti e alla vita di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1892 (la prima edizione, dove però non compaiono gli autografi in questione, è del 1882).

<sup>12</sup> Cfr. *Poesie di Giacomo Leopardi*, scelte e commentate per uso delle scuole da F. Sesler, Ascoli Piceno, Tip. Cardì, 1883; poi Firenze, Sansoni, 1890.

<sup>13</sup> Cfr. *I Canti di Giacomo Leopardi* commentati da A. Straccali, Firenze, Sansoni, 1892.

<sup>14</sup> Cfr. *I Canti di Giacomo Leopardi* commentati da A. Straccali. Terza edizione corretta e accresciuta da O. Antognoni, Firenze, Sansoni, 1910.

<sup>15</sup> Cfr. M. Porena, *Elegie di Giacomo Leopardi*, «Rendiconti della R. Accademia dei Lincei» XX (6), 1911.

<sup>16</sup> Cfr. A. Donati, *Canti di Giacomo Leopardi*, Bari, Laterza, 1917.

<sup>17</sup> Cfr. C. Bandini, *Contributi leopardiani*, Bologna, Zanichelli, 1923.

<sup>18</sup> Si veda il giudizio di Moroncini nel suo *Discorso proemiale* cit., a p. LVII: «L'importanza poi delle varianti, affermata in linea generale dalla critica più recente, fu in modo particolare rilevata per le opere del L. da illustri critici; i quali si adoperarono, come meglio era in loro potere, a raccogliercle e ordinarle, se anche i risultati da loro ottenuti non siano stati, per necessità di cose, che parziali, frammentari, incompiuti».

<sup>19</sup> Così Antona-Traversi spiega il metodo adottato: «Tutto ciò che è scritto in carattere corsivo

imitato qualche anno dopo da Piergili (1892). Sempre di Antona-Traversi vanno ricordati alcuni giudizi sulle correzioni leopardiane, che, per quanto improntati a criteri manifestamente estetizzanti, costituiscono, credo, il primo accenno di discussione critica di varianti leopardiane.<sup>20</sup>

Negli stessi anni, un segnale forte del riconoscimento dell'importanza delle varianti si ha sul fronte dei commenti. Già D'Ancona, recensendo il primo commento ai *Canti* ad opera di Licurgo Cappelletti (1881), rimproverava il commentatore che «niuna menzione si fa delle varianti, se pur poche, ma certo notevoli per studio di stile, fra le prime e successive edizioni». <sup>21</sup> Il suggerimento di D'Ancona fu accolto da Sesler, che nel suo commento ai *Canti* del 1883 (ristampato con aggiunte nel 1890) registrò per la prima volta le varianti a stampa. Tale scelta fu quindi ribadita da Straccali nel suo commento del 1892, e poi da Antognoni, che nella riedizione di quel commento aggiunse alle varianti a stampa le varianti manoscritte tratte da due facsimile degli autografi napoletani che nel frattempo erano stati pubblicati tra gli *Scritti vari inediti*.<sup>22</sup>

rappresenta e riproduce i pentimenti, le correzioni e le cancellature del Poeta: il carattere *tondo*, al contrario, rappresenta il testo pubblicato, cioè la lezione definitivamente prescelta dall'autore nella *prima stampa* o *edizione* delle varie sue cose. In nota, poi, ho messo tutte le varianti che s'incontrano – de' varj *Canti* da me riportati in questo volume – nelle edizioni procurate e curate dallo stesso Poeta [...]. Nelle note il modo da me seguito è l'infrascritto: per le varianti propriamente dette uso il carattere tondo; per le varianti non propriamente dette il carattere corsivo. E intendo varianti non propriamente dette quelle citazioni che stanno solamente ad indicare una differenza di integrazione o di ortografia, ovvero l'aggiunta e la sottrazione di qualche particella grammaticale» (cfr. *Canti e versioni* cit., pp. XVII-XVIII). I limiti di questo sistema di rappresentazione grafica delle varianti sono messi in luce da Moroncini nel *Discorso proemiale* cit., p. LVII n. 7.

<sup>20</sup> Nella *Prefazione*, pur esplicitamente ricusando il commento delle correzioni leopardiane ivi esemplificate (in quanto «parlano abbastanza chiaramente da sé»), Antona-Traversi non manca di notare, ad esempio, come «quel latinismo aspro e forzato del verbo *convertirossi* spiaccque al gusto squisito di Leopardi» o come «lo stento della locuzione contorta, l'oscurità del senso, il suono aspro e strascinato del verso, l'improprietà o inopportunità di quell'epiteto di *ribaldi* e altre mende dettero subito nell'occhio dell'accorto poeta» (cfr. *Canti e versioni* cit., p. XXXII). Sempre nella *Prefazione* si incontrano altre interessanti osservazioni, tra cui la rivendicazione della natura tecnica della poesia (cfr. p. XXVIII): «Quel celebre detto di Buffon, che il *genio non è altro che una lunga pazienza*, viene confermato dall'esame dei manoscritti dei grandi scrittori. Da questo esame rileviamo, con nostro stupore grande, quanto infinito lavoro di pazientissime eliminazioni, di rifacimenti, di sostituzioni; quanta lentezza di formazione organica [ecc.]» (ed altrettanto interessante è il successivo raffronto con i manoscritti di Petrarca, Ariosto, Foscolo, Metastasio). I limiti filologici del lavoro di Antona-Traversi rimangono comunque ben evidenti. Basti qui ricordare la scelta di pubblicare, mescolate tra gli autografi di Leopardi e con tanto di apparato, le copie manoscritte di *Alla Luna*, *Il sogno*, *Imitazione*, che Paolina trasse dall'edizione Le Monnier dei *Canti*, per farne dono alla nipote Virginia.

<sup>21</sup> Cfr. «Rassegna settimanale» VIII, 1881, pp. 334-335.

<sup>22</sup> Sia Straccali sia Antognoni insistono con decisione nelle rispettive prefazioni sull'importan-

Ma soltanto pochi anni prima dell'edizione di Moroncini si ha il primo tentativo esplicito di critica di varianti leopardiane. Carlo Bandini, nei suoi *Contributi leopardiani* del 1923, fece precedere la riedizione degli autografi di Visso da una «esposizione analitica», che di fatto consisteva nel commento delle correzioni più rilevanti. L'analisi di Bandini, benché non immune da punte estetizzanti,<sup>23</sup> rappresenta un notevole progresso rispetto ai sintetici giudizi di Antona-Traversi, in quanto attesta l'inedita volontà di ricercare puntualmente i motivi che hanno determinato le correzioni<sup>24</sup> (ovviamente sempre valutate in funzione del «notevole perfezionamento» che si ha solo con la stesura finale).

1.3. «Con l'edizione moronciniana (e la considerazione vale per l'intera serie dei volumi da lui curati) la filologia che diremo d'autore compie un deciso e decisivo passo avanti, magari senza risonanze immediate, [...], e gli studi leopardiani in particolare entrano in una nuova dimensione, quella aperta dalla completa rivelazione del lavoro del poeta intorno al testo».<sup>25</sup> Lo studio delle varianti dei *Canti* trovò nell'edizione di Moroncini il suo indispensabile strumento (e, per oltre cinquant'anni, unico). Venivano difatti collazionati per la prima volta integralmente tutti i documenti autografi dei *Canti*, compreso il fondamentale gruppo degli *Autografi napoletani*. Nell'apparato di Moroncini compaiono quindi tutte le varianti manoscritte, con l'«intera fenomenologia dell'elaborazione del testo» (pentimenti, trascorsi di penna, errori e minimi accidenti grafici),<sup>26</sup>

za dello studio delle varianti (cfr. per Straccali p. IX; per Antognoni pp. XIII-XIV). Su questa stessa linea si colloca Alessandro Donati, che registra in un'apposita *Appendice* le varianti a stampa dei *Canti* nell'edizione da lui curata per gli 'Scrittori d'Italia' di Laterza.

<sup>23</sup> Come del resto Bandini stesso riconosce a p. 111: «per quanto fermi nel proposito di non trattenerci in commenti di estetica (se talvolta siamo stati indotti a trasgredire si voglia indulgere con noi per le seduzioni che presenta siffatto studio!); per quanto decisi a limitarci ad un'esposizione puramente storica e analitica, o più veramente descrittiva di questi mss., non possiamo fare a meno di notare [ecc.]».

<sup>24</sup> Riporto qui alcuni esempi dei commenti di Bandini. A proposito di *Infinito* 4: «Leopardi aveva prima scritto "immensità" ma poi cancellò e corresse, scrivendo sopra "infinità". Forse, esitante nella scelta, fu allora indotto a preferire questa lezione per un più formale riferimento al titolo di quest'Idillio. Ma poi dovette sentire quanto fosse preferibile l'affrancarsene»; a proposito della conclusione della *Sera del dì di festa*: «quanto notevole perfezionamento vi abbia apportato la sostituzione dell'espressione "in veglia" – la veglia tormentosa di chi, stanco e affranto, ma agitato da dolorosi sensi, non può trovar né sonno né riposo – a quella di "desto" confacente a persona, se pure non calma, almeno del tutto padrona di sé»; a proposito di *Alla luna* 2: «Quest'"io" è certo di troppo; la ripetizione non necessaria e un po' stentata dello stesso pronome che trovasi al primo verso: perciò opportunamente soppressa nelle edizioni successive».

<sup>25</sup> Così De Robertis, *Introduzione* cit., p. IX.

<sup>26</sup> Cfr. *ibidem*, p. XIV.

e tutte le varianti a stampa. Inoltre varianti e correzioni sono presentate secondo la loro successione cronologica. Moroncini riuscì ad approntare un apparato diacronico che permettesse di ripercorre per intero l'elaborazione di ogni luogo dei *Canti*, dalla prima attestazione manoscritta fino alla definitiva fissazione dell'ultima edizione a stampa.<sup>27</sup>

Di certo non fu indifferente ai fini dello sviluppo dello studio delle varianti la coraggiosa scelta di Moroncini di non limitarsi a registrare le varianti che riempiono i margini dei manoscritti così come Leopardi le trascrisse, ma di tentare di ricostruire puntualmente l'intenzione correttoria di Leopardi, cioè «di compiere versi o parziali espressioni con le parole mancanti e sottintese, industriandosi di cavarle, non senza matura riflessione, dal contesto, dalle varianti vicine, e quando ciò non sofferiva, dalle forme adoperate altrove dall'A. e dall'interpretazione del suo pensiero e sentimento».<sup>28</sup> Questo criterio, forse discutibile da un punto di vista strettamente filologico,<sup>29</sup> rappresentò indubbiamente uno stimolo notevole (ed un valido supporto) ad estendere l'*interpretatio* dalla ricostruzione delle varianti all'indagine delle cause e delle spinte che soggiacciono agli stessi procedimenti correttori.

1.4. Il primo ad esplorare l'imponente serie di materiali messi a disposizione da Moroncini fu Giuseppe De Robertis con il suo commento ai *Canti*.<sup>30</sup> Il suo tempestivo interesse non sorprende. Come è già stato rico-

<sup>27</sup> A proposito delle obiezioni, non molte per la verità, che possono essere mosse a tale tipo di apparato, mi limito qui a rinviare alle osservazioni di De Robertis (cfr. *Introduzione* cit., pp. XIV-XVI), che però sono legate al riconoscimento di acquisizioni teoriche recenti della filologia d'autore (per le quali vedi più avanti), e di Peruzzi (cfr. E. Peruzzi, *Premessa* a G. Leopardi, *Canti*, Edizione critica di E. Peruzzi cit., pp. 5-8), che riguardano il criterio di Moroncini di separare le «correzioni importanti» da quelle «di minore entità, concernenti la grafia e la punteggiatura», e quello di 'ricostruire' dalle varianti l'intera correzione (su questo secondo criterio vedi *infra*).

<sup>28</sup> Così lo stesso Moroncini nelle *Avvertenze* (cfr. pp. LXXXV-LXXXVII) spiega il criterio adottato.

<sup>29</sup> Nonostante sia indubbiamente suggestivo sottolineare, come è stato fatto, la corrispondenza fra la strenua volontà interpretativa di Moroncini e il richiamo all'*interpretatio* promosso pochi anni dopo dal Barbi nell'introduzione alla *Nuova filologia* (cfr. M. Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938, p. XXV), sono d'accordo con Peruzzi nel rilevare l'inadeguatezza dell'adozione, in sede di edizione critica degli originali leopardiani, di un criterio soggettivo non indispensabile, che rischia di inficiare l'edizione stessa, cioè lo strumento di lavoro che si vuole fornire al lettore.

<sup>30</sup> Cfr. G. Leopardi, *Canti*, con l'interpretazione di G. De Robertis, Firenze, Le Monnier, 1927. E si veda anche l'*Introduzione*, dove De Robertis esprime il suo entusiasmo per l'edizione di Moroncini (cfr. p. XXIII, n. 1).

nosciuto, «l'edizione di Moroncini proponeva d'altronde, e certo molto al di là delle intenzioni del curatore, una nuova idea del testo poetico, e una problematica critica nuova e complessa del rapporto fra sincronia e diacronia, sistema ed evoluzione, *parole e langue poetica*»<sup>31</sup> che si rivelavano estremamente interessanti per chi nel manifesto vociano *Saper leggere* aveva esortato ad una critica attenta al singolo momento poetico, all'espressione puntuale, a «segnare la pagina, la riga, la parola», fino a «rifare il cammino dall'espressione ultima creativa verso la ragione prima che la determinò: il fondo detto germinale».<sup>32</sup> All'interno del commento, i giudizi sulle varianti non sono numerosi, tuttavia sono quasi sempre in grado di cogliere, con la nota finezza, l'essenza della correzione.<sup>33</sup> Scorrendo le note, si può notare il progressivo consolidarsi di quel tipo di lettura attenta alla puntualità dell'espressione e tutta tesa a valorizzare l'acquisto della lezione finale, che sarà, come vedremo, l'aspetto più evidente dell'indagine sulle correzioni di *A Silvia* del 1946.

Una certa attenzione verso le varianti si riscontra anche nel commento ai *Canti* a cura di Mario Fubini, uscito qualche anno dopo (1930): attenzione che negli intenti dell'autore avrebbe dovuto tradursi in una discussione organica e sistematica di correzioni e varianti, se, come si legge in conclusione dell'*Avvertenza bibliografica*, «ragioni editoriali non l'avesero impedito».<sup>34</sup>

Il primo lavoro specificatamente diretto sulle varianti dei *Canti*, è *L'elaborazione della lirica leopardiana*, tesi di laurea che Piero Bigongiari

<sup>31</sup> Così Gianfranco Folena nella presentazione alla riproduzione anastatica dell'edizione moronciniana a p. XI. Si veda inoltre Avalle, *L'analisi letteraria in Italia* cit., alle pp. 49-55.

<sup>32</sup> Cfr. G. De Robertis, *Saper Leggere* [1915], ora in *Scritti vociani*, a cura di E. Falqui, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 143-156, alle pp. 155-156.

<sup>33</sup> Si veda ad esempio quanto osserva a proposito del rifacimento di N35 dei vv. 2-4 della *Sera*: «*sovra i tetti e in mezzo agli orti*. Più naturale che *in mezzo agli orti e in cima ai tetti*, o *in mezzo agli orti e sovra i tetti*, delle prime edizioni. Dall'alto in basso. E se proprio non vedi il lume propagarsi, dà così, tanto più, un senso di riposo [...] *Posa*. Lo stesso che *si riposa* delle prime edizioni, ma detto più vagamente e immaterialmente. *Si riposa* urtava con quel suo suggerire bruscamente qualcuno che si riposasse. E poi anche riguardo solo al ritmo, altro è *la luna si riposa*, altro è *posa la luna*. *Posa la luna* è magico e lieve, *la luna si riposa*, prosaico e concreto [...] *rivela*. Non, come nelle precedenti edizioni, le montagne che si discopron da lungi, ma la luna che le scopre, le rivela, le svela, sempre la luna, cioè il lume suo, da presso e da lontano».

<sup>34</sup> Cfr. G. Leopardi, *Canti*, introduzione e note di M. Fubini, Torino, UTET, 1930, p. XLII. Il commento è stato poi rifatto con la collaborazione di E. Bigi (cfr. G. Leopardi, *Canti*, Torino, Loescher, 1970).

discusse sotto la guida di Attilio Momigliano e pubblicò nel 1937.<sup>35</sup> Nell'indagine variantistica di Bigongiari si può scorgere l'influenza degli studi manzoniani di Momigliano.<sup>36</sup> La ricognizione condotta all'interno dei *Canti* è infatti intenta a seguire l'elaborazione delle forme della poesia unitamente all'evolversi dell'estetica e del pensiero leopardiano. L'interesse a portare alla luce la continuità di quest'intreccio nel percorso poetico dei *Canti*, conduce Bigongiari a privilegiare il processo generativo di ogni canto piuttosto che i suoi successivi assestamenti, cioè gli interventi correttori. Così, mentre c'è grande attenzione per gli avantesti<sup>37</sup> e per i passi dello *Zibaldone* e dell'*Epistolario* che possono essere di volta in volta ricondotti al canto in esame, è ridotta al minimo l'analisi delle varianti e delle correzioni a stampa.<sup>38</sup>

1.5. Si giunge così al 1947, anno della citatissima *querelle* tra Giuseppe De Robertis e Gianfranco Contini.<sup>39</sup> Questo fondamentale episodio della storia della nostra critica è stato oggetto di studio accurato da parte di Avalle, che nella sua indagine sull'*Analisi letteraria in Italia* vi ha riconosciuto «il primo passo verso la svolta in senso strutturalistico della nostra critica applicata ai valori formali della poesia».<sup>40</sup> La lettura di

<sup>35</sup> Cfr. P. Bigongiari, *L'elaborazione della lirica leopardiana*, «Pubblicazioni della R. Università degli studi di Firenze. Facoltà di Lettere e Filosofia», III serie, vol. IV, Firenze, Le Monnier, 1937.

<sup>36</sup> Cfr. A. Momigliano, *Dagli «Sposi promessi» ai «Promessi sposi»*, Firenze-Napoli, Perrella 1921 (ma il primo contributo risale al 1907: cfr. idem, *La rivelazione del volto di Lucia*, «Giornale storico della letteratura italiana» LIII, 1907, pp. 116-117. Sull'importanza di questi studi cfr. F. Finotti, *La storia finita. Filologia e critica degli scartafacci*, «Lettere Italiane» (1), 1994, pp. 3-43, alle pp. 24-28 (e vedi i relativi rinvii bibliografici a p. 26 n. 86).

<sup>37</sup> Intendo con questo termine gli appunti preparatori, gli abbozzi, e non le vere e proprie fasi di stesura precedenti quella definitiva: cfr. F. Brugnolo, *Filologia d'autore ed ecdottica*, «Filologia e critica» (17), 1992, pp. 100-106, alle pp. 101-102.

<sup>38</sup> Mi riferisco in particolare all'edizione del 1937, a proposito della quale si veda la recensione di G. Contini, *Per una tesi di laurea su Leopardi*, «Meridiano di Roma» II, 12 settembre 1937, p. 5, in cui Contini, pur apprezzando il lavoro di Bigongiari, sottolinea la mancanza di un costante giudizio scientifico sulle varianti. Bigongiari ha rivisto ed integrato più volte il suo saggio, ora in P. Bigongiari, *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, pp. 51-250.

<sup>39</sup> Ricordo rapidamente la serie degli interventi. Nel 1946 compariva su «Letteratura» un breve studio di Giuseppe De Robertis sulle varianti autografe di *A Silvia* (cfr. *Sull'autografo del canto «A Silvia»*, «Letteratura» (31), 1946, pp. 1-9). Pochi mesi dopo, sempre sulle pagine di «Letteratura», Gianfranco Contini, con un intervento steso in forma di lettera indirizzata allo stesso De Robertis, ridiscuteva le varianti muovendo da una diversa prospettiva metodologica (cfr. *Implicazioni leopardiane*, «Letteratura» (33), 1947, pp. 102-109). Seguiva quindi la risposta di De Robertis (cfr. *Biglietto per Gianfranco Contini*, «Letteratura» (34), 1947, pp. 117-118).

<sup>40</sup> Cfr. Avalle, *L'analisi letteraria in Italia* cit., p. 60.

Avalle ha goduto di buona fortuna,<sup>41</sup> mi limito quindi a riassumere i tratti distintivi dei due metodi, evidenziando il ruolo innovativo delle intuizioni di Contini.

Nell'analisi di Giuseppe De Robertis *Sull'autografo del canto «A Silvia»* prevale quella concezione della poesia come «riuscita assoluta, somma di "punti luminosi"» che è insita, come già accennato, nella sua formazione vociana di critico e letterato di «tradizione umanistica e "frammentaristica"». L'esame di De Robertis, evidenzierà Contini, «è per così dire locale, d'una puntualità pressoché rigorosa»: per ogni correzione De Robertis «mostra lo stacco, quasi lo scatto, da una relativa informità alla perfezione». <sup>42</sup> Insomma, si tratta di un'analisi «caso per caso, con l'occhio costantemente rivolto all'"acquisto" (o "guadagno") locale interpretato per lo più in chiave di perfezione formale»<sup>43</sup> (e mi sembra particolarmente indicativo in tal senso il lessico derobertisiano: le varianti rifiutate sono «un'infelice prova e riprova» o «lungaggini, frasi stanche, vecchiotte», la lezione accolta come definitiva, cioè il «guadagno», «il giusto compimento», è introdotta da un «finalmente», se non chiosata da un «val più, val più» o da un «riuscita perfetta!»).

Stimolato dalla lettura dell'articolo di De Robertis, Gianfranco Contini interviene con il saggio *Implicazioni leopardiane*, in cui, muovendo dalla sua formazione linguistico-filologica, propone, fin dal titolo, un mutamento «del punto di vista» che è in realtà un vero e proprio ribaltamento della prospettiva di approccio al testo. Se nell'opera letteraria *tout se tient*, allora le correzioni debbono essere considerate «spostamenti in un sistema», che in quanto tali «involgono una moltitudine di nessi con gli altri elementi del sistema e con l'intera cultura linguistica del correttore». Di qui la fondamentale definizione di «implicazione»: <sup>44</sup>

<sup>41</sup> Si vedano da ultimi gli interventi di Dante Isella sul metodo variantistico di Contini, che confermano nella sostanza l'interpretazione di Avalle (cfr. D. Isella, *Le varianti d'autore (critica e filologia)*, in *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987, pp. 3-17, ora in *Lezioni sul Novecento. Storia, teoria e analisi letteraria*, a cura di A. Marino, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 189-208, di cui cfr. pp. 205-207; e idem, *Contini e la critica delle varianti*, in *Su/Per Gianfranco Contini*, «Filologia e critica» (2-3), 1990, pp. 281-297). Ma riguardo al giudizio di Avalle su Giuseppe De Robertis si veda *infra*.

<sup>42</sup> Cfr. Contini, *Implicazioni leopardiane* cit., p. 41.

<sup>43</sup> Cfr. Avalle, *L'analisi letteraria in Italia* cit., p. 62.

<sup>44</sup> Cfr. Contini, *Implicazioni leopardiane* cit., p. 42.



Quando si discorre d'implicazioni leopardiane, se ne possono analiticamente distinguere di tre tipi. Anzitutto, correzioni che rinviano ad altri passi del medesimo componimento, siano questi contigui o anche distanti, largo essendo l'ambito del compenso che si esercita entro una stessa unità. In secondo luogo, correzioni che rinviano a passi dell'autore fuori del componimento presente, o perché attestino uno schema affine di rifacimento, o perché vi risulti preparato, secondo i casi, il punto di partenza o il punto di arrivo. Infine, correzioni che rinviano, tanto per l'eliminazione, quanto per l'acquisto, a luoghi esorbitanti dall'opera dell'autore, cioè a sue abitudini culturali, a sue letture immanenti alla coscienza. Ma le implicazioni sono implicazioni perché i tipi s'intricano fra loro [...].

Le scelte leopardiane possono essere quindi ricondotte a processi di «scambio nel sistema», cioè a «compensi contigui» ed a «compensi a distanza», all'*usus scribendi* dell'autore, ad «elementi della cultura dell'autore».

Come già accennato, i postulati teorici delle *Implicazioni leopardiane* sviluppano le intuizioni dei due precedenti saggi variantistici di Contini: *Come lavorava l'Ariosto* (1937) e *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (1943 ma scritto nel 1941). Nel primo Contini, muovendo dall'edizione critica dell'*Orlando Furioso* prodotta da Santorre Debenedetti, rivendica la concezione dinamica dell'opera poetica, intesa non staticamente come un «valore» dato, ma come «perenne approssimazione al valore». <sup>45</sup> Inoltre fissa la distinzione tra due tipi di varianti: da un lato quelle che indicano «i rapporti dell'essere al non-essere poetico, l'*inventio* delle vecchie arti retoriche, la scoperta o rivelazione del fantasma in relazione allo stato d'attesa, la progressiva identificazione di esso», dall'altro «le vere e proprie "correzioni", cioè la rinuncia a elementi frammentariamente validi, per altri organicamente validi, l'espunzione di quelli e l'inserzione di questi». <sup>46</sup> Nel saggio petrarchesco viene consolidata, mediante il riferimento alla «scuola poetica uscita da Mallarmé», la concezione dinamica del testo come opera *in fieri*, «di perfettibilità perpetua», della quale la critica delle varianti deve «reperire le direzioni,

<sup>45</sup> Cfr. G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto* [1937], in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice sopra autori non contemporanei. Edizione aumentata di «Un anno di Letteratura»*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 233-241, a p. 233.

<sup>46</sup> Cfr. Contini, *Come lavorava l'Ariosto* [1937] cit., a p. 234. Questa distinzione è in seguito precisata nell'intervento *La critica degli scartafacci* («Rassegna d'Italia» III, 1948, pp. 1048-1056 e 1155-1160), dove alle prime viene dato il nome di correzioni «instaurative», alle seconde di correzioni «sostitutive».

piuttosto che *i* contorni fissi». Ma soprattutto è affermata, o meglio insistentemente suggerita, la nozione di «sistema», che, senza essere esplicitamente discussa, si insinua più volte nel discorso continiano.<sup>47</sup>

Ripropongo due esempi che anche Avalle riporta, a corollario della sua analisi del dibattito, al fine di mostrare il diverso approccio di De Robertis e Contini alle correzioni leopardiane.<sup>48</sup>

A proposito dei vv. 33-35 di *A Silvia*: «Un affetto mi preme/ Acerbo e sconsolato/ E tornami a doler di mia sventura», dove «affetto» sostituisce il precedente «cordoglio» depennato, e a margine si legge la variante «Sempre un dolor», De Robertis parla di «una, povera, semplice parola, a poco a poco fatta più grande» che trova «il suo giusto compimento in “acerbo e sconsolato”», cui si aggiunge «a dir tutto, a tirar la somma [...] la chiusa bellissima necessaria» (il v. 35, che è inserito successivamente alla stesura del testo). Per Contini si tratta invece di un «compenso contiguo»: è proprio l'inserzione del v. 35 che, assorbendo la carica soggettiva di «cordoglio», libera il «nobilmente astratto» «affetto». Il secondo esempio riguarda la correzione al v. 1 che dal «sovventi» di **An** conduce, attraverso il «rammenti» di **N**, al definitivo «rimembri» di **Nc**. De Robertis sottolinea come «sovventi» «mancava d'interiorità, proponendo in primo piano “quel tempo”, non Silvia; il ricordo, non la ricordante». Contini invece insiste soprattutto sulla presenza del «sovviemmi» del v. 32 (già segnalato da De Robertis), che determinerebbe la scomparsa di quello al v. 1, «per evitare la ripetizione, sia pure a qualche intervallo». Inoltre osserva come «questa correzione è per di più coinvolta in tutta una serie di sino-

<sup>47</sup> Cfr., ad esempio, p. 6: «che quello di Petrarca sia un *sistema* d'equilibrio dinamico»; p. 7: «(e potrebbe proprio essere uno scambio nel *sistema*)»; pp. 10-11: «sempre per inquadrarle, appunto, nonostante la portata geniale, in leggi larghe del *sistema*»; p. 15: «la figura della ridistribuzione ci avvia infatti a vederlo nel *sistema*» (corsivi miei; cfr. Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* cit.). Contini tornerà sulle varianti di Leopardi con *Varianti leopardiane: “La sera del dì di festa”* [1979], ora in *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 293-298, e con *Radiografia di Leopardi* [1982], ora in *Ultimi esercizi ed elzeviri* cit., pp. 285-291. Sull'attività variantistica di Contini cfr. l'ottimo profilo tracciato da Isella in *Le varianti d'autore (critica e filologia)* cit., ed in *Contini e la critica delle varianti* cit. Tra i numerosi studi sul metodo di Contini, cfr., tra gli altri, oltre a quelli contenuti nel già citato numero monografico *Su/Per Gianfranco Contini* di «Filologia e critica», A. R. Pupino, *Il sistema dialettico di Gianfranco Contini*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977; R. Antonelli, «Esercizi di lettura» di Gianfranco Contini, in *Letteratura Italiana, Le Opere, IV. Il Novecento, II. La ricerca letteraria*, dir. da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996, pp. 339-406; P.V. Mengaldo, *Gianfranco Contini*, in *Profili critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 50-56.

<sup>48</sup> Cfr. Avalle, *L'analisi letteraria in Italia* cit., pp. 68 ss.

nimi costituenti il campo onomasiologico di "ricordare" che il poeta ha alternato con correzioni o sostituzioni varie anche in altri componimenti». <sup>49</sup>

Giuseppe De Robertis risponde con il *Biglietto per Gianfranco Contini*, in cui si chiede se la volontà di ricondurre ogni correzione al «sistema» non possa determinare il «rischio di livellare un poco, pianificare i dati espressivi; sottrarre qualcosa all'individualità dell'espressione». <sup>50</sup>

Avalle respinge l'obiezione di De Robertis, interpretandola come segno del diffuso rifiuto «delle nuove tendenze epistemologiche che andavano maturando in quegli anni». <sup>51</sup> A questo proposito mi sembrano però necessarie alcune precisazioni sulla posizione di Giuseppe De Robertis, e sul suo invito alla cautela: credo che esso meritasse, e meriti tuttora, alla luce dei recenti orientamenti della variantistica leopardiana, maggiore considerazione di quanta ne abbia avuta.

Si dovrebbe tenere conto del fatto che De Robertis, prima di indagare sulle correzioni di *A Silvia*, aveva conosciuto, ed almeno in parte condiviso, gli approdi teorici dei precedenti saggi di Contini sulle correzioni dell'Ariosto e del Petrarca. È indicativo che, un anno prima del dibattito con Contini, De Robertis, nel suo intervento a difesa della variantistica contro Parodi che aveva rimpianto il mancato rogo degli scartafacci manzoniani, <sup>52</sup> si richiamasse allo stesso scritto continiano su Petrarca, facendo propria, con ampia citazione, la formulazione della concezione dinamica della poesia che introduceva quell'indagine. <sup>53</sup> E nello stesso saggio su *A Sil-*

<sup>49</sup> Così Avalle, *L'analisi letteraria in Italia* cit., p. 69.

<sup>50</sup> Cfr. G. De Robertis, *Biglietto per Gianfranco Contini* cit., p. 117.

<sup>51</sup> Cfr. Avalle, *L'analisi letteraria in Italia* cit., p. 67. Non mi sembra del tutto convincente nemmeno la soluzione data da Isella: «la risposta sta nella possibilità sempre salva del poeta di reagire alla sua stessa grammaticalizzazione» (cfr. Isella, *Le varianti d'autore* cit., p. 207). Ma il «rischio di livellare i dati espressivi» è del critico non del poeta.

<sup>52</sup> Cfr. G. De Robertis, *Nel segreto del libro*, «Risorgimento liberale», 22 settembre 1946. L'intervento di Parodi a cui De Robertis polemicamente si riferisce risale a trentanni prima, cfr.: E.G. Parodi, *Gli Sposi promessi*, «Marzocco» XXI (9), 1916. Tale scritto provocò la celebre condanna degli 'scartafacci' da parte di Benedetto Croce (*Illusioni sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori*, «Quaderni della "Critica"» III (9), 1947, pp. 93-94), alla quale si contrappose ancora Giuseppe De Robertis (*La via ai "Promessi Sposi": capire distinguendo è un bel capire*, «Corriere di Milano», 30 marzo 1948), e poi, in risposta ad un intervento del crociano Nullo Minissi (*Le correzioni e la critica*, «Belfagor» III, 1948, pp. 94-97), lo stesso Gianfranco Contini (*La critica degli scartafacci*, «Rassegna d'Italia» III, 1948, pp. 1048-1056 e 1155-1160).

<sup>53</sup> Del resto, come precisa anche Avallé, una «concezione dinamica dell'arte e del suo farsi» faceva parte del bagaglio di Giuseppe De Robertis letterato e critico (e cfr. quanto detto *supra* circa il De Robertis vociano).

via non è difficile riconoscere sotto la distinzione fra varianti che «non appartengono più al testo, di cui occupano i margini [...] e sono, ora, storia raggelata» e varianti «vive in sommo grado, frenetiche, di cui ci sarà dato vedere il segno bruciante»,<sup>54</sup> cioè le vere e proprie correzioni, l'impronta della suddivisione fissata da Contini anni prima in *Come lavorava l'Ariosto* fra varianti «instaurative» e varianti «sostitutive». <sup>55</sup> Inoltre, sempre ripercorrendo l'analisi di De Robertis sulle varianti di *A Silvia*, ci si accorge che un'attenzione al "sistema", anche se non postulata esplicitamente, è senz'altro presente. Un buon esempio è la discussione delle varianti «dolci, vaghi» per «ridenti», dalla quale, al di là del personale linguaggio, emerge una precisa consapevolezza da parte di De Robertis dell'esistenza di «implicazioni» e «compensi» interni:

In quelle varianti dei famosi «occhi ridenti ecc.», Leopardi aveva annotato anche, ricordate, «dolci, vaghi»; e poco più sotto, nella seconda strofa, in margine a «vago avvenir», «dolce» (non che potesse mai preferire «dolce» a «vago», e poi detto di «avvenir»; ma c'era la questione di quel verso rimasto in sospeso nella prima strofa, quegli sguardi della prima lezione, per cui sarebbe stato, forse, di necessità ricorrere a «vagli», appunto); e nella terza strofa, al verso d'apertura, per un momento esitò tra «studi miei lunghi» e «studi miei dolci», superati poi da «studi leggiadri»; finalmente, alla strofa ultima v. 51, ecco tornare «dolce» in «speranza mia dolce». Poté, s'è detto, per un poco rimanere in dubbio sulla scelta; e poteva, alla più disperata, essere costretto a una sistemazione diversa; ma vinse sull'industria l'ispirazione: e al quinto verso assegnò «ridenti», lasciò al v. 13 «vago», la vinse, al v. 16, con «leggiadri», e al v. 51 diede l'affettuoso «dolce».

Neppure mancano da parte di De Robertis alcune ricognizioni nelle abitudini linguistiche e correttorie di Leopardi (si veda ad esempio a p. 7: «E ai vv. 49 e 51, via quei due "anco", per accogliere il più semplice e moderno "anche"; ché il "pellegrino", negli *Idilli*, era cercato per riuscire a più preziosi effetti, quasi sempre, e con parole, dizioni, meno assai con forme dissuete (per le Canzoni è altra cosa, e nella canz. Alla sua donna, ad esempio, preferisce "anco")»), e in quelle culturali (si veda sempre a p. 7: «Corresse ancora, al v. 41, "consumata e vinta" in "combattuta e vinta", che è pure nel Petrarca (Son. *Più di me lieta* v. 2)»).<sup>56</sup> Insomma l'analisi

<sup>54</sup> Cfr. De Robertis, *Sull'autografo del canto "A Silvia"* cit., pp. 1 e 4.

<sup>55</sup> Cfr. Contini, *Come lavorava l'Ariosto* cit., a p. 234 (citato *supra*).

<sup>56</sup> Una decisa rivalutazione in direzione strutturalista della critica derobertisiana è stata propo-

di De Robertis è più attenta al sistema di quanto non sembri. A ciò si aggiunga che, come ho cercato di mostrare al par. 1.2, i giudizi autocritici di Leopardi sulle varianti di **An** attestano che non di rado, agli occhi dello stesso poeta, il valore puntuale della correzione prevale su ogni altro fattore.

L'appunto mosso da Giuseppe De Robertis alla tecnica continiana non è quindi improvvisato. D'altronde, senza nulla togliere al valore di quel saggio, alcuni aspetti del metodo continiano possono essere oggi rivisti. La «fenomenologia» di implicazioni raccolta da Contini ammetteva soprattutto correzioni che si prestassero ad essere interpretate in chiave prevalentemente linguistico-formale – come il passaggio «splendeva» > «splendea» o le scelte fra alternanze sinonimiche – nelle quali lo scarto semantico ridotto al minimo sembrava autorizzare il riconoscimento dell'automatismo di alcuni processi, come i cosiddetti «compensi contigui» e «a distanza».

Una prima conseguenza era che, come è già stato notato, «proprio la ricerca di una spiegazione autosufficiente del processo elaborativo spingeva a insistere sulle varianti relative alla “storia e alla forma dell'espressione” piuttosto che su quelle relative alla “storia e alla forma del contenuto”» con la conseguenza che l'interesse venisse richiamato «non sulle grandi unità significative» bensì «sulle unità verbali, e – parallelamente – non sulle varianti “istitutive”, ma su quelle “sostitutive”». <sup>57</sup> È senz'altro indicativo che rimangano esclusi dall'indagine di Contini i due interventi sostanziali di **An**: l'espunzione del v. 3: «Ne la fronte e nel sen tuo verginale» (con relative varianti a margine), ed il rifacimento del v. 62: «un sepolcro deserto, inonorato» (anche questo con consistenti varianti a margine).

Ma mi sembra che il problema più rilevante fosse dato dal fatto che in molti casi la stessa «fenomenologia» tendesse a conformare all'automatismo insito in tali criteri «grammaticali» anche correzioni non riducibili a riflessi del sistema. Ad esempio, per rimanere ai due casi citati da Avalle

sta da Lanfranco Caretti: «Anziché presentarsi, secondo che da taluno è stato detto e ripetuto, come una mera stilistica della ‘parola’, tra mistica ed estetizzante, la lettura di De Robertis (il suo “saper leggere”), lasciata ormai l'esperienza carducciana-serriana e il frammentarismo vociano, si manifestava sorretta sin dagli anni dei *Poeti lirici* [1925] da una precisa volontà di analisi sistematica delle ‘strutture formali’» (cfr. L. Caretti, *De Robertis e le strutture formali*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, II, Padova, Liviana, 1970, pp. 532-540, a p. 532).

<sup>57</sup> Così Finotti, *La storia finita. Filologia e critica degli scartafacci* cit., a p. 38.

(vedi *supra*), la causa della sostituzione di «un cordoglio mi preme» con «un affetto mi preme» andrà ricercata, più che in uno scarto di «soggettività», che verrebbe assorbita dall'inserzione del v. 35 (che comunque non sembra un intervento successivo, bensì la correzione di un'omissione verificatasi durante la trascrizione del testo), nel fatto che «cordoglio», che è comunque un *hapax* nei *Canti* (varianti comprese), a differenza di «affetto», indica un «dolore luttuoso», che qui anticiperebbe malamente il motivo della rievocazione della morte di Silvia e delle illusioni del poeta, che emerge in modo esplicito solo al successivo v. 40 («Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,/ Da chiuso morbo combattuta e vinta/ Perivi, o tenerella») e prosegue fino alla chiusa del canto. Per quel che riguarda invece la progressiva correzione «sovvenienti» > «rammenti» > «rimembri», già Peruzzi ha giustamente osservato che il criterio di evitare la ripetizione (che tra l'altro è ammessa senza problemi nell'edizione fiorentina) non può essere applicato ad un canto dove «le ripetizioni abbondano» (e rappresentano una precisa cifra stilistica, funzionale alla valorizzazione del parallelismo di fondo poeta-Silvia). La spiegazione più convincente per l'eliminazione di «sovvenienti» rimane quindi quella di Giuseppe De Robertis,<sup>58</sup> alla quale si può aggiungere il fatto che «Silvia sovvenienti» produceva un accumulo di sibilanti e labiovelari.<sup>59</sup>

Non a torto quindi lo stesso Peruzzi ha di recente parlato di meccanicismo a proposito di alcuni aspetti del metodo continiano.<sup>60</sup>

Insomma, sia i risultati puntuali dell'analisi di Contini sia, come vedremo meglio più avanti, gli stessi approdi teorici, in particolare le nozioni di «diacronia» e «sistema», se valutati non dalla prospettiva della straordinaria spinta innovativa che produssero sul piano metodologico, bensì dalla prospettiva più ristretta, ma tutt'altro che irrilevante, dello studio delle varianti leopardiane, appaiono oggi meno assoluti (grazie anche alla disponibilità di quegli strumenti, primi fra tutti le concordanze, di cui Contini stesso rivendicò l'importanza).

1.6. Il primo, e pressoché unico, tentativo sistematico di applicazione delle proposte metodologiche continiane si ha, pochi anni dopo, da parte

<sup>58</sup> Cfr. E. Peruzzi, *Varianti di "A Silvia"*, in *Leopardi a Pisa... cangiato il mondo appar...*, a cura di F. Ceragioli, Milano, Electa, 1997, pp. 156-163, di cui mi sembrano valide anche le successive osservazioni.

<sup>59</sup> Cfr. E. Peruzzi, *Saggio di lettura leopardiana*, «Vox romanica» XV, 1956, pp. 94-163.

<sup>60</sup> Cfr. Peruzzi, *Varianti di "A Silvia"* cit., p. 157.

di Leone Piccioni con *Le varianti nelle dieci Canzoni del Leopardi*.<sup>61</sup> Piccioni circoscrive l'indagine alle varianti manoscritte, che nel caso delle *Canzoni* costituiscono, come è noto, un *corpus* molto consistente di «prove infinite, tentativi senza tregua, perpetui “ricercari” di parole e sensi», al fine di osservare, «dal sorgere dell'idea ai suoi vari modi di enunciarsi, il primo percorso della elaborazione».<sup>62</sup> Il dato più interessante, almeno nelle premesse, che emerge dall'analisi di Piccioni è il tentativo di conciliare la lettura puntuale di Giuseppe De Robertis con quella tutta rivolta all'esplorazione del sistema di Contini. Tuttavia Piccioni di fatto giustappone i due metodi piuttosto che integrarli, con la conseguenza che i rispettivi risultati rimangono indipendenti gli uni dagli altri. Quindi da una parte abbiamo, sulla scia delle intuizioni di Contini, l'individuazione di una serie di possibili «costanti» tecniche del sistema delle varianti, quali quelle già note della «non ripetizione» o dello «scambio tra coppie di voci», che però portano, come riconosce lo stesso Piccioni, «ad elencare serie di esempi (forse anche sterili)» che non vanno oltre la segnalazione di «una regolarità, una connessione».<sup>63</sup> Dall'altra parte invece, il riconoscimento del fatto che «il peso specifico di ciascun intervento correttivo lo si potrà misurare solo ricollocandolo al suo posto», conduce il critico ad approntare, a titolo esemplificativo, un «commento puntuale» delle correzioni dell'*Angelo Mai*. Ma tale commento, nonostante la validità di alcune osservazioni, che confermano come un'interpretazione completa delle varianti implichi la loro considerazione nel *locus* specifico («la miglior sede d'esame»<sup>64</sup> non tiene in nessun conto i sistemi precedentemente individuati. Il contributo di Piccioni ha comunque il merito di mettere in

<sup>61</sup> Il saggio, edito per la prima volta in *Lettura leopardiana*, Firenze, Vallecchi, 1952, nasce dalla tesi di laurea che Piccioni scelse con Giuseppe De Robertis e discusse con Ungaretti nel 1946. Ora è in L. Piccioni, *Linea Poetica dei «Canti» Leopardiani*, Milano, Rusconi, 1988, pp. 123-187, da cui cito.

<sup>62</sup> Ma non convince la rinuncia a considerare gli sviluppi del sistema nelle successive edizioni a stampa (cfr. Piccioni, *Le varianti delle dieci canzoni* cit., p. 125), anche perché proprio i successivi cambiamenti possono chiarire le direzioni e le spinte che al momento della stesura manoscritta hanno agito nella formazione del sistema.

<sup>63</sup> Potrebbe essere più proficua l'individuazione di costanti relative non alla «meccanica del linguaggio», bensì a processi stilistico-semantici. Ma l'unica categoria di questo secondo tipo di costanti documentata sistematicamente, quella denominata «attenuazione del linguaggio polemico», non mi sembra del tutto attendibile.

<sup>64</sup> Cfr. Piccioni, *Le varianti delle dieci canzoni* cit., p. 126.

evidenza, concretamente, i limiti insiti nell'applicazione meccanicistica dei criteri continiani.<sup>65</sup>

## 2. Orientamenti

2.0. Così Domenico De Robertis, nell'introduzione del suo commento ai *Canti*,<sup>66</sup> descrive quello che è accaduto nella variantistica leopardiana dopo Contini:

A trent'anni dal memorabile (e sfruttatissimo) intervento di Contini, che resta a tutt'oggi, e da un'età che ancora non disponeva di concordanze specifiche, l'esperimento massimo di studio strutturale di un processo elaborativo, ossia d'individuazione di un «sistema» nel «tempo», e nonostante una «lettura» come quella di Piccioni (e con l'eccezione dell'introduzione di Fernando Bandini al suo commento), siamo ancora, per lo più, alla storia dei singoli *Canti*, o all'assunzione da sempre, fatale, del modello dei *Canti* per testi che «canti» saranno solo a un certo momento della loro storia, e la cui storia è anche quella del costituirsi dei *Canti*.<sup>67</sup>

Per comprendere a fondo le parole di Domenico De Robertis bisogna prestare attenzione alla distinzione, tutt'altro che irrilevante, fra studio dell'elaborazione di singoli canti e studio dell'elaborazione del sistema dei *Canti*, altrimenti il panorama evocato rischia di apparire oltremodo desolato.

Come ha opportunamente precisato Cesare Segre, nello studio delle varianti si possono distinguere due orientamenti. L'uno esamina «ogni componimento nella sua autonoma individualità, e perciò come una

<sup>65</sup> Altre interessanti osservazioni di Piccioni riguardano l'individuazione di alcuni procedimenti che sono alla base della formazione delle nutrite serie di varianti che riempiono i margini degli autografi delle *Canzoni*, come ad esempio il criterio della «prossimità fonica» (cfr. pp. 129 s.), ed il riconoscimento di connessioni operanti fra il lessico sperimentato nelle *Canzoni* ed alcune soluzioni linguistiche adottate nei canti successivi al 1828 (cfr. pp. 143 ss.).

<sup>66</sup> Cfr. D. De Robertis, *Il sistema della poesia*, in G. Leopardi, *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Milano, Mondadori, 1978, pp. XXIII-XLII, a p. XXV.

<sup>67</sup> Per il riferimento a Piccioni si veda sopra. Per quel che riguarda il rinvio a Bandini, cfr. Leopardi, *Canti*, introduzione, note e commenti di F. Bandini, Milano, Garzanti, 1975, pp. XI-XXXIII, soprattutto pp. XVII ss. dove Bandini insiste sul concetto che «il libro dei *Canti* è qualcosa che si forma negli anni, con successiva sedimentazione di esperienze e riorganizzazione interna».



struttura compiuta e autonoma» (il che non impedisce confronti con altri componimenti dell'autore, considerati però «come materiali più che come strutture»), l'altro adotta una prospettiva, definita da Segre «policentrica», che assume come riferimento diretto l'intera raccolta, cioè il sistema a cui appartengono i singoli componimenti.<sup>68</sup> Si può aggiungere che le due prospettive si possono integrare nell'«ideale [...] di un'analisi globale, relativa all'evoluzione del sistema e corrispondentemente dei suoi componenti»,<sup>69</sup> che però non si ottiene mediante semplice somma delle risultanze specifiche dei due parametri.

La prima prospettiva di indagine, quella incentrata sulle fasi elaborative di un singolo componimento, ha goduto in campo leopardiano di discreta fortuna, ed annovera ottimi contributi. Mi limito qui a ricordare i fondamentali studi di Angelo Monteverdi,<sup>70</sup> e, soprattutto, di Emilio Peruzzi, del quale, oltre al *Saggio di lettura leopardiana*<sup>71</sup> ed alla serie di *Studi leopardiani*,<sup>72</sup> si veda il recentissimo *Varianti di "A Silvia"*.<sup>73</sup> Numerose sono poi le indagini su testi poetici leopardiani che hanno rivolto la loro attenzione in modo indiretto o occasionale alle varianti dei luoghi in esame.

Non altrettanto si può dire del secondo orientamento metodologico, che a ragione è visto da Domenico De Robertis come il diretto sviluppo delle intuizioni continiane. Sebbene nel saggio *Implicazioni leopardiane* l'analisi sia impostata sulle varianti di un singolo canto, è evidente come l'interesse di Contini sia essenzialmente rivolto a mettere in evidenza le leggi del sistema linguistico e stilistico dei *Canti*, così come aveva fatto

<sup>68</sup> Cfr. C. Segre, *Sistema e strutture nelle Soledades di A. Machado*, in *I Segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 95-134, a p. 95, dove si legge inoltre che il primo orientamento comporta la valorizzazione dei rapporti «sintagmatici», il secondo di quelli «paradigmatici». Questa distinzione è stata di recente ribadita da Segre in *I sonetti dell'aura*, in *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 43 ss.

<sup>69</sup> Così D. De Robertis, *Problemi di filologia delle strutture*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984), Roma, Salerno, 1985, pp. 383-401, a p. 388.

<sup>70</sup> Cfr. A. Monteverdi, *Frammenti critici leopardiani*, Roma, Tipografia del Senato, 1959; poi Napoli, ESI, 1967.

<sup>71</sup> Cfr. Peruzzi, *Saggio di lettura leopardiana* cit.

<sup>72</sup> Cfr. E. Peruzzi, *Studi leopardiani I. La sera del dì di festa*, Firenze, Olschki, 1979 e *Studi leopardiani II*, Firenze, Olschki, 1987.

<sup>73</sup> Cfr. Peruzzi, *Varianti di "A Silvia"* cit.

in modo esplicito nel precedente lavoro sulle correzioni del *Canzoniere* di Petrarca.

Un impulso decisivo è stato dato a questo orientamento negli ultimi venti anni dallo stesso Domenico De Robertis, il quale in una serie di autorevoli interventi<sup>74</sup> ha definito, in sintonia con le acquisizioni della recente critica strutturalista,<sup>75</sup> una nuova concezione della raccolta dei *Canti*, che costituisce, a mio avviso, una proficua direttiva di indagine per la variantistica leopardiana. Da questi approdi teorici muove il più recente studio sulle varianti a stampa dei *Canti*, prodotto da Franco Gavazzeni.<sup>76</sup>

2.1. Le premesse metodologiche dell'indagine variantistica proposta da Domenico De Robertis sono tutte nella già citata introduzione al rifacimento del commento paterno dei *Canti*, edito nel 1978. Introduzione fortemente orientata sin dal titolo: *Il sistema della poesia*. Ma in realtà la questione era stata impostata nei suoi termini di fondo, sempre da Domenico De Robertis, già dieci anni prima, non in sede di critica delle varianti, bensì in un intervento sulla *Data dei Canti* presentato al convegno leopardiano del 1968,<sup>77</sup> intervento che rispondeva a stimoli sorti nel corso della compilazione del nuovo vocabolario storico della Crusca. Le sollecitazioni contenute in quella relazione, nonostante il loro indubbio interesse, non hanno però avuto immediata fortuna, e così solo in occasione dell'edizione del commento ai *Canti* sono state riprese ed ampliate in una più definita sistemazione teorica.

Il problema di stabilire la data dei *Canti*, cioè «di una raccolta formata a mano a mano, per strati successivi, di componimenti cronologicamente ben individuati (e di raccolte e sistemazioni precedenti anch'esse chiaramente stabili nella storia dell'autore), non senza riflesso di questo lavoro sui singoli componimenti», sollecita difatti Domenico De Robertis ad interrogarsi sul «rapporto tra la cronologia, la storia dei singoli com-

<sup>74</sup> Cfr. D. De Robertis, *La data dei "Canti"*, in *Leopardi e l'Ottocento*, Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1970, pp. 233-261; idem, *Il sistema della poesia* cit.; idem, *Introduzione. I Canti: storia e testo*; idem, *Problemi di filologia delle strutture* cit.; idem, *Identità dell'opera*, in *Canti del conte Giacomo Leopardi*, Firenze, Piatti, 1831, riproduzione anastatica, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 169-225.

<sup>75</sup> Mi riferisco soprattutto agli studi di Cesare Segre sull'argomento (citati *supra*).

<sup>76</sup> Cfr. F. Gavazzeni, *L'unità dei Canti: varianti e strutture*, in G. Leopardi, *Canti*, introduzione di F. Gavazzeni, note di F. Gavazzeni e M.M. Lombardi, Milano, BUR, 1998, pp. 5-44.

<sup>77</sup> Cfr. De Robertis, *La data dei "Canti"* cit. L'intervento è stato però pubblicato per la prima volta col titolo *La data dei «Canti» leopardiani*, «La Bibliofilia» LXX, 1968, pp. 143-164.

ponimenti e quella dell'insieme di cui entrano a far parte». <sup>78</sup> Il problema è dato dal riconoscimento della formazione diacronica della raccolta: non si tratta più di «dare il libro per fatto, ma *di* considerarlo come l'oggetto di una ricerca: la ricerca, di volta in volta, di una nuova coerenza». <sup>79</sup>

Posto in questi termini l'interrogativo comporta un cambiamento di prospettiva nell'approccio al sistema dei *Canti*. Il rapporto tra singoli testi (o anche tra singoli elementi che compongono un testo) e sistema della raccolta non è più pensabile sul piano di un'ideale sincronia, ma deve essere considerato secondo una prospettiva diacronica, poiché le condizioni del rapporto cambiano insieme alla raccolta. In altre parole, bisogna prendere atto che il sistema di relazioni a cui ricondurre i singoli testi non può essere unico, come se fosse stato dato una volta per tutte, ma cambia ad ogni nuova raccolta, con la quale «a una contemporaneità e ad una contestualità se ne sostituisce di volta in volta un'altra». <sup>80</sup>

Le tappe di riferimento, o meglio i testimoni, di questo processo sono naturalmente le diverse sistemazioni editoriali, che volta per volta ridisegnano il sistema della raccolta. In pratica, ogni nuova edizione può essere vista come un sistema definito, che si sostituisce al sistema dell'edizione anteriore. Bisogna però tener presente che questa sostituzione avviene mediante integrazione e modifica del sistema precedente.

Le varianti, cioè le modifiche che ogni singolo testo subisce al costituirsi di un nuovo sistema, sono il segno del passaggio da un sistema al successivo.

Ad esempio, la canzone *All'Italia* entra progressivamente a far parte di diverse raccolte: la prima edizione in coppia con *Sopra il monumento di Dante* (Roma, Bourlie', 1818), l'edizione bolognese delle *Canzoni* (Bologna, Nobili, 1824), la princeps dei *Canti* (Firenze, Piatti, 1831), la nuova edizione dei *Canti* (Napoli, Starita, 1835). In ognuna delle successive raccolte, in cui *All'Italia* entra in contatto con altri testi, che sono espressione di un ulteriore approdo ideologico e stilistico dell'autore, si istituisce un nuovo sistema di relazioni rispetto alla precedente, che si riflette negli interventi correttori che investono la canzone.

È importante evidenziare che tale concezione, che vuole l'edizione fi-

<sup>78</sup> Cfr. De Robertis, *La data dei "Canti"* cit., p. 233.

<sup>79</sup> Cfr. idem, *Il sistema della poesia* cit., p. XXV.

<sup>80</sup> Cfr. idem, *La data dei "Canti"* cit., p. 236.

nale dei *Canti* come risultato dell'integrazione di sistemi successivi, rappresenta il superamento, o se si preferisce, il perfezionamento, delle nozioni di «diacronia» e «sistema» così come erano state formulate da Contini.

Il riconoscimento dell'opposizione fra concezione statica e concezione dinamica dell'opera letteraria portava Contini a risolvere la diacronia nel concetto di «perenne approssimazione al valore»<sup>81</sup> che caratterizzerebbe il testo poetico. Tale nozione, se da un lato autorizzava lo studio delle varianti in quanto segno dell'«approssimazione», dall'altro imponeva inesorabilmente un valore unico, anche se perennemente inseguito, a scapito del riconoscimento dell'effettiva storicità, e quindi della progressiva trasformazione, dei valori testuali. La conseguenza era quella di schiacciare la diacronia su un'ideale sincronia, di cui le edizioni sarebbero «spaccati ontologicamente casuali di un unico processo virtualmente infinito»<sup>82</sup>. Invece, come ho detto sopra, nella riflessione di Domenico De Robertis la diacronia è intesa come una «serie di sincronie successive»<sup>83</sup>, che coincidono con le edizioni, ognuna delle quali rappresenta il punto di arrivo di un percorso definito. L'interesse verte quindi sul passaggio da un'edizione ad un'altra, cioè da un sistema ad un altro. Come ha di recente precisato Segre, solo il confronto tra strutture sincroniche porta ad un'analisi dinamica sul piano diacronico: «al dinamismo dell'opera si sostituisce il dinamismo della poetica dell'autore».<sup>84</sup>

Queste acquisizioni teoriche hanno trovato immediata verifica in sede di ecdotica, determinando i criteri che sono alla base dell'edizione critica dei *Canti* curata dallo stesso Domenico De Robertis, che presenta il lavoro come «una nuova ipotesi metodologica, di una diversa filologia e di una diversa rappresentazione» rispetto a quella precedente di Moroncini

<sup>81</sup> Cfr. Contini, *Come lavorava l'Ariosto* cit., p. 233.

<sup>82</sup> Così Finotti, *La storia finita. Filologia e critica degli scartafacci* cit., pp. 37 ss. E cfr. anche Segre, *La genesi del testo: critica delle varianti e critica genetica* cit., pp. 16-18. Si osservi però che le premesse per il superamento di questa concezione sono forse nell'intervento dello stesso Contini su *La critica degli scartafacci*, dove, a proposito di redazioni plurime di un testo, riconosce, date due redazioni A e B, il caso che: «A [...] abbia una validità organica rinunciata per l'altra pure sistematica di B. Tale è il caso di Manzoni» (cfr. G. Contini, *La critica degli scartafacci* [1948], in *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, Con un ricordo di A. Roncaglia, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992, p. 29).

<sup>83</sup> Adotto la definizione di Segre, *La genesi del testo: critica delle varianti e critica genetica* cit., p. 11.

<sup>84</sup> Cfr. *ibidem*, p. 18.

(e a quella, uscita mentre il lavoro di De Robertis era in stampa, di Emilio Peruzzi).<sup>85</sup>

In sintesi, si può affermare che il concetto base dell'edizione sia quello di privilegiare nella rappresentazione delle varianti la nozione di «verifica del sistema». Più che «l'evoluzione (ossia l'elaborazione) del testo» interessa difatti la sua «“sistemazione” o collocazione in sistemi».<sup>86</sup>

Di qui i criteri adottati nell'edizione, che riguarda la sola tradizione a stampa. Il testo base («di partenza non di semplice riferimento») è quello della prima redazione. L'apparato critico, a piè di pagina, che presenta lo stesso corpo tipografico del testo base «al fine di non istituire gerarchie», è disposto in fasce, ognuna delle quali, in ordine di successione, corrisponde ad una diversa redazione. Ogni fascia ha come riferimento, quindi integra, il testo precedente, di cui adotta l'incolonnamento dei versi, in modo che le varianti siano allineate verticalmente alla porzione di testo corrispondente.

L'apparato realizza quindi appieno la rappresentazione del processo evolutivo del testo inteso come «integrazione e compenetrazione di sistemi diversi scalati nel tempo»<sup>87</sup>. Al concetto di diacronia 'puntuale' si preferisce quello di diacronia del sistema (giacché «ogni modifica di un elemento del sistema è una modifica *del* sistema»).

La valorizzazione delle successive sistemazioni editoriali, comporta, nella concezione di Domenico De Robertis, il distacco dalla tradizione manoscritta, cioè la rinuncia ad includere nell'apparato della sua edizione varianti e correzioni degli autografi, dei quali si limita a fornire, raccolte

<sup>85</sup> Per un confronto fra le edizioni critiche dei *Canti* si veda il ricco e puntuale profilo tracciato da M. Dondero, *Il trionfo degli scartafacci. Le edizioni critiche del secondo Novecento*, in *Leopardi e Milano. Per una storia editoriale di Giacomo Leopardi*, a cura di P. Landi, Milano, Electa 1998, pp. 77-97, con la precisazione che l'innovazione dell'edizione di Domenico De Robertis rispetto a quella di Peruzzi non consiste tanto nella «valorizzazione della diacronia» *tout court*, quanto piuttosto nella valorizzazione della diacronia del sistema rispetto alla diacronia puntuale.

<sup>86</sup> Cfr. De Robertis, *Problemi di filologia delle strutture* cit., pp. 385 s.

<sup>87</sup> Cfr. idem, *I «Canti»: storia e testo* cit., pp. XIV ss. (par. 2: *Per una nuova edizione critica*). Su queste problematiche Domenico De Robertis è tornato soprattutto con il già citato intervento *Problemi di filologia delle strutture*, di cui in particolare cfr. p. 398, dove introduce per i *Canti*, riprendendo Guglielmo Gorni (cfr. G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura Italiana, III. Le forme del testo, I. Teoria e poesia*, dir. da Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, a p. 518), la nozione di 'canzoniere', in quanto costruiti, come la raccolta di Petrarca, «per aggiunzioni successive [...] ma tenendo fissi certi punti, certi nessi, certe proporzioni».

in un apposito volume, le riproduzioni fotografiche<sup>88</sup>. Questo criterio sembrerebbe affermare di fatto l'esclusione delle varianti manoscritte dallo studio del sistema dei *Canti*.

Tale scelta muove da due considerazioni. La prima riguarda ancora la nozione di sistema. Solo l'edizione a stampa, in quanto «approdo e riconoscimento di un preciso percorso e di un lavoro poetico»<sup>89</sup>, si costituisce come sistema definito («figura definita in ogni sua parte»<sup>90</sup>). Le correzioni che intervengono da una stampa all'altra permettono di individuare gli effettivi orientamenti del sistema. Non altrettanto si può dire delle correzioni manoscritte, precedenti all'edizione, poiché riguardano «un'altra dimensione, quella del possibile»<sup>91</sup>. La seconda considerazione concerne la specifica natura delle varianti autografe leopardiane, che secondo De Robertis sarebbero finalizzate, soprattutto quelle innumerevoli delle canzoni, più alla ricerca e formazione di una *langue* poetica attraverso l'esplorazione del linguaggio della tradizione, che all'effettiva sostituzione di una lezione. Si veda, a questo proposito, la definizione data da Domenico De Robertis per le varianti delle canzoni: «le cosiddette varianti (per distinguerle dagli interventi sul testo o correzioni), ossia le ben note costellazioni di lezioni alternative, spesso al limite dell'esplorazione dell'intera catena sinonimica e del sistema morfologico e fonico-ritmico, che si affiancano e talvolta si avvolgono alla lezione già instaurata e al suo contesto (per lo più la strofa), non tanto come possibile riserva di una diversa lezione – il che talvolta accade – ma come verifica delle intere possibilità linguistiche, lessicali ed espressive, in quel contesto».<sup>92</sup>

2.2. Dalla riflessione sul *Sistema della poesia* dei *Canti* si deve trarre un altro dato fondamentale. Nella concezione di Domenico De Robertis il processo di integrazione tra i diversi sistemi, che si attua con ogni edizione, riguarda essenzialmente l'aspetto linguistico dei *Canti*. Anche se non

<sup>88</sup> Su tale scelta hanno influito, come riconosce lo stesso De Robertis, anche le difficoltà tipografiche che la riproduzione dei manoscritti avrebbe comportato (cfr. De Robertis, *I «Canti»: storia e testo* cit., pp. XXI-XXIII).

<sup>89</sup> Cfr. De Robertis, *Il sistema della poesia* cit., p. XXV.

<sup>90</sup> Cfr. idem, *I «Canti»: storia e testo* cit., p. XXI.

<sup>91</sup> Cfr. *ibidem*, p. XXI.

<sup>92</sup> Cfr. idem, *Lingua come scoperta e investimento (Leopardi tra annotazioni e varianti)*, «Studi di lessicografia italiana» V, 1983, pp. 209-227, a p. 219. Bisogna però ricordare che lo stesso Domenico De Robertis ha prodotto acutissimi giudizi sulle varianti manoscritte (oltre che sulle correzioni a stampa) nel suo rifacimento del commento paterno ai *Canti*.

mancano rinvii a casi in cui le implicazioni del sistema sono funzionali a strutture semantiche,<sup>93</sup> la raccolta dei *Canti* è vista in primo luogo come un sistema linguistico-lessicale, al quale Leopardi cerca progressivamente di conferire coerenza ed omogeneità. Le correzioni servono soprattutto a mostrare come di volta in volta il contatto dei testi precedenti con quelli dell'ultima stagione comporti «la risintonizzazione (o riassuefazione del linguaggio) sulla nuova onda».

Di conseguenza, in sede di critica delle varianti la ricerca di concordanze linguistiche tende a prevalere sulla valutazione delle implicazioni semantiche e stilistiche. Si veda, ad esempio, quanto De Robertis dice a proposito degli interventi di N35 su la *Sera del dì di festa*:

Ma «*Odo non lunge*» corretto in N35 su «*Sento non lunge*» nella *Sera del dì di festa*, 25, mira a fissare testualmente l'identità (o il richiamo) fra immagine attuale (percepita) e immagine «antica» (o «altra») coll'uniformarsi, sì, a 45 «un canto che s'*udia*», ma riscoprendola entro un più vasto 'consenso' o 'concerto' che unisce *Infinito*, 9 «*Odo stormir*» e *Vita solitaria*, 65 «*Odo sonar*», e che ha ormai al suo attivo anche il «non *odo*» di *Ricordanze* 136, 144, e gli «*odo*», «*odi*» di *Quiete*, 2, 22, di *Sabato*, 33, e di *Passero*, 8, 29-30. Alla stessa data (1835), nello stesso canto, 3 «*Posa la luna*» consolida l'acquisto di 38 «*Tutto posa il mondo*» (F31) su «*tutto cheto È il mondo*» che riecheggia 2 «*E queta*» e 8 «*Nelle tue chete stanze*» (ma anche *Primo amore*, 18, 43, 72), nonché l'aggiunta di una terza 'variante' alla coppia «*pace e silenzio*» dello stesso verso (e *posi* era predicato della «*greggia*» in *Canto notturno*, 105).

Tale tendenza di giudicare le correzioni soprattutto sul piano della rilevazione linguistica risale direttamente alle analisi di Contini, che, come già evidenziato, muoveva appunto da una «concezione dell'attività correttoria di tipo, per così dire, 'grammaticale', o se si vuole, puramente linguistica».<sup>94</sup>

Questo tipo di approccio critico alle varianti leopardiane è stato di recente riproposto nella *Presentazione* della riproduzione anastatica della prima edizione dei *Canti*,<sup>95</sup> dove Domenico De Robertis si sofferma ad

<sup>93</sup> Si veda il rinvio alla giunta di Nc dei vv. 13-14 di *Alla luna*, ed alla correzione, sempre in Nc, nel finale della *Quiete* (cfr. idem, *Il sistema della poesia* cit., pp. XXXVII s.).

<sup>94</sup> Cfr. Avalle, *L'analisi letteraria in Italia* cit., p. 66.

<sup>95</sup> Cfr. De Robertis, *Identità dell'opera*, in *Canti* del Conte Giacomo Leopardi, Firenze, Piatti, 1831, riproduzione anastatica, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 169-225. È tra l'altro evidente come la stessa operazione editoriale, che ha un significativo precedente nella riproduzione anastatica dell'edizione napoletana del 1835, rientri appieno nell'intento critico di De Robertis,

esaminare come l'inedita integrazione di *Canzoni*, *Idilli* e canti pisano-recanatesi in un'unica raccolta si riverberi sui singoli testi. Scopo dichiarato è l'individuazione di «alcune linee maestre»<sup>96</sup> all'interno dell'ampio movimento correttivo attuato da Leopardi.

Lasciati da parte gli interventi di «carattere propriamente sostitutivo», quelli che consistono in un ritorno ad una lezione precedente, autografa o a stampa, quelli dovuti ad implicazioni interne o contigue, che non aggiungono sostanziali novità alle indagini di Contini e Piccioni, sembrano particolarmente utili per il discorso di Domenico De Robertis quegli interventi che attestano «la relazione che si istituisce tra testi diversi e distanti, [...], l'interferenza tra genere e genere», cioè tra canzoni e idilli. Le correzioni discusse attestano un'influenza in ambedue i sensi: da canzoni ad idilli e viceversa, a dimostrazione che «il crogiolo era unico, quello della generale lingua poetica di Leopardi». Strettamente connesso a questo processo di osmosi appare l'«obbiettivo di un parlar più diretto, sia sintatticamente sia concettualmente», che comporterebbe correzioni soprattutto nelle canzoni.

La direttiva tracciata da Domenico De Robertis è stata ulteriormente percorsa da Franco Gavazzeni, anch'egli interessato a mostrare come la «sincronizzazione all'ultima stagione delle stagioni precedenti» si attui nella progressiva ricerca di una coerenza linguistica. Così, il rapporto tra la correzione ed il sistema tende ad essere risolto essenzialmente in un processo di uniformazione linguistica, e, di conseguenza, l'interpretazione delle correzioni tende ad identificarsi nella ricerca di coincidenze linguistico-lessicali con i testi della nuova raccolta.

Mi sembra significativo in tal senso che Gavazzeni accosti le correzioni a stampa ai «processi di unificazione che investono l'intera superficie testuale dei *Canti*», cioè ad interventi meramente formali come, ad esempio, la soppressione di apocopi e, di fronte a vocale atona, di elisioni, o l'adozione della forma unita nelle preposizioni articolate.

L'indagine variantistica, estesa alle diverse edizioni a stampa, fornisce quindi di volta in volta una serie di correzioni che possano attestare come

che, come si è visto, mira a valorizzare ogni singola edizione. Quanto mai giustificato è poi l'interesse per la *princeps* del libro dei *Canti*: l'edizione fiorentina realizzava per la prima volta – e la novità era percepibile sin dal titolo della raccolta – l'integrazione non solo di *corpus* fino ad allora tenuti ben distinti, quali le *Canzoni* e gli *Idilli*, ma anche di questi con i nuovi ed inediti componenti del periodo pisano-recanatese.

<sup>96</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 210 ss.



l'integrazione di testi diversi comporti l'interferenza linguistica degli uni sugli altri. Questa influenza si verificherebbe sia fra testi appartenenti allo stesso genere, come fra le stesse canzoni in occasione nell'edizione bolognese del '24, sia, come già indicato da Domenico De Robertis, fra testi di diversa matrice stilistica. Così le correzioni dell'edizione fiorentina dei *Canti* indicherebbero la ricerca di un progressivo avvicinamento linguistico: delle canzoni verso gli idilli, delle canzoni e degli idilli verso i canti pisano-recanatesi. Un ulteriore processo di unificazione linguistica riinvestirebbe poi gli stessi componimenti, soprattutto gli idilli, nell'edizione napoletana del '35. Insomma, la verifica condotta da Gavazzeni propone l'interpretazione delle correzioni a stampa principalmente in direzione dei successivi assestamenti linguistici del sistema dei *Canti*, all'interno del quale l'intratestualità è equiparabile all'intertestualità.<sup>97</sup>

### 3. Problemi

3.0. In quest'ultimo capitoletto vorrei annotare alcune mie riflessioni su possibili problemi inerenti all'orientamento metodologico appena esposto.

Credo che possa essere considerata un'acquisizione stabile della variantistica leopardiana la fondamentale concezione dei *Canti* come «integrazione e compenetrazione di sistemi diversi scalati nel tempo», e che quindi la riflessione possa essere indirizzata su problemi intrinseci a questi sistemi.

Mi sembra che dalla concezione del sistema dei *Canti* sviluppata da Domenico De Robertis ed adottata da Franco Gavazzeni emergano due criteri di fondo, sui quali impostare la critica delle varianti: 1) la tendenza a valutare le correzioni esclusivamente «sul metro della rilevazione linguistica»;<sup>98</sup> 2) il riconoscimento ai fini interpretativi delle sole varianti a stampa, con conseguente esclusione dall'indagine delle varianti degli autografi.

Questi due criteri possono essere, secondo me, sottoposti ad un'ulte-

<sup>97</sup> Per gli esempi si veda *infra*.

<sup>98</sup> Cfr. Gavazzeni, *L'unità dei canti: varianti e strutture* cit., p. 16.

riore verifica. In particolare mi chiederei: 1) in che misura il solo parametro della rilevazione linguistico-lessicale sia funzionale nel valutare le correzioni; 2) se e come le varianti autografe possano essere utili per interpretare le correzioni a stampa, e quindi gli spostamenti del sistema dei *Canti*.

Prima di passare alla discussione ci tengo a precisare che non intendo qui né definire un metodo di approccio alle varianti leopardiane, né tantomeno fornire un'eshaustiva tipologia di casi, ma solamente dare un primo contributo al chiarimento di questi problemi di variantistica dei *Canti*, che sono a mio avviso importanti.

3.1. In primo luogo vorrei mostrare come nell'affidare alla rilevazione linguistica l'esame delle correzioni dei *Canti*, possa risultare limitativo restringere il campo di indagine agli elementi lessicali appartenenti alla raccolta in cui si verifica la correzione, ed acquisire la coincidenza linguistica di questa con quelli come probatoria ai fini del riconoscimento di un'azione prodotta dalla costituzione del nuovo sistema.

Intendo qui presentare, muovendo da una minore ad una maggiore complessità, una serie di casi che ritengo significativi per indicare l'estensione e la varietà delle implicazioni linguistiche che possono intervenire in una correzione. Ho tratto questi casi tra quelli discussi da Gavazzeni che mi sono parsi più disponibili per ulteriori approfondimenti.

a) *Ad Angelo Mai*, 12:

<b>B20 e B24:</b>	12	Serbaro intatti i generosi e santi
	13	Detti degli avi
<b>F31:</b>	12	Serbaro <b>occulti</b> i generosi e santi
	13	Detti degli avi

Per la sostituzione dell'aggettivo «intatti» con «occulti» in **F31** Gavazzeni evidenzia la presenza di quest'ultimo in *Ricordanze*, 38: «Qui passo gli anni, abbandonato, **occulto**», testo che entra in contatto con *Angelo Mai* proprio in **F31**. Ma bisogna considerare che «occulto», in **B24** così come in **F31**, si trova sia nello stesso *Angelo Mai* al v. 96: «**Occulto** sonno del maggior pianeta», sia in altre canzoni: *Inno ai patriarchi*, 31-32: «**occulta/** Pace regnava», ancora in *Inno ai Patriarchi*, 77-78: «**occulte/** Beâr l'eteree menti». Inoltre fuori dei *Canti* è molto diffuso, ad es. nella

Traduzione del secondo libro dell'Eneide, ai vv. 53; 80; 192; 991. Non sembra quindi che la sostituzione in esame possa essere intesa come un diretto effetto di **F31**. In questo caso il sistema a cui riferirsi è piuttosto quello dell'intera lingua poetica leopardiana. L'aggettivo «intatti», in iunctura con il verbo «serbare», proveniva invece dalla traduzione dell'*I-dillio II* di Mosco, 107-108: «Né la virginea fascia/ Intatta serberà». Nei *Canti* è comunque in *Sopra il monumento di Dante*, 117 e *Canto notturno*, 57.

b) *Sopra il monumento di Dante*, 151:

<b>R18:</b>	151	Quando più bella gioventù ci ride
<b>B24:</b>	151	Quando più bella a noi l'età sorride

Per il cambio «ci ride» > «sorride» sembrerebbe certa la suggestione di *Bruto minore*, 45: «E maligno alle nere ombre **sorride**». Tuttavia, anche in questo caso, la giustificazione della correzione in base alla sola concordanza lessicale non convince del tutto, dal momento che anche la forma «ci ride» ha il suo corrispondente, sempre collocato in fine verso, nelle canzoni: cfr. *Ultimo canto di Saffo*, 27: «**A me non ride/** L'aprico margo». Sembra piuttosto che il fulcro dell'intervento di Leopardi sia nella sostituzione di «gioventù» con «età», come testimoniano sia **Ar**, dove l'iniziale «età» è depennato a favore di «gioventù», sia lo stesso **An**, dove «età» (o «etade») è più volte provato a margine, e non solo con la forma verbale «sorride», ma anche con «arride». L'adozione del verbo «sorride» sarebbe perciò legata alla scelta del sostantivo «età» (scelta che avviene in tutta conformità con l'*usus scribendi* leopardiano del tempo: nell'edizione delle canzoni di **B24** «età» è diffusissimo, con ben diciotto occorrenze, mentre «gioventù» è solo in *Nelle nozze della sorella Paolina*, 40, nella iunctura classicheggiante «Santa fiamma di gioventù»), che determina sul piano metrico la mancanza di una misura, quindi l'elezione di «a noi [...] sorride» per «ci ride».

c) *Sopra il monumento di Dante*, 154-155:

<b>R18:</b>	154	Vide lor tristo fato il pallido deserto
	155	E borea vide e le fischianti selve

<b>B24:</b>	154	Ma di lor fato il boreal deserto
	155	E <b>conscie</b> fur le sibilanti selve
<b>F31:</b>	154	Di lor <b>querela</b> il boreal deserto
	155	E <b>conscie</b> fur le sibilanti selve

Il rimando è al *Sogno*, 74-75: «Non far **querela**/ Di questa infelicissima fanciulla». Ma nelle canzoni il sostantivo «querela» è strettamente connesso alla rappresentazione del motivo topico della natura che apprende il doloroso lamento dell'uomo (ed infatti già in **An** è presente la var. «voci» per «fato»). Quindi direi che la correzione di **F31** «Di lor **querela** il boreal deserto/ E conscie fur le sibilanti selve» sia piuttosto da ricondurre ad *Alla Primavera*, 68-69: «Nostre **querele** al curvo/ Etra insegnava», e, alla variante di **An**, di *A un vincitore nel pallone*, 24-26: «onde sonaro/ Di pianti e di **querele**/ I molli antri di Susa e di Babele». <sup>99</sup> Invece, la sostituzione in **B24** del verbo «vedere» con il predicato nominale «conscie fur le sibilanti selve» è molto probabilmente per effetto di *Alla Primavera*, 40-41: «**Conscie** le molli/ Aure, le nubi e la titania lampa».

d) *All'Italia*, 88-92:

<b>R18:</b>	88	In sempiterno viva,
	89	Cari, la vostra fama appo le genti.
	90	Qual tanto, o figli, a sera amor vi trasse?
	91	Come così giuliva
	92	L'ora estrema vi parve, [...]
<b>B24:</b>	88	Ne l'armi e ne perigli
	89	<b>Qual</b> tanto amor le giovanette menti,
	90	<b>Qual</b> ne l'acerbo fato amor vi trasse?
	91	Come <b>si lieta</b> , o figli,
	92	L'ora estrema v'apparve, [...]

<sup>99</sup> Non è fuori luogo riconoscere in questi *loci* leopardiani l'impronta di archetipi come Lucrezio, 2, 257 ss.: «Omnia convisens oculis loca si queat usquam/ conspicere amissum fetum, **completque querellis/ frondiferum nemus** adsistens» e Virgilio, *Georg.*, 4, 511-515: «Qualis populea maerens philomela sub umbra/ amissas queritur fetus, quas durus arator/ observans nido implumis detraxit; at illa/ flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen/ integrat, et **maestis late loca questibus implet**». E si vedano anche gli esiti del topos in Ovidio, *Met.*, 2, 396 ss.; 3, 237 ss. e *Fasti* 4, 480 ss. Fra gli italiani si vedano tra gli altri J. Sannazaro, *Rime*, 95, 3; L. Ariosto, *Orl. fur.*, 41, 34, 5; L. Tansillo, *Poesie liriche*, 78, 4; V. Monti, *Musogonia*, 12, 120.

Leopardi elimina il generico e prematuro accenno all'eternità della fama (vv. 88-89), che è sviluppato tramite *adynaton* solo a chiusura della rievocazione dell'impresa (vv. 119-124), in favore dell'estensione dell'interrogazione retorica del v. 90. L'indicazione di Gavazzeni che «giovanette menti» (v. 89) e «acerbo fato» farebbero sistema con le «itale menti» e «acerbo fato» di *Sopra il monumento di Dante* (rispettivamente v. 4, v. 81 e v. 123), contrasta con il fatto che tali *iuncturae* sono presenti fin da **R18**. Ci si chiede cioè perché il sistema avrebbe agito solo in **B24**, considerato che già in **R18** le due canzoni sono edite insieme (senza contare che, come testimoniano gli abbozzi preparatori, nacquero in pratica da un unico parto). Quanto all'anafora dei vv. 89-90, «il tratto stilistico più notevole» dell'intervento, deriverebbe secondo Gavazzeni dal contatto con l'*Ultimo canto di Saffo* vv. 37-40 (lezione di **B24**): «Qual de la mente mia nefando errore [...] Qual ne la prima età [...]». Ma l'iterazione in anafora del «qual» è, già da **R18**, nella stessa canzone *All'Italia*, ai vv. 31-33: «Chi ti tradì? Qual arte o qual fatica/ O qual tanta possanza/ Valse a spogliarti il manto e l'auree bende?», oltre ad essere abbastanza diffusa nelle versioni giovanili. L'origine del movimento anaforico dei vv. 89-90 è comunque individuabile con buona sicurezza altrove. Leopardi stesso ce la segnala nella pagina autografa di **An**, dove, lungo il margine, annota la matrice virgiliana del movimento anaforico: «QUAE TE TAM laeta tulerunt Saecula? QUI TANTI talem genuere parentes? Aen. 1. 605». Ulteriore prova dell'incidenza del luogo virgiliano è l'inserzione, nel medesimo rifacimento di **An**, dell'aggettivo «lieta» al posto di «giuliva» (v. 91).

Credo che questi casi siano sufficienti a mostrare che, pur volendo limitare al piano linguistico la valutazione di un intervento correttivo, difficilmente l'origine delle spinte che agiscono nella formazione di una raccolta sono isolabili all'interno della stessa raccolta. Con questo non voglio certo negare che ogni nuova edizione istituisca nuove relazioni linguistiche all'interno del sistema, ma credo che tale fenomeno sia tutt'altro che evidente e lineare, poiché ogni mutamento è il risultato di diverse spinte simultanee. Ad ogni modo, mi sembra un fatto che cercare di valutare le correzioni senza uscire dal sistema dell'edizione in esame può rivelarsi fuorviante per l'interpretazione dello stesso sistema.

Finora ho trattato le correzioni esclusivamente come dati lessicali. Apparentemente autorizzato in questo dalla natura stessa delle correzioni:

nessuno degli interventi esaminati sembrerebbe comportare un apprezzabile cambiamento di senso. Ma anche quando le correzioni sembrano il risultato di spinte che investono la sola superficie linguistica del sistema, queste correzioni, proprio in quanto spostamenti in un sistema, coinvolgono, in diversa misura, anche gli altri livelli del testo: da quello semantico a quello stilistico-retorico, da quello fonetico a quello intertestuale. È chiaro che misurare queste correzioni esclusivamente sui parametri lessicali della raccolta significa trascurare le implicazioni con gli altri livelli. Il punto è se tale prospettiva di indagine sia davvero quella più efficace ai fini interpretativi, e quindi vada privilegiata, o se, al contrario, possa comportare l'omissione di dati fondamentali, e quindi un sostanziale falsamento dei risultati.

Vorrei qui tentare, proprio per correzioni di cui sembra evidente, o almeno prevalente, la dipendenza da impulsi omogeneizzanti del sistema linguistico, un ribaltamento di prospettiva. Si tratta cioè di muovere l'analisi non dal sistema linguistico alla correzione, ma dalla correzione al sistema, inteso inizialmente senza restringimenti di campo. Si considera quindi la correzione non il punto d'arrivo dell'indagine ma il punto di partenza.

e) *La sera del dì di festa*, 2-4:<sup>100</sup>

<b>An; Nr25; B26:</b>	2	E queta in mezzo à gli orti e in cima a i tetti
	3	La luna si riposa, e le montagne
	4	Si discopron da lungi.
<b>F31:</b>	2	E queta in mezzo a gli orti e sovra i tetti
	3	La luna si riposa, e le montagne
	4	Si discopron da lungi.
<b>N35:</b>	2	E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
	3	<b>Posa</b> la luna, e di lontan rivela
	4	Serena ogni montagna.

È stato da più parti evidenziato<sup>101</sup> come la correzione «si riposa»>

<sup>100</sup> Per un'analisi approfondita dell'incipit della *Sera del dì di festa* mi sia lecito rimandare a R. Rea, *Il notturno della Sera del dì di festa*, in G. Brugnoli-R. Rea, *Studi leopardiani*, in corso di stampa presso la casa editrice ETS di Pisa, da cui mi limito qui a trarre i dati strettamente necessari al nostro discorso.

<sup>101</sup> Cfr. De Robertis, *Il sistema della poesia* cit., p. 36; Peruzzi, *La sera del dì di festa* cit., p. 51;

«posa» consolidi l'acquisto di **F31** dei versi 38-39: «Tutto cheto/ È 'l mondo» > «tutto posa/ Il mondo», oltre a trovare corrispondenza in *Canto notturno*, 4: «indi **ti posi**»; 105: «O greggia mia che **posi**»; *A se stesso*, 6: «**Posa** per sempre»; *Frammento XXXVIII*, 14 «**posan** l'erbe e le frondi». Del resto la forma «riposarsi», in un modo finito come è qui, si trova solo in *Canto Notturno*, 14: «stanco si riposa», probabilmente per *variatio* rispetto al parallelo «ti posi» del v. 4. Insomma, in base ai dati linguistici, la sostituzione del verbo al v. 2 non rappresenterebbe niente più che un «procedimento di aferesi caro a Leopardi». <sup>102</sup>

Proviamo ora a partire dalla correzione. In **N35** l'inserzione di «posa» si trova al centro di un ampio movimento correttorio che comprende la razionalizzazione del percorso della luce lunare al v. 2: «E queta in mezzo a gli orti e sovra i tetti» > «E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti», e lo spostamento del soggetto dell'azione descritta ai versi 3-4: «e le montagne/ Si discopron da lungi» > «e [la luna] di lontan rivela/ Serena ogni montagna». Credo che l'origine del rifacimento sia proprio nella sostituzione del verbo. Il passaggio da «si riposa» a «posa», non è solo formale, bensì implica uno spostamento semantico del verbo stesso. Al significato di «quiescere», proprio della prima stesura, aggiunge quello di «fermarsi scendendo dall'alto», cioè, nel caso specifico della luce lunare, di «proiettarsi su una superficie», proprio di «posare». <sup>103</sup> Solo mediante questo ac-

Contini, *Varianti leopardiane* cit., p. 298; Gavazzeni, *L'unità dei Canti* cit., p. 15.

<sup>102</sup> Così Peruzzi, *La sera del dì di festa* cit., pp. 51 s.

<sup>103</sup> Questa ambivalenza semantica non può essere infatti sfuggita a Leopardi, che in *Zib.* 3052-3053 (27 luglio 1823) riflette lungamente sull'etimologia delle distinte accezioni del verbo *posare*: «Qua io credo che si debba riferire il verbo *posare* (francese *poser* onde *déposer*, *opposer*, *supposer*, *composer*, *apposer*, *disposer*, *exposer*, *proposer*, *imposer* ec. ec.) in quanto significa *por giù*, *deporre*, con tutti i suoi derivati ec. in questo senso. Che *riposare* e *posare* per *quiescere* vengano da *pausa* *pausare* ec. (e così il franc. *reposer* ec.) l'ho detto in un altro luogo, lo dimostra l'uso del verbo *pausare* ec. ec. nel Gloss. Cang. e va bene. Ma che *posare*, *poser*, *déposer* per *deporre*, vengano da *pausare*, non da *ponere*, e non siano quindi affatto diversi da *posare* ec. per *quiescere*, benché suonino allo stesso modo; non posso in alcun modo persuadermelo, benché trovi nel Gloss. un esempio dove *pausare* sta per *deporre*. Io credo che sia sbaglio di copista (o dello stesso autore, ignorante, come tutti allora erano, della lingua stessa barbara) che ha scritto l'*au* per l'*o*, sillabe solite a confondersi, massime ne' bassi tempi, e massime avendovi un altro verbo similissimo, cioè *pausare* per *riposare*, a cui l'*au* veramente conveniva. *Posare* per *deporre* dee certo venire da *positus*, contratto in *posus*, come *visitus-visus*, *pinsitus-pinsus*, *pisitus-pisus*, onde *viser*, *pisar*. Da *positus* non contratto, viene *depositare*, e lo spagn. *depositar*, di cui pure ho parlato altrove. Aggiungete che *poser*, in francese non vale spesso altro che propriamente *porre*, e non ha nientissimo a far con *riposare* o *reposer*, se non in quanto quest'ultimo talvolta significa *residere*, *far la posa*, e in questo senso egli è un altro verbo, e viene altresì da *ponere*. Da *postus* viene *appostare* ital. *apostar* spagn. *impostare* italiano moderno tecnico».

crescimento semantico si precisa la valenza metonimica di «luna», che non è più l'astro, come nella stesura iniziale, che presentava una luna «serena dominatrice dell'etereo campo»,<sup>104</sup> al limite della personificazione, bensì «la luce che esso spande». Di qui l'esigenza al v. 2 di razionalizzare il percorso della luce lunare, che provenendo dall'alto investe prima i tetti e poi gli orti. Ed è sempre la ridefinizione del soggetto «luna», che «da semplice testimone dell'apparire diviene elemento produttore presenza»,<sup>105</sup> a far sì che le montagne non si scoprano più da sole, ma siano rivelate dalla stessa luce lunare.

Ma c'è di più. L'intervento di N35 comporta un allontanamento dall'intertesto di base, che, come è noto, è la similitudine omerica di *Il. 8*, 555-560. Nella stesura «e le montagne/ Si scopron da lungi» era maggiormente riconoscibile, rispetto alla lezione finale, la derivazione da *Il. 8*, 558-559: «ἐκ τ'ἔφανεν πᾶσαι σκοπιάι καὶ πρόονες ἄκρου/ καὶ νάπαι», come si può vedere dalla traduzione che lo stesso Leopardi dà del luogo omerico nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*: «e si discopre/ Ogni cima dei monti ed ogni selva/ Ed ogni torre». Sempre in N35, nel rifacimento della prima cantica dell'*Appressamento della morte*, che viene inserita nei *Canti* come *Frammento XXXIX Spento il diurno raggio* proprio nell'edizione napoletana, i vv. 14-15 vengono così rielaborati: «e tutte ad una ad una/ Le cime si scopriano delle montagne». Mi sembra evidente che si tratta di un recupero del verso omerico sostituito nella *Sera*. Ecco allora che siamo in presenza di un'implicazione intertestuale del sistema di N35: l'intertesto sommerso in un componimento riaffiora in un altro componimento della stessa raccolta.

f) *Bruto minore*, 49-50:

<b>B24:</b>	49	Forse i pallidi lustri, e forse il cielo
	50	Gli umani casi e gl'infelici affetti
	51	Giocondo a gli ozi suoi spettacol pose?
<b>F31:</b>	49	Forse i travagli nostri e, forse il cielo
	50	<b>I casi acerbi</b> e gl'infelici affetti
	51	Giocondo a gli ozi suoi spettacol pose?

<sup>104</sup> Come in *La vita solitaria*, 101-102.

<sup>105</sup> Così A. Folini, *Leopardi e la notte chiara*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 61.



Anche per quest'intervento si possono trovare corrispondenze linguistiche nei componimenti con i quali il *Bruto minore* entra a contatto in **F31**. Il sostantivo «travagli» è, al singolare, in *Primo amore*, 11; l'aggettivo «acerbi» ritorna più volte nei canti della stagione pisano-recanatese: in *A Silvia* è al v. 34, e in var. al v. 17; nelle *Ricordanze* ai vv. 71-72; 100-101; 173.

Questi due versi sono però oggetto di correzioni sin da **An**. La stesura dell'autografo, accompagnata da un consistente numero di varianti a margine, era «Forse i lunghi martori, e forse il cielo/ Gli umani pianti e i vorticosi affetti», ed poi corretta in **B24** come riportato sopra. Le lezioni finali introdotte in **F31**, «travagli nostri» e «i casi acerbi», provengono direttamente dal margine di **An**, dove, nella serie di varianti annotata a fondo pagina, si legge «i lunghi, gli aspri, gli empì, **travagli**», più sotto, «del gener **nostro** i lagrimosi affetti», e ad inizio serie «Forse gli **acerbi**, atroci, orridi **casi**». Andranno inoltre considerati, ancora tra le varianti di **An**, l'«acerbo/ Travaglio» sempre nel *Bruto* ai vv. 66-67; i «travagli celesti» di *Alla Primavera*, 2; e «che mi fece al travaglio», prima stesura del v. 14 della *Sera*. Il sostantivo non è comunque raro nella poesia leopardiana, è, ad esempio, nelle versioni delle poesie di Mosco (4, 55; 4, 106) e nel *Saggio di traduzione dell'Odissea* (1, 24), oltre ad essere oggetto di riflessione in una lettera al Giordani dell'8 agosto 1817.<sup>106</sup> Altrettanto si può dire per la iunctura «acerbi fati», di origine oraziana:<sup>107</sup> nelle canzoni è variante di **An** di *Alla Primavera*, 88; ed è nelle versioni dell'*Odissea* (1, 466) e della *Guerra dei topi e delle rane* (I, 1, 5). Si può quindi affermare che i due interventi avvengono in piena conformità con le abitudini linguistiche di Leopardi.

<sup>106</sup> Riporto il passo in questione: «Molto vi compatisco nelle vostre brighe e molestie. Cotesti sono quelli che i Greci chiamavano ἄθλος. Spesso mi viene in bocca e mi piace assai questa parola ora che uno ἄθλος che io facessi, sarebbe l'ultimo. Se non che questo pure è un terribile ἄθλος d'ingoiarsi così i giorni e i mesi come fo io. Con qual parola italiana renderemmo questa greca? *Travaglio* ha il disgustoso ma non il grande e il vasto. Non pertanto io non m'arrischio di affermare che questa parola non si possa rendere in italiano, tanto poco mi fido di conoscere questa nostra lingua sovrana immensa onnipotente». Cito da G. Leopardi, *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, I, Firenze, Sansoni, 1969; II ed. riv. e accr. ivi 1978, pp. 1035-1036.

<sup>107</sup> Cfr. Hor., *Epod.*, 7, 17: «Sic est: acerba fata Romanos agunt», citato dallo stesso Leopardi in **An**, per il verso 48 della canzone *Ad Angelo Mai*: «O teologicamente o poeticamente che fosse, gli antichi non supponevano il fato inattivo, ma gli attribuivano anche l'azione esecutiva delle cose p. esso preordinate eternamente. Acerba fata Romanos agunt. Oraz.».

Ben più interessanti sono però le implicazioni sul piano semantico e retorico. Come è noto, nel *Bruto Minore*, con la messa in scena dell'estremo monologo dell'eroe suicida, l'ideologia leopardiana compie un vero e proprio salto in avanti. Leopardi spinge il suo Bruto fino alla radicale polemica antiteodicea, all'esplicita accusa di indifferenza insistentemente rivolta contro la natura, al rifiuto integrale dei valori del classicismo contemporaneo. Tale contenuto sovversivo genera un'*imagery* violenta, un lessico alto, tragico, metaforicamente denso, ricco di latinismi e 'ardiri', una sintassi in continua tensione, con costrutti latineggianti, inversioni, iperbatì, il tutto oltre la media delle canzoni. Ma, soprattutto, il contrasto tra Bruto e il Fato/Dio/Natura si riverbera nelle numerose *figurae* di opposizione, semantica e sintattica: antitesi, ossimori, chiasmi.

Proprio a questo impianto retorico deve, a mio avviso, essere ricondotto l'intervento correttorio in esame. La iunctura «i travagli nostri» produce all'interno del movimento interrogativo una perfetta antitesi con «gli ozi suoi» del v. 51, antitesi che prosegue quella dei vv. 3-6 fra «le valli/ D'Esperia verde» e «le selve ignude», quella dei vv. 25-26 fra «i celesti odii» e «la terrena pietà», quella dei vv. 70-75 che esprime il paradosso del destino umano: «A voi [...] soli fra tutte/ Figli di Prometeo, la vita increbbe;/ A voi le morte ripe, [...] Soli, o miseri, a voi Giove contende», quella su cui è impostata l'intera terzultima strofa, in cui l'indifferenza della natura è espressa mediante il contrasto tra i tre aggettivi che qualificano la luna e le azioni di cui è spettatrice. Alle quali si aggiungano ossimori come «guerra mortale, eterna» (v. 38) e «mollì eterni petti» (v. 48).

Similmente l'introduzione di «i casi acerbi»,<sup>108</sup> che è in chiasmo con «gl'infelici affetti», prosegue la serie di chiasmi: «il destino invito e la ferrata/ Necessità» (vv. 31-32), «i regni beati empio costume» (v. 56), «il viver macro ad altre leggi» (v. 57); «Legge arcana farebbe/ O tenebroso ingegno» (vv. 69-70); «prema la fera, e il nembo/ Tratti» (vv. 118-119).

Sì può quindi concludere che la correzione in esame risponda soprattutto a implicazioni del livello semantico-retorico del sistema. Si noti inoltre che nell'edizione di **F31** il processo di consolidamento di queste strutture retoriche mediante una serie di correzioni si attua non solo con l'intervento esaminato dei vv. 49-50, ma anche con l'inserzione di «mor-

<sup>108</sup> Il cambio di aggettivo è dovuto probabilmente all'inserzione al verso precedente del possessivo «nostri», che rende superflua la specificazione che i «casi» siano «umani».

tale» al v. 38, in ossimoro con «eterna», e con la valorizzazione dell'antitesi dei citati vv. 70-75, nei quali è acuita la simmetria, e quindi la contrapposizione, tra le due proposizioni.

Tutto questo, ripeto, non per respingere la misurazione delle varianti dei *Canti* sul «metro della rilevazione linguistica», ma per sondare i rischi di un approccio troppo rigidamente orientato in tal senso. Soprattutto mi sembra che non si possa prescindere, anche quando l'oggetto dell'indagine è il sistema, e non l'elaborazione di un singolo testo, dalla valutazione puntuale della correzione. Solo muovendo dalla correzione si può giungere ad un'interpretazione oggettiva della stessa, che consenta di valutare nella maniera più completa possibile le molteplici e mutevoli implicazioni che di norma soggiacciono ad un mutamento del testo.

Sono convinto che per un poeta come Leopardi siano davvero pochi i casi in cui una correzione possa essere ridotta ad un automatismo del sistema linguistico. In tutti gli altri casi il rischio di «pianificare i dati espressivi» è sempre incombente.

3.2. Altrettanto complessa appare la problematica relativa alle varianti autografe. Anche in questo caso mi limito ad alcune riflessioni di fondo.

Come abbiamo visto, la netta distinzione delle varianti manoscritte da quelle a stampa promossa da Domenico De Robertis si fonda soprattutto sulla constatazione del particolare *status* di tali varianti. Della natura eterogenea che contraddistingue la *varia lectio* di «probabili varianti genetiche, alternative, glosse e catene di sinonimi in funzione di certificazione linguistica»<sup>109</sup> che circonda, e, nel caso delle canzoni, riempie i margini dei fogli degli autografi si era già accorto Moroncini, che distingueva, oltre ovviamente alle note ed ai rimandi di carattere linguistico, serie di varianti di carattere sinonimico, altre che invece alternano parole di «significato diverso e opposto», altre ancora di cui è evidente la derivazione da repertori registrati in schede a parte.<sup>110</sup> Come si evince dalla definizione che abbiamo riportato sopra, Domenico De Robertis tende però a contestare per queste sequenze annotate a margine lo stesso *status* di varianti, nella misura in cui «esse rappresentano non tanto l'evoluzione del testo poetico, quanto lo spazio linguistico entro il quale esso esiste, la *langue*

<sup>109</sup> Cfr. F. Gavazzeni, *Come copiava e correggeva il Leopardi*, in *Operosa parva. Per Gianni Antonini*, a cura di D. De Robertis e F. Gavazzeni, Verona, Valdonega, 1995, pp. 281-292, a p. 281.

<sup>110</sup> Cfr. Moroncini, *Discorso proemiale* cit., pp. LXV-LXVI.

[...] di cui esso è *parola*».<sup>111</sup> Tali serie piuttosto che porsi come alternative alla lezione del testo vorrebbero essere una vera e propria esplorazione e «verifica delle possibilità linguistiche, lessicale ed espressive»,<sup>112</sup> condotte procedendo per contiguità semantica o fonetico-morfologica.

Questa definizione è, a mio avviso, senza dubbio valida ed utile nel caso di molte sequenze variantistiche, ma non è estendibile all'intero *corpus* delle varianti manoscritte delle canzoni, che di norma mantengono la loro funzione di alternativa alla lezione del testo. Insomma il riconoscimento «dell'essenzialità e simultaneità della riflessione linguistica al processo di formazione testuale» non implica, secondo me, la riduzione di questo a quella. A tale proposito mi sembra che costituiscano un dato irriducibile i numerosi recuperi nelle edizioni a stampa delle stesse varianti manoscritte.

In particolar modo per gli autografi delle canzoni, bisognerà quindi distinguere caso per caso. Si tratta cioè di cercare di riconoscere quando una variante è stata pensata e valutata a fondo da Leopardi come una possibile alternativa per un *locus* specifico, e quindi è utile ai fini interpretativi, e quando invece è semplicemente il segno di una ricognizione linguistica condotta a margine della genesi di un particolare *locus*. Ed è questa una distinzione tutt'altro che facile. Si consideri ad esempio il caso delle varianti di **An** all'«ignota spoglia» di *Bruto* 119: «L'insalutata, inonorata, abbandonata, derelitta, illacrimata, sconosciuta» e, isolata da queste, «L'indeplorata». La serie sembrerebbe in tutto e per tutto essere del genere di quelle su cui ha insistito De Robertis: una sequenza di sinonimi, per lo più determinata, oltre che ovviamente dalla contiguità semantica, dal tratto morfologico del prefisso privativo. Ma non è trascurabile che quasi tutte queste varianti hanno precisi riferimenti intertestuali nella poesia latina: per «insalutata» cfr. Virgilio, *Aen.* 9, 287-288: «Hanc ego nunc ignaram huius quodcumque pericli/ inque **salutatam** linquo»; per «inonorata» cfr. Silio Italico 4, 605-606: «Namque **inhonoratam** Fibrenus perdere mortem/ et famae nudam impatiens»; per «illacrimata», oltre naturalmente l'«illacrimata sepoltura» di Foscolo, *A Zacinto*, cfr. Orazio, *Carm.* 4, 9, 25-28: «Vixere fortes ante Agamemnona/ multi; sed omnes **illacrimabiles**/ urgentur **ignotique** longa/ nocte, carent quia vate sacro» (con il

<sup>111</sup> Cfr. De Robertis, *Lingua come scoperta e investimento* cit., p. 219.

<sup>112</sup> Cfr. *ibidem*, p. 223.

quale cfr. anche la lezione finale «ignota»); per «indeplorata», come suggerisce il rimando «Ovid.» di **An**, cfr. Ovidio, *Met.* 11, 669-670: «surge, age, da lacrimas lugubriaque indue nec me/ **indeploratum** sub inania Tartara mitte»; *Tristia* 3, 3, 45-46: «sed sine funeribus caput hoc, sine honore sepulcri/ **indeploratum** barbara terra tegit». Tanto più che uno di questi aggettivi tornerà come variante, ancora in un contesto luttuoso, per la «La fredda morte ed una tomba ignuda» della chiusa di *A Silvia* (prima stesura di **An**: «Un sepolcro deserto, inonorato», e a margine: «A me la tomba inonorata e nuda»). In un'indagine sulle varianti del *Bruto* la discussione di questa sequenza è senz'altro proficua.

Ma anche quando sembra evidente che la sequenza di varianti rappresenti soprattutto «un'esplorazione di paradigmi prosodico-lessicali condotta con una sorta di furore esaustivo»,<sup>113</sup> non sarà inutile includerla nell'analisi variantistica, in quanto, confrontata con la lezione accolta a testo, permette spesso di reperire direzioni, spinte, relazioni intratestuali ed intertestuali.

Ancora un esempio dal *Bruto*. Il verso 90 nella stesura di **An** è «Rintronerà la solitaria sede [l'alpe]». A fondo pagina compare una lunghissima serie di varianti, che esplora in più direzioni il campo semantico del sostantivo «alpe»: alcune sono di carattere toponomastico («Cozzia», «retica», «norica», «carnica»), altre tendono a qualificare la sede alpina secondo peculiarità climatiche («turbinosa, tempestosa, nubilosa, nebulosa», «gelida, ventosa, nembosa, nevosa», «canuta», «invernale», «nevale», «bianca», «iberna») o fisico-morfologiche («inabitata, dirupata, pruinosa», «squallida», «ispida», «orrida», «deserta», «sassosa», «montana», «romita»). Il confronto con tali varianti serve a comprendere che la scelta dell'aggettivo «solitaria», come hanno già fatto notare Fubini<sup>114</sup> ed altri commentatori, risponde alla ricerca del «vago» e dell'«indefinito».<sup>115</sup> Ri-

<sup>113</sup> Cfr. Blasucci, *L'autocommento alle «Canzoni»* cit., p. 49.

<sup>114</sup> Cfr. Leopardi, *Canti*, a cura di Fubini-Bigi cit.

<sup>115</sup> Cfr. anche *Zib.* 2629: «A ciò che ho detto altrove delle voci *ermo, eremo, romito, hermite, hermitage, hermita*, ec., tutte fatte dal greco ἔρημος, aggiungi lo spagnuolo *ermo*, ed *ermar* (con *ermador* ec.) che significa *desolare, vastare*, appunto come il greco ἔρημιός. (3 Ottobre 1822). Queste voci e simili sono tutte poetiche per l'infinità o vastità dell'idea ec. ec. Così la deserta notte e tali immagini di *solitudine, silenzio* ec.». Anche rispetto a quelle varianti che non scadono in un'eccessiva definizione («inabitata, deserta, romita») l'aggettivo «solitaria» per Leopardi presenta una semantica più vasta ed indefinita, che comprende i significati di tali varianti. Si veda quanto Leopardi osserva nelle *Annotazioni alle dieci Canzoni* a proposito dell'aggettivo «solo» (di *Sopra il monumento di Dante*, 13): «Solo in forza di *romito, disabita-*

cerca che è proseguita, si badi bene, dall'intervento di **F31**, dove il «la solitaria» è sostituito da «quella solinga», con la quale si ha l'adozione di una forma suffissale più «peregrina», e l'inserzione di un aggettivo determinativo, che, come spesso accade nei *Canti*, produce in realtà un effetto indeterminante, di indefinito allontanamento spazio-temporale (qui anche in concomitanza con l'imprecisato futuro «Rintronerà»).

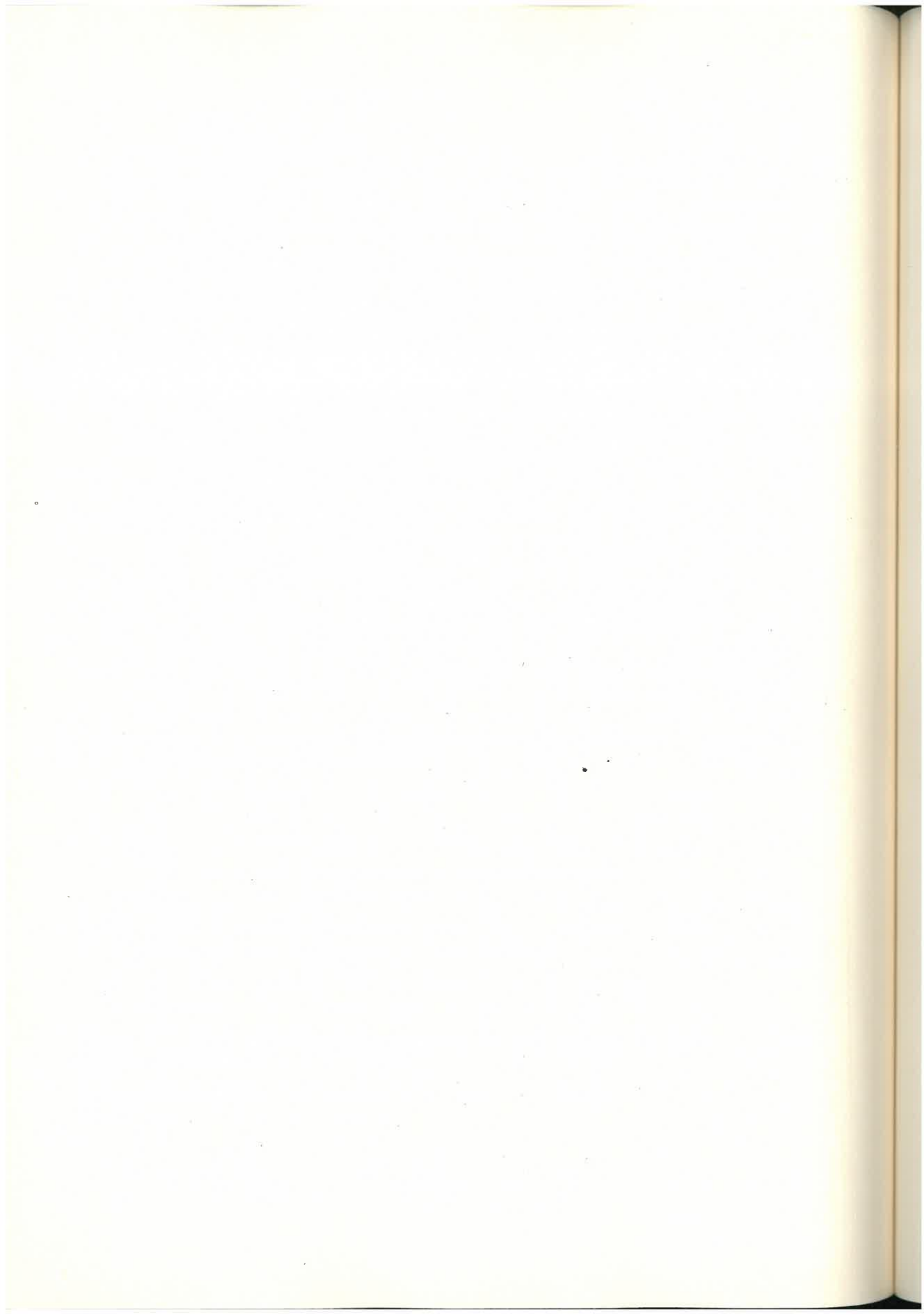
Credo che alcuni degli esempi presentati finora possano essere utili anche per l'altra obiezione sollevata da Domenico De Robertis, cioè che solo le varianti a stampa, rappresentando l'approdo di un ben determinato percorso, segnano gli orientamenti del sistema, mentre quelle manoscritte rimangono nella sfera del possibile, e quindi al di fuori del sistema definito dall'edizione.

L'obiezione di Domenico De Robertis mi sembra incontrovertibile, ma altrettanto valida mi sembra l'importanza dell'analisi degli autografi. Come spero risulti dagli esempi **b**, **d**, **f** non è affatto raro che movimenti correttori che investono il testo nelle edizioni a stampa portino a termine, o comunque riprendano, processi elaborativi più o meno definiti dei manoscritti di **An**. Il segno più visibile di questo fenomeno è ovviamente il recupero nell'ultima edizione a stampa di varianti di **An** precedentemente respinte. Credo quindi che anche quando si vuole fissare la propria attenzione sui progressivi assestamenti dei testi nelle edizioni a stampa non si possa prescindere dall'analisi degli autografi, dov'è possibile cogliere in atto la formazione del sistema dei *Canti*. Spesso solo scavando tra i materiali di scarto, provando a ricomporre frammenti sparsi, ripercorrendo direzioni del testo poi abbandonate, reintegrando le lezioni depennate, collazionando con il testo definitivo varianti istaurative e sostitutive, si possono individuare i fattori che determinarono gli orientamenti del sistema

*to, deserto, non è del Vocabolario ma del Petrarca. Tanto più fien le cose oscure e sole Se morte gli occhi suoi chiude ed asconde.* E del Poliziano: *In qualche ripa sola E lontan da la gente* (dice d'Orfeo) *Si dolerà del suo crudo destino.* E del Sannazzaro nel *Proemio dell'Arcadia*. *Per li soli boschi i salvatichi uccelli sovra i verdi rami cantando.* [...] È tolto a' latini, tra quali Virgilio nella *Favola d'Orfeo*: *Te, dulcis coniux, te solo in litore secum, Te veniente die, te decedente canebat.* E nel quinto dell'*Eneide*: *At procul in sola secretae Troades acta amissum Anchisen flebant.* Così anche nel sesto: *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram.* E Stazio nel quarto della *Tebaide*: *Ingentes infelix terra tumultus, Lucis adhuc medio; solaque in nocte per umbras, Exspirat.*

della poesia leopardiana.<sup>116</sup>

<sup>116</sup> Strettamente connesso allo studio delle varianti manoscritte è il problema di conoscere i modi e i tempi di composizione della pagina autografa leopardiana. Su questo argomento ha di recente scritto pagine persuasive Gavazzeni, di cui riporto la descrizione di quello che, per quel che possiamo ricostruire, è il processo di stesura dell'autografo leopardiano: «La trascrizione delle varianti a piede di pagina, che è generalmente, ma non esclusivamente, progressiva, il carattere stesso della scrittura, uguale e ben allineata, che ne rivela la sincronia, dimostrano che Leopardi, dopo aver esemplato quella che riteneva la lezione ultima a quell'altezza cronologica, continua a copiare da una fonte – un dossier di carte non pervenutoci – che oltre a consentirgli di ricavare il testo provvisoriamente ultimo, anche gli offriva i dati genetici dell'elaborazione, insieme alle probabili varianti alternative. Varianti genetiche, varianti alternative e altro ancora, vengono così a costituire quella *varia lectio* cui l'autore ricorre, subito per le correzioni che interlinea, e poi, più raramente, in occasione delle modifiche attestate nelle stampe successive alla *princeps*. Da tutto ciò si deduce che, di massima, Leopardi dapprima esempla il testo, quindi registra a piede di pagina le varianti (che, in subordine, ma con eccezioni, talvolta occupano i margini o il capo pagina), e infine passa a correggere il testo base» (Cfr. Gavazzeni, *Come copiava e correggeva il Leopardi* cit., pp. 282-283). Rispetto a questa descrizione, si può solo aggiungere che, nel caso delle canzoni, la pagina autografa sembrerebbe talvolta presentare interventi appartenenti ad una fase successiva rispetto al processo correttivo sul testo esemplato che segue la registrazione delle varianti a margine. Quindi ci sarebbero successive stratificazioni di varianti e correzioni. Ma è chiaro che per ipotesi di questo genere le riproduzioni fotografiche in bianco e nero dell'autografo non sono più sufficienti, in quanto è necessario studiare a fondo, oltre la genesi delle correzioni, il *ductus* e gli inchiostri.





Bruno Pischetta

## Morselli: una *Dissipatio* molto postmoderna

### 1. Nel nome di Svevo

È il 21 dicembre del 1966, quando Guido Morselli dedica una breve nota di diario a *La coscienza di Zeno*. «Non è un capolavoro – esordisce – e notoriamente non è nemmeno l'opera migliore di Svevo». Quanto gli si può concedere, è al massimo un posto di riguardo fra ciò che un tempo «si chiamava intimismo o psicologismo»; ma uno psicologismo di ardua decifrazione, se visto dal lato del lettore comune, è oltretutto venato di «coloriture crepuscolari».<sup>1</sup>

Certamente condizionato dal contesto in cui appare, ma non del tutto estemporaneo, lo sfogo dello scrittore varesino travalica ad ogni buon conto un merò giudizio di valore. Facendo seguito a una personale polemica contro le dottrine di Freud, egli mira piuttosto a revocare in causa taluni aspetti costruttivi del testo sveviano. In particolare, la sua critica si concentra su una non meglio precisata «aggiunta» di «quattro o cinque pagine» che, stabilendo la cornice delle vicende ripercorse da Zeno, favorirebbe una loro indebita sovrastima in senso psico-patologico.<sup>2</sup> «Il freu-

<sup>1</sup> G. Morselli, *Diario*, scelta a cura di G. Pontiggia e note di V. Fortichiari, Milano, Adelphi, 1988, pp. 289-291.

<sup>2</sup> Difficile intendere se Morselli alluda qui alla *Prefazione* a firma del dottor S. e al successivo *Preambolo* o, come pare più probabile, ai primi capoversi del capitolo VIII, intitolato *Psicoanalisi*. L'impressione è comunque che stia citando a memoria, nonostante il generico rinvio all'edizione Corbaccio in suo possesso, ma non risultante nel lascito bibliotecario (cfr. *Il fondo*

dismo del romanzo – insiste – si riduce a questa aggiunta»: ben poco altro sarebbe lecito leggere in tale «chiave», al di là del solito, per quanto ai tempi di Svevo potesse apparire «sconvolgente», complesso di Edipo.

A dispetto delle ripetute proteste anti-idealiste che punteggiano una riflessione talora incerta e dilettantesca come è quella di Morselli, l'obiezione assume una sua pregnanza soltanto se tradotta in termini crociani: riducendosi la predetta «aggiunta» al rango di struttura, prevaricante e non poetica. Concepita dall'autore della *Coscienza di Zeno* «tardivamente», ossia una volta portato a compimento l'atto creativo, essa si rivelerebbe pregiudizievole sul piano estetico non meno che su quello delicatissimo dei significati:

Vale come sempre la vecchia regola: non conta ciò che l'autore si propone di dare, conta ciò che ha dato. L'interpretazione o trasfigurazione freudiana della *Coscienza di Zeno* non ci vincola. E non può vincolarci perché in realtà è ulteriore e superflua, estrinseca sostanzialmente come lo è formalmente, per quel suo implausibile aggiungersi al libro finito e compiuto, a un libro che non ne ha bisogno e con ciò solo la respinge.

Può sorprendere tanta severità – e ammettiamo pure, tanta miopia –, soprattutto se consideriamo i debiti inequivocabili che nei confronti della *Coscienza di Zeno* contrae *Dissipatio H. G.*, steso a distanza di circa sei anni da quella nota.<sup>3</sup> Debiti non esigui: di ordine espressivo e tematico. Primo fra tutti, l'immagine di una catastrofe cosmica, di un annichilimento repentino della specie umana, posta a suggello della *Coscienza*, e data come «Evento»<sup>4</sup> che apre il nostro romanzo. In entrambi i casi, il testo converge sul *topos* di un mondo senza gente; in entrambi, esso ha un evidente carattere sintomatico e reattivo, collegato com'è ai rovelli di una psiche turbata: «l'Inspiegabile si è inaugurato per opera mia» (19), dichiara il protagonista morselliano. Altrettanto rilevante è il tema del suicidio: come in Svevo, anche qui tentato due volte, dapprima nel lago della Solitudine, per affogamento, quindi a Widmad, grazie a una rivoltella maneggiata maldestramente («la mia ragazza dall'occhio nero», 28). Nella *Coscienza* è un suicidio fasullo, eppure realizzatosi per una somma

Morselli, Comune di Varese, La Tipotecnica, 1984).

<sup>3</sup> Un legame tra *La coscienza di Zeno* e *Dissipatio H.G.* aveva già rilevato A. Cortellessa, «*Es ist genug*». Guido Morselli sull'estrema soglia, «La scrittura», inverno 1996/97, p. 6.

<sup>4</sup> G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi, 1977, p. 11 (d'ora in avanti, solo l'indicazione di pagina).

di circostanze estranee alla volontà del soggetto; in Morselli, viceversa, il gesto insano è lucidamente progettato, e se non giunge a coronamento è per una remora istintuale che prevale infine sulle determinazioni etiche del protagonista:

85 chilogrammi di sostanza vivente non ubbidivano. Consci, a modo loro, della sentenza secondo cui morire è cambiare materia, non erano disposti a cambiare materia (25).

Più complessa è la questione dei rapporti tra analista e paziente, così come essi si configurano nei due romanzi. Morselli mantiene del testo sveviano, e se mai acuisce, l'ostilità anti-freudiana: la psicoanalisi viene tacciata senza riguardi di «oniromanza» (28); è «una densa concrezione linguistico-letteraria, un edificio di tropi e di traslati», da collocare tra le «eredi legittime della retorica» (68). Su queste basi comuni, non di meno, egli converte ciò che per Zeno era una coerente traslazione negativa, in una disponibilità del tutto affettuosa testimoniata dal personaggio protagonista nei confronti del proprio medico curante. I motivi interni al testo paiono in verità poco convincenti. Karpinsky, il «dottorino ebreo» (70), controfigura smaccata del padre fondatore della psicoanalisi, è un terapeuta troppo blandamente anomalo per giustificare la mossa narrativa. Laureatosi a Vienna con uno studio «sui rapporti epistolari tra Freud e Jung», egli è bensì disposto ad accantonare la psicoanalisi e i suoi riti taumaturgici: «niente divano», «niente interrogatorii, complesso della cravatta, bric-à-brac vario» (62). Altrettanto certamente, a una siffatta trasgressione del formalismo terapeutico corrisponde la messa in chiaro dei suoi meriti extra-professionali. Karpinsky è «un uomo intelligente», «indipendente d'idee», «umano», «non conformista» (62). Una somma di virtù che consentono al protagonista un affidamento fiducioso con espliciti connotati parentali: «lui paterno (e era più giovane di me)» (63); «il mio solo amico» (64); «uno dei rari incontri, nella mia vita, forse l'unico, per cui meritasse di uscire dal pianeta-io» (70). È insomma evidente che Morselli vuole inscenare un moto affettivo, assicurandolo sgombro di riflessi clinici e di pulsioni inconscie. Resta il fatto che nella cancellazione del nesso causale cura-transfert, nel rifiuto delle dottrine psicoanalitiche manifestato dal paziente e nel suo contemporaneo idoleggiamento per l'analista, si cela – se vogliamo attenerci alla lettera del romanzo – un dato

di forte paradossalità.

Sin qui, il richiamo morselliano alla *Coscienza di Zeno* sembra all'insegna dell'inversione e del rovesciamento. Fine/Inizio, per quanto riguarda la catastrofe che conduce alla scomparsa del genere umano sul pianeta; Atto realizzato/Atto mancato, in riferimento al suicidio; Atteggiamento negativo/Atteggiamento positivo, a proposito dell'analista. Sorge a tratti il sospetto che del romanzo sveviano *Dissipatio H.G.* rappresenti una parodia. Non fosse che si tratta di un calco serissimo, e che anzi, proprio la mancanza di umorismo, di leggerezza irridente con cui si affronta la tragicità del dettato, stabilisce la distanza maggiore tra i due romanzi. Il punto è quanto mai delicato, giacché se si esclude la parodia, il rapporto tra di essi è davvero quello che si instaura tra originale e modello: un rapporto, tuttavia, non risolvibile nel senso di una classica e consapevole *imitatio*, bensì di una nevrotica, coartante suggestione.

A favore di questa seconda ipotesi, depongono alcune scelte operate da Morselli nella caratterizzazione del suo narratore-protagonista. Sull'esempio di Zeno, è anch'egli indubbiamente malato. Un inusuale concentrato di anomalie fisiche, psichiche e morali ne contrista l'esistenza: oltre che «nittalopo» (23) e «fobantropo» (45), è affetto da «isteria» (39), da «tecnofobia» (43), da «stipsi affettiva» (60), da «pirofobia» (62). Come Zeno alle prese con l'ultima sigaretta, egli pure soffre di coazioni numerologiche. Ventinovenne entra in casa di cura: «Mi sono riveduto nella villa sul lago, dove, fra una primavera e un autunno, guarii insieme da due sottili malattie, la giovinezza (ero entrato il giorno che compivo ventinove anni), e una neurosi ossessiva» (62). Trentanovenne tenta il suicidio: «È un passaggio, quello ai quaranta, che dalla maturità degrada all'anzianità; io volevo andarmene 39enne, sia pure anagraficamente» (23).

In gioco è la credibilità di un narratore che più volte, e secondo diverse strategie, richiama l'attenzione sul proprio stato mentale. Non si tratta solo dei «sogni a occhi aperti» (61); «visioni» (61, 63), «evocazioni involontarie» (63), «apparizioni» (63), «illusioni» (108), «allucinazioni» (61, 63, 127) di cui il romanzo è intessuto; bensì di una esplicita patologia della memoria: «questo fenomeno delle paramnesie, dei falsi ricordi, mi assillava già a Villa Verde, in clinica» (137). Né si tratta di semplici evanescenze del dettato, ma di una retorica sottile per cui, alla maniera anti-frastica tante volte documentata da Zeno, si adombra un contenuto proprio nel momento in cui più esplicitamente lo si nega: secondo una mo-

dalità terapeutica già osservata da Freud<sup>5</sup>. Al riguardo, le esemplificazioni abbondano. Si va da una generica protesta di normalità psichica: «le frustrazioni inconsce e i pathos viscerali, i mali oscuri che connoterebbero l'uomo moderno, io, devo confessarlo, non me li trovo» (19); all'insistito rifiuto del transfert che potrebbe legare il narratore all'analista:

il classico transfert degli psico-operati sullo psico-operatore, il medico curante? Io ho idea che in Karpinsky, l'habitus medicale fosse ridotto a vantaggio di una personalità molto ben definita, nella sua modestia, e incisiva (70);

Karpinsky, amico Karpinsky, non ho che te. Il transfert non c'entra, tu lo sai bene (138).

Da un nuovo richiamo (negato) alla *Coscienza di Zeno*, per cui tutto il romanzo si ridurrebbe a diario da sottoporre all'analista:

Quadernini a parte, io seguito a pensare, a osservare, a ritenere idee, impressioni, ecc. A chi destino, io, questo? A Karpinsky?

Non mi pare. Mi pare che se penso, osservo, ecc., io lo faccio, e son ben contento di farlo, solo per me (73);

fino alla più che probabile, ancorché latente omosessualità, che a detto transfert fa da sfondo. Ecco il protagonista di *Dissipatio* in un gesto di inequivoco travestitismo:

Fra poco, uscendo dall'acqua, mi cospargerò di talco alla colonia. Mi infilerò il *collant*, un (superfluo) reggicalze a roselline celesti, e le mie gigantesche mutandine col pizzo.

Da qualche giorno uso dessous da donna, scelti al Grande Emporio.

[...] La sera spogliandomi non ho turbamenti, né fisici né psichici, quelle gambe pelose e poderose sono soltanto claudesche, sotto il velo nero. Credo che estenderò il travestimento agli indumenti di superficie, solo per comodità; gli abiti da donna,

<sup>5</sup> «Il contenuto rimosso di una rappresentazione o di un pensiero può dunque penetrare nella coscienza a condizione di lasciarsi negare. La negazione è un modo di prendere coscienza del rimosso, in verità è già una revoca della rimozione, non certo però un'accettazione del rimosso. Si vede come la funzione intellettuale si scinde qui dal processo affettivo»: S. Freud, *La negazione (Die Verneinung)*, trad. di E. Fachinelli, in *Opere*, X, Torino, Boringhieri, p. 198. Il merito di aver applicato questa indicazione freudiana alla *Coscienza di Zeno* va a M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Nuova edizione aumentata, Torino, Einaudi, 1986, pp. 59-63.

scomparsa la stupida moda dei calzoni femminili, sono invitanti; di questa stagione non pesano. Ho già visto un abitino bianco a bolli rossi, sottana e bolero. Nessun autoerotismo, comunque; in me la sessualità non mi è mai parsa deviante, e da un pezzo, ora, langue, come deve.

Se mai, imito il grande attore giapponese Omagàta, il quale interpretava unicamente ruoli di donna, in vesti da donna. Nessun segno in me di squilibri, di alcun genere: la mia ragione se ne sta verticale, rigorosa e irrefutata (140-141).

Accompagnata dalle limitazioni e dalle avversative («soltanto», «solo», «se mai», «unicamente»), imponente si mostra in questo caso la catena di negazioni: «non», «né», «né», «non», «nessun», «non», «nessun», «alcun». Rimane difficile dubitare della strategia antifrastica che vi è sottesa, soprattutto se si considera che nel nome di Karpinsky – e secondo un modulo ancora una volta negativo – si era aperto il paragrafo: «La presenza del mio amico, non tangibile, non materiale, non mi manca, si rivela per vie strane e imprevedute ma non mi manca» (13).

Dal profilo inattendibile del narratore, ciò che discende è l'indecidibilità della trama complessiva del romanzo. C'è stata davvero – sul terreno della realtà narrata – la *dissipatio* della specie umana? O tutto quanto è frutto di un delirio psicotico? Il personaggio si esprime ripetutamente in termini dubitosi:

Pretendevo di essere un'eccezione. E invece, la notte del 2 giugno è stata l'ultima anche per me. Il resto, il 'dopo', niente altro che una frode della superbia solipsistica (109);

Per prima cosa bisognerebbe risolvere la questione, se e sino a che punto io sia ancora vivo, cioè soggetto-oggetto possibile di suicidio. [...] Mi potrei definire: un pensiero mortuario che sfiora sgomento la morte consumata, mentre vagheggia la Morte-ipostasi, la morte trionfante e universale (a patto, si capisce, di esserne eccettuato). E ha costruito, circostanziato, tutta questa storia, il cosiddetto Evento, dalla notte del 2 giugno, per inventarsi una speranza-rifugio, nel sogno antico dell'immortalità [...] E tutta questa storia sarebbe la funebre trovata di un solipsista feroce, ma d'altra parte pusillo e poltrone, che respinge caparbiamente l'idea di morire (135-6);

e con un massimo di ambiguità, secondo un inesplícito gioco di specchi che dissolve qualsiasi congruenza di tempo e di spazio:

mi riconosco nella hall del Mayr a inciampare fra le valige del cliente svedese; in fondo al Sifone, o lago della Solitudine, con la nostalgia del dottorino Karpinsky (63).

Fino alla scena più 'realistica', ma non meno drammatica: quella di un «*itinerarium mentis in Mortem*» (71) del protagonista che, avendo effettivamente dato corso al suo gesto suicida, si trova ora a fantasticare sul margine estremo della propria vicenda individuale. Soluzione a cui, in via metaforica, e quanto mai sfuggente, pure sembra alludere il testo: «So-pravvivo grazie a non si sa quale artificio. In una campana pneumatica, o sotto una tenda ad ossigeno» (144).

## 2. Una «federazione» di generi narrativi

Un aspetto va chiarito. Decidendo per l'una o per l'altra ipotesi – catastrofe cosmica o delirio agonico del protagonista –, si prende inevitabilmente posizione anche a riguardo del genere romanzesco a cui *Dissipatio H.G.* verrebbe in linea di principio ad appartenere. Nel primo caso, saremmo nel solco di un fantastico-apocalittico di latitudine anglosassone (Mary Shelley di *The Last Man*, 1826; e più da vicino, *The Purple Cloud* di Matthew P. Shiel, 1901). Nel secondo, con Svevo della *Coscienza*, resteremmo nell'ambito del romanzo psicologico; nonostante i dinieghi del narratore, e le proteste altrettanto recise e qui sopra documentate dell'autore reale Guido Morselli. *Dissipatio* viene in tal modo a configurarsi come romanzo singolarmente 'aperto'. Non perché bisognoso dell'apporto creativo del lettore, secondo un modulo avanguardista; ma in quanto gravato da un'ambiguità di base, che il lettore può risolvere solo tramite un atto, in qualche misura arbitrario, di interpretazione. Pur non essendo incompiuto, si offre come problema: risulta cioè dal ricalco arguto di due codici, uno dei quali mette in discussione l'altro, privandolo di oggettività e di certezza.

Che proprio la sovrapposizione, e diciamo pure il *mélange*, sia la figura cardine a cui va riferito il romanzo morselliano, lo possiamo accertare portandoci al di sotto della doppia campitura che lo sorregge. Là dove, finemente intrecciati, si mostrano due altri tipi narrativi di origine primomoderna: la cronaca e il diario. I due termini, si noti, ricorrono con una certa frequenza già all'interno del testo: «cronaca» (33); «memoria-cronaca» (63, 64); «diari» (67); «Cronaca d'Arcadia» (75); «pagina di diario» (95); «cronaca della paura» (108). È però disagevole distinguerne i

costituenti di base. Coerentemente con il rifiuto dello psicologismo tradizionale, si vede bene che Morselli punta a una forte oggettivazione del dettato. La cronaca, in un avanti e indietro nel tempo, prima e dopo l'evento catastrofico, si dispiega con precisione calendaristica: «un'estate di qualche anno fa» (64); «in aprile» (59); «Verso la metà di maggio» (51); «La notte favolosa fra il 1 e il 2 giugno» (19); «Lunedì, 3 giugno, mattino» (33); «Da quella notte un mezzo mese è trascorso» (9). I fatti che vi si rappresentano hanno però un aspetto abitudinario, trattandosi per lo più di spostamenti, da Widmad a Crisopoli e viceversa; oppure vengono connotati di una quotidianità ultradimessa, al limite con una circolarità asfissiante: «Ho freddo... Mi alzo... Torno alla poltrona...» (112); «Divago. Defeco, mangio... Di nuovo dormo... mi metto in viaggio a piedi... » (118-119); «non sono che le sette di sera..., la notte è sconfinata... giorno che entra tardi... Poi di nuovo la notte... Per due notti e quasi due giorni su quella poltrona... » (106-7).

A una soluzione diaristica sembrano d'altronde rinviare i tempi verbali, improntati a una netta prevalenza del presente (con passato prossimo e trapassato); mentre di conserva con una tale scelta, ecco la deissi insistere su un'immediatezza che avvicina i gesti del protagonista, anche se minimi, all'atto di scrittura: «oggi» (10, 52, 66, 89, 90, 93, 100); «stamane» (97); «stamattina» (136); «stasera» (103); «adesso» (9, 14, 91, 119, 151); «ora» (13); «in questo momento» (55). Non siamo distanti, in realtà, da una forma romanticamente elaborata di *journal intime*: e non lo siamo per l'affiorare dei dati sentimentali nella coscienza dell'io-narrante; per l'assiduità di uno scandaglio emotivo che se registra in varie gradazioni lo sconcerto luttuoso del personaggio, pure non tralascia di segnalare gli aspetti di cinico compiacimento, di aggressività maldissimulata che gli sono propri. E dunque:

incredulità (9); paura (9, 17, 89, 106, 107, 108, 109, 112, 123, 136); panico (9, 17); orrore (19); terrore (39); sconforto (36); angoscia (18); ambascia (136); malinconia (85); pena (136); nostalgia (136); privazione (136); rimpianto (136);

ma anche:

ilarità (9, 85); sollievo (9, 53); tenerezza (40); curiosità (47); meraviglia (47); rancore (36); ostilità (76); superbia (85, 111); avversione (89); fastidio (89); accettazione (9); indifferenza (89).



Se avvertiamo poco il timbro sentimentale di questa prosa, è perché essa fa di tutto per scavalcare il patetismo, l'effusività retorica, l'ornamento, particolarmente tramite battute pseudodialogiche o, per meglio dire, attraverso inserti endofasici, che conferiscono vivacità drammaturgica ai turbamenti dell'Io<sup>6</sup>. Non ultimo degli elementi che distinguono il personaggio protagonista in senso schizoide, una tale orchestrazione duale della voce narrante evita, aggira, i *verba cogitandi* e *sentiendi* (penso, provo, sento), salvaguardando tuttavia il nocciolo affettivo del testo, incontestabilmente trapunto di reazioni emotive e di stati d'animo. Tutto il romanzo ne è pervaso: dal brano intitolato «Cronaca della paura» (capitolo XIV), all'apostrofe impietosa dedicata a Tuti, l'ex-amante (49-50); fino alle microstrutture frasali, fitte di interrogative:

Riattaccare, quando si è reduci da un'intima vicenda come la mia di quella notte, è amaro, è stremante? Direi che oltretutto è noioso (31);

e di *verba dicendi* in forma riflessiva:

vado commentandomi (56); E frattanto dicendomi (52); Questo che mi sto dicendo (85); mi sto dicendo (128); Mi rispondo (86); Mi sto domandando (102).

Ma via via che la psiche del protagonista è investita da un senso di oscura apocalisse, allorché egli prende atto della circostanza inconcepibile e angosciosa in cui versa, ecco emergere l'aspetto didascalico, decisamente anti-narrativo di *Dissipatio H.G.*: un *essaysme*, una speculazione di tenore filosofico-morale, che trova nei maestri del *grand siècle* un più che probabile modello. Essa viene a un apice di evidenza in frequenti stringhe ragionate costruite secondo uno spirito geometrico che si direbbe pascaliano-cartesiano: «A rigore... Tuttavia... Resta il fatto che... Supposto che...» (54); «mi osservo... Noto... ne concludo...» (68-69); «E se...? Però... Faccio ritorno alla mia prima ipotesi... Vediamo...» (80-1); «Se è difficile credere... è certo che... ricordo...» (99); e con andamento fortemente dilemmatico: «Mi rispondo... Dunque... Concluderò che... se suppongo... Concluderò che... se suppongo... È un'alternativa assoluta» (86). A sostegno di un discorso di tipo non romanzesco, ma morale, sem-

<sup>6</sup> Ne offre un'ampia campionatura F. Ravazzoli, *Il commento narrativo in Dissipatio H. G.*, in AA.VV., *Guido Morselli. Dieci anni dopo (1973-1983)*, Gavirate (Varese), 1984, pp. 71-90.

brano d'altronde intervenire taluni accorgimenti inconfondibili. Primo fra tutti l'emergere della speculazione da un'esperienza vissuta, quasi domesticamente, a cura del protagonista: modo per tesaurizzare l'eccezionalità dell'evento, senza mai derogare da una concretezza consuetudinaria di casi facilmente universalizzabili. Su tale base, due sono le strategie: da un lato l'impiego massiccio delle citazioni – le «disparate scritture» (119), in Morselli quasi sempre utilizzate *e contrariis* –, che svariano da Agostino a Borges, da sociologi e filosofi come Durkheim e Husserl, a etnologi come Malinowski e Lévy-Bruhl, fino a Baudelaire, Amiel, Proust, Flaubert, Dostoevskij. Dall'altro lato, l'uso della modulazione: ossia il trapasso dal narrato al commento, dallo squarcio improvviso di memoria all'*excursus* raziocinante. Anche in questo caso, la tecnica ha riflessi micro-retorici, come nel passo che segue:

Sul trauma paralizzante, si leva e vaneggia la paura. Che è fatalmente un male della ragione discorsiva, estraneo agli angeli e alle bestie (109).

Con l'ausilio di una sintassi estremamente ellittica e franta<sup>7</sup>, qui la sutura è repentina, quasi inavvertita, e consente di tradurre un rilievo intimo, diaristico, riferito a uno stato emotivo del personaggio (la paura), nei termini di una generalizzazione a sfondo morale (la paura come prodotto dell'autocoscienza, propria della specie uomo). Più frequentemente, tuttavia, il modulato interviene su ampie sezioni del romanzo, venendo a coincidere con la misura del paragrafo. Si osservi in proposito una suddivisione in sequenze delle prime due pagine del capitolo VII:

1. Verso la metà di maggio [...] io me ne stavo fra le erbe [...] La grotta del Sifone e il 2 giugno non erano ancora in vista, e io facevo il mio solito gioco, parentesizzare l'esistenza dei miei simili, figurarmi come l'unico pensante in una creazione tutta deserta. Deserta di uomini, s'intende. [...]

2. Hegel ha sognato una realtà in sé e per sé, io sognavo una realtà con me e per me. Dove gli altri non hanno luogo, perché non ci sono.

Con un'ulteriore differenza rispetto a Hegel e ai romantici, che quelli [...] identificavano il reale col Soggetto, io lo volevo nella sua perfetta oggettività. Mio, però, esclusivamente mio.

<sup>7</sup> V. Coletti parla di «lingua essenzializzata» incline a «frasi brevi, punteggiatura fittissima, lessico preciso e, in genere, forme e costrutti non ridondanti né equivoci, ma semplici, precisi e lineari»: *Guido Morselli*, «Otto/Novecento» (5), 1978, p. 108. A tutt'oggi, mancano però sull'argomento studi approfonditi.

3. Allo stadio finale di una contemplazione abbastanza perversa, riescivo a persuadermi per davvero di essere solo.

4. Solo nel mondo. In gergo filosofico si chiama, salvo errore, solipsismo: l'individuo io, e la sua visione delle cose, nessun altro, niente altro. [...]

5. Io 'vivevo' questo. Mi alzavo di tra l'erba e abbracciavo i larici, cosa che mi capitava di fare anche da ragazzo e allo stesso fine preciso: di lasciarmi penetrare dalla loro forza vitale. A volte, invece, convinto di essere di razza celta, e di venerarli come i Celti sacralmente veneravano le querce. A volte, per puro entusiasmo.

6. Le mie esaltazioni d'altronde erano e sono genuine, non avevano e non hanno niente di letterario. Non ho mai cavato una riga scritta dai miei spasimi di solitudine, non me ne sono mai compiaciuto. [...]

7. Per conto mio, non mi vietavo di immischiarmi Dio. Mi sono spinto a pregarlo, con vistosa empietà, di 'riservarmi' il suo mondo.

8. Oggi [...] l'ho ringraziato di avermi esaudito [...] sotto l'ombrello aperto, il fazzoletto al naso per un principio di raffreddore. *Enfin seul*: soddisfatto. E frattanto dicendomi che è da pazzi non possedere un tubetto di aspirina (51-52).

Il brano ha un andamento mosso, persino divagante, ma testimonia non di meno una compiutezza effettisticamente ricercata. Vive, si può dire, dell'alternanza tra evocazione e commento: 1 – ricordo; 2 – commento filosofico-morale; 3 – ripresa del ricordo; 4 – commento filosofico-morale; 5 – proliferazione del ricordo. Da qui in poi, il decorso è più vario: 6 – commento metadiscorsivo; 7 – ultima ripresa del ricordo; 8 – trasferimento del racconto al presente e chiusa in battuta, con una lepidezza ambiguamente autocritica.

Il segmento 6 introduce d'altronde, almeno come residuo, in quanto traccia, a un'ultima tipologia rifiuta da Morselli nel suo romanzo: quella, appunto, di tipo metadiscorsivo. Nei piani originari, essa doveva assumere verosimilmente rilievo di genere: come metaromanzo, cioè, come narrazione di una narrazione. Ciò che emerge dagli appunti preparatori di *Dissipatio H.G.* è questo: il protagonista è principalmente uno scrittore; dodici anni prima gli eventi narrati, ha pubblicato senza successo un romanzo dal titolo *Dissipatio humani generis*. In esso, veniva anticipato quanto ora si trova a vivere e su cui si trova a riflettere, nella condizione materiale di superstite. Punito o graziato da una sorta di esplicito con-

trappasso, egli è costretto pertanto a sperimentare nella realtà quanto aveva partorito la sua fantasia<sup>8</sup>. Subentra poi un cambio di piano: la metanarrazione scompare. Restano tuttavia due inserti, vedi caso convergenti, ancora una volta per via negativa, sui due codici più riconoscibili a cui l'opera edita (*Dissipatio H.G.* così come la conosciamo) sembra conformarsi. Il romanzo psicologico:

Andavo ripetendo [...] che il monologo interiore, tipo esemplare della letteratura d'oggi, nel quale si esalano i mali inconsci e i patemi viscerali, fra ispezioni capillari dell'io e pseudoscontri col non-io, conferma che siamo fermi allo psicologismo del subsentire e del subpensare, che era già artificioso (e noioso) un secolo fa (20).

E il racconto apocalittico:

Non ho velleità di scienza; nemmeno, lo noto a mio onore, di fantascienza. Non ho pensato a un genicidio a mezzo di raggi-della-morte, a *epidemie* sparse sulla Terra da Venusicoli malvagi, a *nubi* nucleari da remote esplosioni (58, c.vi nostri).

Raggi della morte, venusicoli malvagi, remote esplosioni nucleari: logore trovate, certo; strumentazioni tipiche di una *science-fiction* che poco ha da spartire con *Dissipatio H.G.* Eppure il brano è insidioso, perché proprio su un'epidemia (di peste) poggia la narrazione escatologica di Mary Shelley, e su una nube venefica il romanzo di Shiel. Siamo in una specie di paradosso controfattuale, per cui il narratore smentisce senza tregua quanto viene componendo sulla pagina. Polemizzando con lo «psicologismo del subsentire e del subpensare», mette ambigualmente fuori causa qualsiasi riferimento a Freud e a Svevo; mentre il rifiuto della fantascienza occulta la matrice fantastica della grande *dissipatio* e dell'ultimo uomo come ipotesi conturbante.

In un quadro tanto affollato di tipi saggistici e narrativi – romanzo psicologico, metaromanzo, cronaca-diario, racconto fantastico, *essay* moralista – conviene concentrarsi su una ulteriore nota che Morselli elabora in data 30 luglio 1965. Qui, avendo di mira gli scrittori della neo-avanguardia e le pratiche strutturaliste che vi si accompagnano, osserva: «I 'romanzologi', o notomizzatori nostrani del romanzo [...] partono probabilmente da una implicita premessa che non potrebbe essere più ligia alla

<sup>8</sup> Vedi in proposito S. D'Arienzo, *Il cantiere della «Dissipatio H.G.»*, «Autografo» (37), 1998, pp. 9-21.

tradizione retorica: che il romanzo sia 'un' genere letterario. Quand'è invece, e lo era già in prossimità delle origini, una federazione di generi letterari, a mala pena tenuti insieme da quella vaga e sfuggente caratteristica che è il loro essere tutti più o meno in prosa, e tutti più o meno racconti»<sup>9</sup>.

La resistenza opposta dallo scrittore varesino a una neo-retorica classificatoria (impossibile una «precettistica»: «qualunque teorizzazione critica che pretende a normatività finisce con l'intronizzare un determinato 'genere' narrativo») parrebbe confermare l'orientamento crociano del suo punto di vista. Tuttavia Morselli non punta a una messa fuori campo del concetto di genere, non ha in cura l'opera nella sua singolarità inassimilabile: persegue piuttosto due obiettivi coerenti. Da un lato afferma la centralità del romanzo: o meglio, la sua presa egemonica sul panorama letterario («il romanzo, più che una distesa discorde di generi letterari, è una letteratura, o addirittura, è 'la' letteratura»). Dall'altro, consente con una proliferazione di tipi e di codici, che, mentre dilatano lo spazio del narrabile, si dispongono in organismi misti e inusitati. Da ciò l'immagine accorta della «federazione», che pare indirizzarsi soprattutto nel senso di un sincretismo spregiudicatamente costruttivo.

Ammettiamole pure le incertezze e l'esiguità ben camuffata della trama, ma è giusto in questa luce che possiamo descrivere *Dissipatio H.G.* Su un'impalcatura molto novecentesca e dissolvente – il romanzo psicoanalitico negato, le persistenti tracce metadiscorsive –, si innestano codici ottocenteschi e primo-moderni: il racconto fantastico, il diario, il moralismo speculativo. Se l'impasto, l'ibrido inconsueto ha effetti di spiazzamento, non mette però in causa il contatto con il pubblico dei lettori. Morselli imbastisce una narrazione insieme cerebralistica e straniante, ma comunicativa. La difficoltà che incontrò – insuperabile – nel rapporto con l'editoria nostrana, sta probabilmente qui: nella difficile riconoscibilità del conglomerato testuale che egli veniva proponendo<sup>10</sup>. Un lavoro iniziato a partire dalla metà degli anni '60, che lo avrebbe condotto

<sup>9</sup> Qui e di seguito cfr. *Diario* cit., pp. 255-56.

<sup>10</sup> Non è senza significato che la prima obiezione dell'Editore – esemplato nell'*Intermezzo critico* di *Contro-passato prossimo* – si riferisca proprio all'ardua riconoscibilità dell'opera morselliana: «Questo vistoso Apocrifo della storia contemporanea, che lei ci sottopone, così carico di tesi da provare, e scarso di appeal, sotto ogni aspetto, le pare proprio che possa andare sotto il nome di romanzo?» (Morselli, *Contro-passato prossimo*, Milano, Adelphi, 1978<sup>2</sup>, p. 117).

a *Roma senza Papa*, *Contro-passato prossimo*, *Divertimento 1889*. Sperimentava sui generi, Morselli, sollecitandone un ripristino funzionale; non faceva avanguardia. Nei limiti di un entusiasmo sempre deluso, non chiarificato da un pubblico tirocinio di scrittore, era cioè incamminato in modo autonomo, del tutto idiosincratico, sulla strada di un postmodernismo che solo un decennio più tardi avrebbe iniziato a imporsi strategicamente in Italia<sup>11</sup>.

### 3. L'ultimo dandy

Più dei dati autobiografici, sparsi largamente in queste pagine e richiamati con insistenza dalla critica morselliana, interessanti appaiono gli elementi di invenzione, che fanno dell'innominato protagonista di *Dissipatio* un *homo fictus* a pieno titolo. Rispetto all'autore reale, Guido Morselli, figlio di un dirigente d'industria e vissuto con agio economico grazie all'eredità avita, il personaggio romanzesco denuncia anzitutto un netto declassamento. Di origini non svizzere, egli appartiene alla microborghesia del commercio: «riconosco l'ingresso del vicolo in cui mio padre, immigrato, aveva un negozio di elettricista, e sopra, al mezzanino, teneva noi, la famiglia» (48). Si forma intellettualmente presso un liceo di provincia, nella cittadina di Tuti, per poi inurbarsi come giornalista a Crispoli, la «Città d'Oro» (12), centro finanziario di prima grandezza. Da qui, «dopo la rinuncia al giornalismo militante» (91), per frustrazione, disgusto, si porta in montagna, nel borgo di Widmad, coltivando in solitudine le proprie attitudini di polemista e di scrittore scarsamente remunerato («l'editore che mi sottoponeva il contratto dalle clausole strozzine», 89). Uno *status* alquanto modesto, in buona sostanza. Oltretutto confermato dall'interno domestico, con cui il personaggio riprende contatto e da cui si lascia sentimentalmente pervadere in seguito al mancato suicidio: «la foto fatta da te, incorniciata da te, della neve di aprile sul tetto, il tapetino finto-buchara che ti sei regalato a Natale, la macchina da scrivere

<sup>11</sup> Un accostamento dei romanzi di Morselli alla vulgata postmoderna di qualche anno posteriore si trova già in R. Rinaldi, *I romanzi a una dimensione di Guido Morselli*, «Critica letteraria» (91-92), 1996, pp. 667-691.

con il foglio ancora infilato nel rullo, il fanale da caccia a carburo che non ti serve ma sta così a posto in anticamera col suo rosso vivo» (31).

Un forte desiderio di distinzione tormenta tuttavia questo piccolo intellettuale massificato. Il «privilegio» a cui più di tutto ambisce è «vivere fuori e sopra» (17). Di ciò si tinge il contrasto città/campagna, Crisopoli/Widmad, che inaugura polemicamente il romanzo. Colui che scorge nel capoluogo svizzero il proprio «antitipo», che ne fa «un caput-mundi al negativo», eleggendolo a emblema di una rancorosa «detestazione del mondo» (11), è un individuo che ha un senso sincero del limite personale, ma che non per tanto recede da una misantropia snobistica e orgogliosamente soddisfatta delle proprie *boutades*:

A livelli sia pure superiori al mio, il pensiero è stato quasi sempre solitario, fine a se stesso, asociale. Secreto da monadi senza finestre, o che non si curavano di mettersi alla finestra. L'idolatria della comunicazione era un vizio recente. E la società, dopotutto, era semplicemente una cattiva abitudine (74).

Appartiene insomma all'ultimo dei dandy, la voce che riflette tra sé e sé sulla scena di un mondo popolato. Non minore tra i paradossi congegnati da Morselli, questo tratto caratteristico del personaggio protagonista viene ribadito con cura persino ossessiva. Non si tratta solo del fastidio che egli prova per tutto ciò che sa di tecnologico e di moderno: «Io non amo le auto, non ne ho mai possedute, ma ho guidato occasionalmente» (35). È anche la supponenza serio-comica con cui, in una caverna buia del monte Karessa, stabilito l'affogamento volontario, si attarda in apprezzamenti vinicoli e reprimende antipubblicitarie:

Meditavo su questo, che il cognac spagnolo non ha niente da invidiare al prodotto francese. Perché? Perché, logico, il distillato dei vini a alto grado zuccherino, prerogativa dei paesi del Sud, non può non essere superiore. Gli stessi 'Premiers Bois' francesi, sono vitigni che crescono sotto un sole avaro. E ciò neutralizza il vantaggio dell'invecchiamento nei fusti troppo famosi della Charente. Sono venute le 0 e 40 e io avevo deciso: la gloria dei cognac francesi è effetto di una suggestione collettiva, benché secolare. O, *tout court*, uno dei tanti falsi miracoli della *réclame* (24).

È la disquisizione musicologica – in chiave anti-adorniana, sembra di capire – che egli intesse con cinico compiacimento sulle rovine dell'umanità:

In iscatola/ su cassetta registrata/, ho il vecchio Alban Berg, e l'ho riascoltato. Il concerto per violino, una struttura di suoni tenuta su con una serie di quinte perfette, che si alternano. La specialità è, che qui Berg veniva a patti con l'ancien-régime, ciò che a un conservatore come me non dispiace. Tre suoni successivi formano una triade maggiore, altri tre una triade minore, e così si apriva una breccia al ritorno della tonalità. I quattro suoni finali della serie sono elementi della scala di un tono. Nel movimento finale, Berg metteva in risalto i quattro suoni per introdurre (con le armonie originali quasi immutate) il corale «Es ist genug», «Ora basta», estratto dalla luttuosa cantata di Bach *O Ewigkeit, du Donnerwort*. «O eternità, parola di tuono» (72-73).

Avaro di slanci, sentimentalmente frigido, non tollera legami un tale personaggio. Il rapporto con l'altro sesso appare svuotato di energia e di determinazione, persino di concupiscenza: sia che si tratti della patetica maestrina Tuti, oggetto dei primi soddisfacenti giovanili; sia che riguardi la libera e smagata Henriette, còlta da una memoria «senza echi», sullo sfondo di «una serata sprecatamente bella», e riflesso di un erotismo al tutto depotenziato e privo di avvenire: «quello che abbiamo posseduto, ce lo possiamo mettere dietro le spalle» (64). Non che il protagonista di *Dissipatio* non testimoni una sensibilità extra-individuale. È antimilitarista e di convinzioni cosmopolite. Fa propri in spirito polemico, e senza tema di conformismo, i luoghi comuni di una Svizzera lindamente organizzata e benpensante: niente scioperi, nessuna solidarietà sociale, culto del benessere, dei lavoratori integrati nel sistema. In altre parole, condanna il proprio paese a una forma ipocrita di «borfomia borghese (imbottita d'e-goismo, foderata d'ottimismo, trapunta di nazionalismo)» (30). Ma tutto ciò da lontano, all'insegna di un supremo distacco disimpegnato. Nel fuoco dei primi anni settanta, tra passioni ideali non di rado intrise di dogmatismo, il personaggio si compiace ripetutamente della propria inattualità, di un'attitudine disfattistica da straniero in patria: «un tempo mi avrebbero etichettato *qualunquista*; trent'anni fa *démobilisateur*» (30-31). Nasce da qui la ripulsa per una civiltà infestante e invasiva, con le sue canzonette, i giornali, il suo utilitarismo disgustoso, che può essere celebrata in modo adeguato soltanto nel momento del trapasso: «nell'età della tecnologia, se il radio-mondo tace, bisogna che la civiltà cosiddetta associata sia sospesa, per non dire perenta, che l'Organizzazione, crittogramma infausta stesa sui cinque continenti, si sia dissolta, che il polipo dell'Economia non allunghi più la miriade dei suoi tentacoli immondi» (53). Ne sortisce un vero e proprio «epicedio alle genti», un canto funebre –



ma colmo di soddisfazione tracotante – per una forma di convivenza estesasi su scala planetaria e meritatamente travolta:

L'ideologia, oppio dei popoli, *requiem*; il consumismo, loro pane avvelenato, *requiem*; il dogma bugiardo «Voi siete il prodotto della Produzione», *requiem*; il balordo e luttuoso grido di guerra, «Politique d'abord», *requiem*! O genti, esulto per me ma anche per voi [...] visto che della liberazione non potete godere. Ma non che essa arrivi troppo tardi. La vostra schiavitù la volevate, ne eravate gli autori. E non poteva scomparire che con la vostra scomparsa (54).

Siamo, è il caso di ripeterlo, agli esordi degli anni '70. L'Europa è stata appena spazzata da un vento impetuoso di contestazione rivoluzionaria che, sia pure in modo variegato, proprio da un insieme siffatto di convincimenti traeva forza: ideologia, benessere per tutti, materialismo marxista incentrato sulle strutture economiche, primato della politica. Non può sfuggire il connotato neo-conservatore, o per meglio dire, post-moderno, della protesta innalzata dal protagonista morselliano; particolarmente se si tengono in conto i valori a cui essa si richiama con insistenza maggiore: individualismo, distinzione culturale, critica delle società affluenti di massa, misticismo naturista. Si impone a questo punto una domanda. Posto di fronte all'inconcepibile, a un'angelicazione in toto dei propri simili, come evolve un personaggio dotato di tali caratteristiche? E soprattutto: evolve?

Strettamente connaturata al dandysmo misantropico che abbiamo visto, è una *vis* sarcastica dal tenore aggressivo, un'ostilità gnostica, sprezzante non tanto nei confronti del creato, talvolta oggetto di venerazione romantica, ma di quella parte, l'uomo, che si arroga una somiglianza divina. La vediamo in atto allorché il narratore rimarca la coincidenza del «mega-esodo», la notte tra il primo e il due di giugno, con «la festa nazionale del Ringraziamento» (30). L'evento è inaudito, d'accordo, ma se «*Scire nefas*», «*ridere licet*» (58-59). Ed è un riso cattivo, indice di uno sbalordito compiacimento:

La Dissipatio Humani Generis, o «sublimatio», ha operato una distinzione sottile: le vanità terrene/ Polaroid, binocoli, automobili, gioielli/ restano giù, votate a corrompersi o a disperdersi, le vesti che in quell'attimo coprivano i corpi, hanno condito la sorte dei corpi che coprivano. Invasione di nylon, rayon, lilion e altre fibre tessili negli «intermundia» (83).

Una irritazione davvero anti-umana colora il romanzo – certamente non immemore delle *Operette* leopardiane –; un impulso titanico, nichilista, che con tutte le attenuazioni del caso il narratore dichiara per ciò che effettivamente è:

Ora l'uomo sembra scomparso, ma il pan-umanismo no, e nei suoi termini ogni cosa, anche la notte del 2 giugno si può risolvere. Il solvente consiste nel sarcasmo, sarcasmo 'en dentelles', o nello humour bonario (123).

Dopo pagine e pagine di un siffatto *divertissement*, è pur vero che il protagonista inizia a denunciare l'insostenibilità angosciosa della condizione in cui versa: «Sento che ho (avrei) il disperato bisogno di udire una voce (umana)» (106). Ed è vero che all'apice dello spaesamento, in quell'inquietante soliloquio schizoide che ha per titolo «Cronaca della paura», sembra profilarsi una sorta di metànoia, o ravvedimento coscienziale del soggetto: «Da ieri, a ogni modo, è cambiato tutto. – E sono cambiato io» (109). Muove da qui l'ultimo tentativo di porsi in contatto con ipotetici superstiti. Il viaggio ad Alpa, presso le miniere di quarzo aurifero, rappresenta il gesto contrito di chi, in un'altra grotta, sulla dorsale del monte Karessa, aveva cercato di annullare la collettività civile sopprimendo se stesso. La specularità è lampante; la scena sembra concepita apposta per avviare il romanzo a una più equa considerazione della catastrofe immane che ha colpito il pianeta: «Fatenti morire, nel bene o nel male li devo raggiungere. Non ero diverso da loro, mi assomigliavano tutti. Ignoranza e superbia incluse» (111).

Ma non c'è da fidarsi. Ciò che il personaggio si ripropone, che dichiara con insistenza accorata, si accompagna ad altrettanti gesti di smentita. Con fare dissociato, mentre lamenta una «frenetica nostalgia», una «privazione aspra», un «rimpianto amaro» per quel «bene irrecuperabile» che era la vicinanza dei propri simili (136), si scaglia contro l'Hôtel Victoria, che dei propri simili reca una testimonianza intollerabile: «Alle 14 e 15 precise accendo il fiammifero giustiziere» (138).

Da qui in poi, il racconto cresce senz'altro in ambiguità. Come è stato notato, Karpinsky, in visione, viene ad assumere il ruolo soteriologico di un Cristo crocifisso: «Vero e presente. Ritto nel suo camice bianco, macchiato di sangue sul petto dove l'hanno colpito. A braccia aperte» (154). Ma è lo stesso personaggio narrante a recare i segni di una blasfema tra-

sfigurazione. Raccolto per via un cucciolo di cocker, «una bestiolina minuta», morta e ormai puteolente, il protagonista, «con cautela», lo introduce nello sportello della Cassa Continua presso la prima banca che incontra. Per aggiungere subito, a modo di pentimento:

Poi mi sono fatto la predica. Ti si chiede di riconciliarti, non lo capisci? Non condannavi i Ladroni e la Prostitute. Non condannare i Mercanti (153).

Analogamente, dopo aver stabilito la propria dimora al ristorante della Borsa di Crisopoli, e sia pure «con riluttante coerenza» (151), in segno di conclusivo e partecipato dolore, eccolo in preda ai consueti impulsi aggressivi: «Penso maligno che parecchi dei Mercanti si sono trasferiti nel metafisico dopo, o durante, una cattiva digestione» (152). E non sembra di poter parlare di *pietas*, neppure tardiva, per le ultime righe del romanzo, che ci offrono una veduta sulle vie della città fantasma:

Me ne sto a guardare, dalla panchina di un viale, la vita che in questa strana eternità si prepara sotto i miei occhi. L'aria è lucida, di un'umidità compatta. Rivoli d'acqua piovana [...] confluiscano nel viale, e hanno steso sull'asfalto, giorno dopo giorno, uno strato leggero di terriccio. Poco più di un velo, eppure qualche cosa verdeggia e cresce, e non la solita erbetta municipale; sono piantine selvatiche. Il Mercato dei Mercati si cambierà in campagna. Con i ranuncoli, la cicoria in fiore (154).

Impassibile, coerente dall'inizio al termine del racconto nel suo sarcasmo dissolvente, così si congeda dal lettore «l'ultimo uomo» morselliano (111). Non sono semi di speranza o di riappacificazione, quelli che stanno germogliando attorno al Tempio del credo finanziario internazionale. Quanto ci troviamo di fronte è piuttosto un tema di repertorio: un *Ubi sunt?* teso a umiliare una volta di più la vanagloria di una civiltà immeritevole e transeunte. L'attesa della 'seconda venuta', in questo caso del medico Karpinsky, al quale il protagonista si ripromette di offrire un pacchetto di Gauloises, coincide con l'immagine di una natura viva e del tutto indifferente alla caduta rovinosa della modernità. Una modernità capitalista – non è nemmeno il caso di aggiungerlo –: tronfia e irresponsabilmente euforica. Con lugubre riflesso, in essa si specchia tuttavia l'intera specie umana, con le sue finalità e le sue aspirazioni non altrimenti indirizzabili.

## 4. «Giosafat era questo nostro secolo»

Un nodo resta da sciogliere. Perché proprio l'apocalisse, e non il collasso civile, o il sovvertimento dell'ordine costituito? In quali modi essa prende consistenza?

La dissoluzione del genere umano è inspiegabile e inspiegata nella lettera del romanzo. Si regge tuttavia su una somma di ipotesi, quando non di metafore, la prima delle quali rinvia senz'altro a un rischio di catastrofe nucleare. Il tema non è del tutto inusitato. Restringendoci al panorama italiano, e a questo stesso torno di anni, lo troviamo al centro di opere come *Il superstite* di Carlo Cassola, *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi, *L'allegria dell'orco* di Luigi Compagnone (tutti editi nel 1978). Comprensibile è d'altronde l'urgenza con cui esso viene elaborato letterariamente: dopo l'*escalation* dei primi anni '60, culminata nella crisi di Cuba, il nuovo decennio si apre all'insegna di ordigni se possibile più devastanti, ma selettivi, in grado di annichilire la vita organica lasciando intatto il teatro dell'esplosione. È a un tale contesto scientifico e militare che Morselli fa riferimento, quando immagina una «bomba S (Spopolamento, repentino e radicale)», una «bomba R (Rarefazione)» (42), una «Bomba X, o Operazione-pulizia» (46). Con uno scatto di fantasia, egli trae però un massimo di guadagno da una ulteriore limitazione, che viene alla luce in un passaggio come il seguente: «rimane ciò che pur essendo corporeo, non era organico», subito precisato in: «rimane anche quello che è organico e vivente, ma non umano» (12).

È questa la trovata maggiore del romanzo. Per affinità di trama e sintonie micro-tematiche, sembra ragionevole credere a una conoscenza diretta, da parte di Morselli, di due romanzi come *The Last Man* e *The Purple Cloud*, che del genere fantastico apocalittico rappresentano modelli ineludibili<sup>12</sup>. Gran parte del perturbante che da essi promana, ha origine tuttavia nell'insistente esibizione dei corpi: morenti e corrotti, o accumulati in cataste tristemente variopinte agli angoli delle vie e in superbe dimore cosmopolite. Lo scrittore varesino ribalta una tale prospettiva. Oc-

<sup>12</sup> Il primo è ora disponibile per la traduzione di C. Zanolli e L. Caretti, *L'ultimo uomo*, Milano, Mondadori, 1997. In quanto a *La nube purpurea*, tradotto da J.R. Wilcock per Adelphi, ivi, 1967, un regesto comparativo di temi offre M. Mari, *Estraneo agli angeli e alle bestie (lettura di «Dissipatio H.G.»)*, «Autografo» (37), 1998, p. 51.

culta i corpi, e conferisce massima evidenza alle merci, agli oggetti, alle tracce superstiti di una vita scomparsa. L'effetto *unheimlich*, il dato davvero sinistro di *Dissipatio H.G.* sta qui: nell'esibizione della «salma ancora calda» (39) di una civiltà, gremita di artifici tecnologici ma disertata dal suo artefice. La strategia ha valore sistematico. Si manifesta già sulla soglia del testo, in quei «reliqui fonico-visivi», in quelle «reliquie» (9) che ancora trattengono una disdicevole impronta antropomorfa. E raggiunge il suo vertice corrosivo nel «cenotafio», in quella tomba vuota, cioè, che il protagonista edifica sulla piazza del mercato di Widmad, a suffragio di un'umanità vanificata in blocco:

un furgoncino commerciale e una Mercedes coupé, formano la base del monumento, una ventina di televisori, tolti al Grande Emporio, il corpo. Sulle TV qualche apparecchio fotografico e di cinepresa, ceste di bottiglie di cocacola. In cima, all'altezza di tre metri circa da terra, un cartellone enorme, che riempiva una vetrina all'Agenzia di Viaggi. Un Kodachrome di metri 3 x 2, intimante una spiaggia, con la famosa arena bianca, delle Bahamas, e l'invito «Voliamo laggiù – dove la vita è migliore» (69-70).

Appare evidente l'acredine dell'autore in questa specie di compendio postumo di un benessere consumista eletto a «nuova religione» (14). Ma non meno esplicite sono le raffigurazioni di una natura intatta, indifferente, che si riappropria di un orbe sconciamente umanizzato. Accanto al «minuto lordume delle vie», ai «biglietti usati del cinema», alle «scatole vuote di sigarette», alle auto allineate «sotto i palazzi, nei viali del parco» (12), ecco i tulipani sbocciare davanti agli alberghi un tempo sontuosi, i corvi che volteggiano sul Teatro Nazionale, i gatti e addirittura una gallina razzolare ai piedi della «formidabile Unione Bancaria» (12). La scena non è quella di una terra desolata; è piuttosto quella su cui una vitalità preumana, una *natura naturans*, leopardiana e romantica, si riappropria del maltolto. È il mondo colto in un frangente inaudito, allorché, chiusa l'irragionevole parentesi rappresentata dall'uomo, tutto ciò che vi è stato prodotto di artificiale torna a fondersi nell'ambiente. Per strada, il protagonista osserva una locomotiva deragliata in mezzo al prato, il resto del treno rimanendo in assetto da viaggio, sul binario: «quand'ero ragazzo – annota – i contadini di quelle parti chiamavano i vagoni della ferrovia “le vacche grige”. Adesso le vacche grige pascolano tranquille, i Kilowatt, come gli HP, rientrano nella natura. Bradi» (13).

L'ultimo romanzo morselliano non sembra accontentarsi, dunque, di un catastrofismo storicamente determinato. Gli umani «non sono fuggiti, come la gente di Pompei. Né sono stati ridotti in cenere, come quelli di Hiroscima» (12). Al posto di una concreta e più che plausibile conflagrazione nucleare, si erge l'immagine della grande *dissipatio-sublimatio*, «prodigio improvviso» in grado di trasformare in «spray o gas impercettibile» l'intera popolazione del pianeta (81). Tale è la profezia che il narratore, dotato di «trascorsi eruditi» (81), trae, come noto falsamente, da Salviano da Treviri (o meglio da Marsiglia, scrittore tardo latino del V, e non del III o IV secolo, come suggerisce il romanzo); e da Giamblico (autore greco e neo-platonico del III-IV d.C.). Il primo, come vuole Morselli, autore di un *De Fine Temporum*; l'altro, estensore di un volume intitolato *Dissipatio Humani Generis*<sup>13</sup>. Sulla scia di questa seconda, e ben più metafisica ipotesi, il testo si affolla di rinvii al libro giovanneo dell'Apocalisse – vero sottotesto che governa ogni narrativa escatologica –, e più in generale al dettato biblico: «cavalli dell'Apocalisse», 13; «Armageddon», 92; ma anche «Giosafat», 123, «Giudizio finale», 123; «Exitus de Aegypto», 67; «Esodo», 46; «Fuga saeculi», 11. Una somma di evidenze religiose sfocianti nell'immagine del «contrappasso puntuale», metafora riassuntiva per cui «un mondo tutto corpo, credente solo nella tangibilità», sarebbe stato ad un tratto «scorporato»; ovvero: «materialismo estremo» dal quale sarebbe scaturito inopinatamente un estremo «immaterialismo», «ontologico» (60).

Non fosse che anche questa ipotesi rimane una mera proiezione intellettuale, perlappunto viziata di compiacimento erudito. Al fondo di una tanto insistente metafisica, in verità non si avverte alcun abbandono religioso. Se il protagonista plaude cinicamente a un dissolvimento del consorzio sociale, pure non concepisce trascendenza, meno che mai in forma cristiana: «io non ho mai ammesso espiazioni. O castighi o vendette, a livello temporale né più in su» (60). A che scopo, dunque, un discrimine supremo dei meriti e delle colpe? Il giudizio universale oltretutto arriverebbe tardi, «il nostro secolo lo ha preceduto. I dannati e i supposti beati, riempivano le tante, vaste Crisopoli. Giosafat era questo nostro secolo» (123).

<sup>13</sup> È interessante in proposito osservare la sutura progettuale: Morselli finisce con l'attribuire a Giamblico la paternità di quel testo già indicato, negli appunti preparatori, come parto profetico del protagonista narratore. Testo che veniva allora a costituire lo sfondo metaromanzesco della vicenda.

Caduto il riferimento storico a un possibile olocausto nucleare, attenuata di molto la metafora religiosa, restano due sparute occorrenze a collocare la parabola romanzesca in una prospettiva di pessimismo immanente e individualizzato: il richiamo a Robinson Crusoe, «uomo moderno» (92); e il motivo ad esso collegato di una società civile che «ha faticato per secoli» al solo intento di accumulare provviste per il protagonista che da tanta catastrofe è stato eccettuato (118)<sup>14</sup>. Con esse, siamo agli antipodi dell'*epos* borghese delle origini. Nulla più è da costruire (o da ricostruire): si tratta soltanto di prendere atto della rovina. Tuttavia non siamo neppure nell'ambito di un *epos* apocalittico, che come reazione agli ottimismo della modernità borghese inscena romanzescamente la fine. Nei suoi costituenti saggistici e pseudo-filosofici, *Dissipatio H.G.* sembra piuttosto il documento molto *sui generis* di un catastrofismo anti-epico, in cui il confronto tra io e mondo viene privato al tutto di prospettive dinamiche. Tra queste pagine, lampeggia certo un titanismo cinicamente orgoglioso («Non c'è più che l'io, e l'io non è più che il mio. Sono io», 33); ma è la momentanea euforia di un soggetto senza più patria né mandati. Per quanto dubbioso, incerto su quale possa essere il bene per il cosmo, il protagonista di Shiel decide infine di sottostare al volere di un Dio o demiurgo gnostico che sia: accetta di accompagnarsi con l'ultima donna superstita perpetuando la specie. Benché straziato dai ricordi e accherchiato dalla solitudine, l'eroe di Mary Shelley carica su un piccolo vascello i libri di Omero e di Shakespeare ripromettendosi di godere fino alla morte dello spettacolo del creato. L'ultimo uomo di Morselli no: per lui, incapace di suicidarsi, nemmeno la reimmersione in un ambiente purificato dall'inopportuna presenza umana rappresenta una possibile medicina. La perdita del timore reverenziale che la natura usava un tempo ispirare all'uomo, era senz'altro «una delle menomazioni vitali della nostra epoca» (101). Ma il nostro personaggio, se manifesta gli struggimenti e le ansie di assoluto tipiche di una cultura romantica, non può più dividerne il candore. Il senso di sacralità intangibile che la natura suscita ha

<sup>14</sup> Il parallelismo tra naufrago su una terra priva di civiltà e ultimo uomo è già in Mary Shelley: «Per un attimo mi paragonai a quel monarca di terre selvagge – Robinson Crusoe. Entrambi ridotti da un naufragio senza compagni, lui sulla riva di un'isola deserta, io su quella di un mondo desolato. Io possedevo ogni sorta di beni. Se mi fossi allontanato da quell'angolo spoglio e fossi entrato in una delle tante città che popolavano la terra, avrei trovato di tutto in abbondanza» (op. cit., p. 504).

bisogno di venire comunicato, implica un vissuto collettivo che si è invece estinto con la specie: «Sconfortante: la natura bella e tremenda, ma in funzione a-sociale. Supponeva, negativamente, l'uomo. Io la volevo inviolata, però violabile» (102). Il solipsismo feroce, rivendicato con insistenza dal protagonista morselliano, trova qui una tragica contropartita: non si tratta più di un uomo senza prossimo e senza finalità, di un uomo che ha goduto della scomparsa dei propri simili e l'ha accompagnata con moti di sarcasmo; si tratta di un mondo che sotto l'intransitività solitaria del suo sguardo ha perso significato.

Siamo a un punto decisivo. Esiste un asse di riferimento per tutte queste prese di posizione? Non si dice una filosofia, ma una risultante culturale coerente? Una parte non esigua della critica inclina a leggere in *Dissipatio H.G.* un pessimismo illuminista molto vicino a quello leopardiano<sup>15</sup>. E in effetti, oltre al tema dell'indifferenza della natura (87), con la conseguente messa fuori causa di qualsiasi pregiudizio antropocentrico (56); oltre ad alcuni scialbi dialogismi da *Operette morali* aventi per oggetto la nozione di vita in quanto pre-morte (77), prende massimo rilievo nel romanzo il motivo della *souffrance*, del patimento a cui ciascun organismo senziente è condannato:

Che soffrissero, che siano vissuti in mezzo a guai di ogni genere, mi sembra certo. Kosmos olos en tò ponerò kètai, tutto il mondo giace nel male. «Male» non in senso morale, si capisce; il male morale comincia e finisce con il moralismo, il solo male è la sofferenza. Un individuo che soffre, a cui manca quello che gli occorre per essere (66).

L'ultima proposizione è di particolare rilievo: il male è universale, sta nella stessa costituzione del cosmo, ma la sofferenza è individua, irrimediabile in una dimensione collettiva, comunque essa si trovi conformata. In proposito, il nostro personaggio è reciso, respinge qualsiasi a priori di ordine filosofico o sociologico: «Sono sempre stato un nominalista: la società non esiste, ciò che esiste sono i gruppi, anzi l'individuo *tout court*» (97). Tutto ciò è molto settecentesco: partecipa di una polemica antiprovidenzialista assai tipica dei *philosophes*. Ma d'altra parte risulta difficile

<sup>15</sup> Cfr. V. Coletti, art. cit.; S. Campailla, *La «Dissipatio H.G.» di Guido Morselli*, «Il Contesto» (2), 1977, pp. 208-211; R. Mistrorigo, *La narrativa di Morselli e il «punto acerbo»*, «Forum Italicum» XXII, 1988, pp. 29-47.



occultare in *Dissipatio H.G.* quelle componenti che del nominalismo individualista rappresentano il limite contraddittorio.

Il libero arbitrio, premessa necessaria a qualsiasi celebrazione dell'Io, Morselli lo revoca in causa già nell'episodio del mancato suicidio. Tanto nell'assunto iniziale, formulato impersonalmente e con una provocatoria asciuttezza energetico-economica: «Quella notte, *era deciso*, io mi sarei ammazzato. Perché. Per il prevalere del negativo sul positivo. Nel mio bilancio. Una prevalenza del 70 per cento» (19, c.vo nostro). Quanto nella resistenza che un corpo vivo oppone alla propria soppressione: «Non ho agito. Sono stato agito dal senso organico» (24). È evidente che Morselli sta prendendo qui le distanze da qualsiasi idoleggiamento romantico; da un soggettivismo ultra-sentimentale e retorico, che fa dell'Io lo specchio del creato. Ma non è che vi preveda correttivi in senso empirista e più in generale settecentesco: si limita a stigmatizzarne la tracotanza e l'illusorietà.<sup>16</sup> In riferimento al consorzio civile, alle sue determinazioni economiche e culturali, già si è detto; per ciò che riguarda la storia – terreno privilegiato su cui si misura l'attivismo idealista e marxista – non è che una sequenza di memorabili violenze, a cui l'uomo partecipa senza riportarne una rimarcevole infamia:

<sup>16</sup> Fondamentale in questo senso lo scritto *Che sarà domani dell'individuo*, del 22 gennaio 1965. Qui, con sorprendente ottimismo, e costruendo un paragone fra la pluralità di stimoli irreflessi che governano l'Io e la dinamica rappresentativa tipica degli organismi democratici, Morselli scrive: «il comportamento del soggetto (e la sua 'personalità') è la risultante di certi impulsi che, nel conflitto fra i tanti impulsi che formano (a livelli differenti) la dinamica psichica, a volta a volta hanno il sopravvento. (E cioè ottengono la 'maggioranza': anche qui in analogia con ciò che avviene nell'organismo politico). Tali 'motori' psichici sono 'gratuiti', ossia nascono dal nulla? Assolutamente *no*. Sono da parte loro subordinati all'azione di due fattori, entrambi esterni alla sfera dell'individuo come tale: l'ereditarietà e l'ambiente, inteso quest'ultimo nel senso più esteso possibile». E ancora: «Andiamo verso un'umanità condizionata, se non si vuol dire 'costruita' più o meno 'in serie', prefabbricata. Questa prospettiva allarma, atterrisce, indigna gli ingenui De Maistre dell'autocrazia morale dell'Io sull'individuo. Essi già proclamano morta, o morente, la libertà. Agli uomini subentrano i robot, gli automi. A me pare che questi terrori siano, appunto, ingenui. L'analogia con quanto è avvenuto dell'organismo politico della collettività, secondo me è reale, e istruttiva. Sì, le democrazie sono più 'grige', 'piatte', uniformi delle pittoresche monarchie di un tempo. [...] Ciò non di meno, la democrazia è ancora (diceva Churchill) 'il minore dei mali' [...] Meglio 'saperci' poveri che illuderci ricchi, meglio saperci condizionati che illuderci incondizionati». Per quanto infine riguarda il futuro: «La volontà sovrana non esisterà più (di fatto non è esistita *mai*). [...] L'Io condizionerà, dirigerà l'esecuzione; e basta. Avrà ai suoi ordini 'uffici' consultivi che resteranno, questi sì, in gran parte legati all'Io, e cioè resteranno 'individuali': la memoria, la fantasia. Ma in complesso la funzione dell'Io sarà modesta» (G. Morselli, *I percorsi sommersi. Immagini, inediti, documenti*, a cura di E. Borsa e S. D'Arienzo, Novara, Interlinea, 1999, pp. 149-151).

Gli uomini hanno scatenato, in trenta secoli, circa 5.000 guerre. Hanno avuto il torto (la trovata risale a Albert Camus), se non di cominciare la Storia, di *proseguirla*. Io non li condanno. La loro colpa peggiore, o più recente, era l'Imbruttimento del mondo (65).

Ma allora di chi la colpa per una tanto insensata e progrediente barbarie? La risposta sembra inclinare verso un determinismo posteriore di un secolo rispetto a quanto non appaia nelle premesse, un determinismo liberamente darwiniano e spenceriano: «Unici responsabili, al mio tribunale, i condizionamenti ambientali, e i cromosomi. Sono essi che fanno e proseguono la storia» (65-66). Il punto è che a un tardo, tardissimo positivismo come è quello morselliano, manca il correlato teleologico: non l'ottimismo ingenuo per il progresso lo caratterizza, ma l'evoluzione come catastrofe, l'evoluzione rovesciata, al fondo della quale non si intravede altro fuorché un baratro di angoscia. Su tale idea convergono sia la pagina di diario abbandonata da un oscuro cuoco, sia le filosofiche considerazioni del protagonista: «gli uomini, lo sapessero o non lo sapessero, volevano morire» (99); «alla vetta della sua *evoluzione trionfale*, l'io esplorava le vie più dirette verso il non-io, non la lenta discesa nell'entropia, ma l'autodistruzione rapida e totale» (100, c.vo nostro). Fino all'immagine riassuntiva, e per nulla roussoviana, della doppia piramide:

Vedo una piramide. Se la considero bene, è una piramide temporale, capovolta. Anzi sono due piramidi. L'una, ritta, dal primo uomo o ominide capostipite si allarga, negli eoni, sino ai formicolanti miliardi di esseri della stessa specie che avevamo la notte del 2 giugno. Appesa a quella, la piramide capovolta (e, questa, senza estensione temporale ma solo ideale), che dai formicolanti miliardi si restringe d'improvviso in un individuo solo. Questo vertice terminale sono io (85).

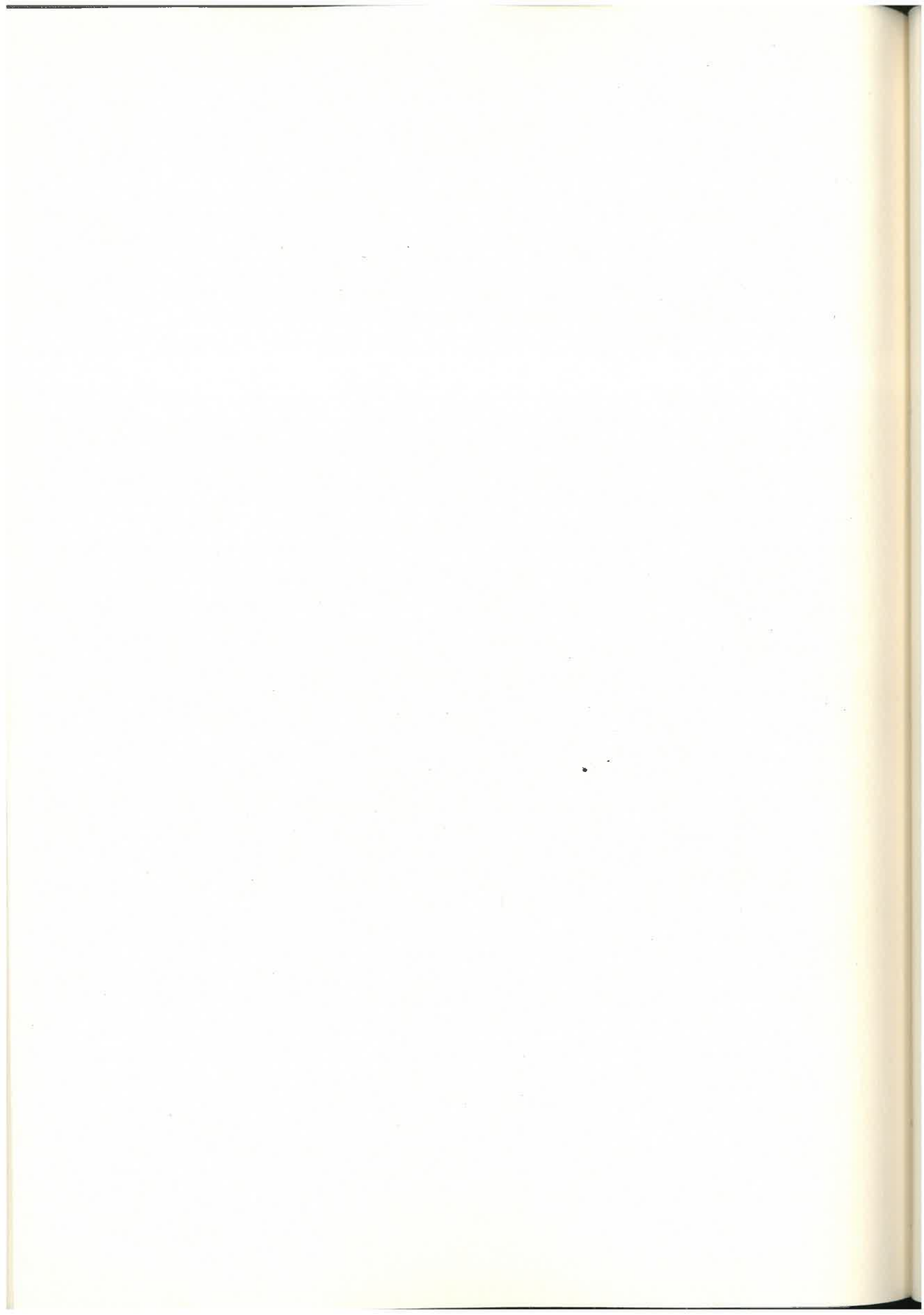
Determinismo positivista connotato di catastrofismo apocalittico: sembra questo – e non il côté settecentesco, o l'antistoricismo critico – l'aspetto precipuo di un testo culturalmente tanto malcerto come *Dissipatio H.G.* In forza di esso, qualsiasi vincolo, etico, storico, ideologico sembra svanire. Con il libero arbitrio, scompare non tanto la responsabilità del soggetto verso se stesso, quanto il senso della collettività planetaria. L'umanità «non ha colpe, subisce un destino» (95). Ma questo destino, che è generale, e riguarda l'uomo in quanto specie, ha da consumarsi individualmente:

Da notarsi: gli uomini non cercavano l'ecatombe generale, di cui avevano dato un primo, modico saggio a Hiroshima, e che era nei loro mezzi. Si perseguiva la morte isolata. In questo, vicini alla tradizione del suicidio convenzionale (100).

Nel buio «precipitare dei tempi» (95), e attraverso un nesso non chiarito, non lucido, tra individuale e universale, la *souffrance* illuministico-settecentesca (risolto pessimista dell'aspirazione e del diritto alla felicità per il maggior numero possibile di esseri viventi) si trasforma così nel titanismo negativo di un *cupio dissolvi*. Non è l'acquisizione onerosa di chi si scopre finito in un mondo di oggetti finiti, insidiato dalla morte e tuttavia disposto a trovare ragioni di affermazione individuale, libero da re-taggi trascendenti e costrizioni oscurantiste, ciò di cui ci stanno parlando queste pagine; è piuttosto la disperazione di un soggetto che si affaccia sul nulla e solo in esso concepisce il proprio trascendimento:

Il *cupio dissolvi*. Freud lo sbattezzò in «istinto di morte», ma universalizzandolo, assegnandolo a ogni singolo uomo. A quei tempi, ai suoi occhi stessi, una gratuita astrazione. Un innocuo filosofema, poco originale fra l'altro, da contrapporre per simmetria al dogma dell'Eros onnipresente. Freud era un borghese pacifico; che costernazione, se avesse previsto che la realtà lo avrebbe inverato, sorpassato persino (100).

Ancorché negato, estremizzato, monco del suo correlato energetico, per una volta ancora osserviamo il freudismo grandeggiare in *Dissipatio H.G.* A questo mirava lo scrittore varesino: a un disagio della civiltà risolto in supremo e compiaciuto rifiuto. La chiave dell'antiromanzo, dell'assenza di *epos* in tanta catastrofe, non poteva essere offerta al lettore più esplicitamente. Il libro tardonovecentesco dell'Apocalisse lasciatoci da Guido Morselli, ormai sulla soglia del suicidio, vero, extra-letterario, racconta del trionfo di Thanatos in un mondo disertato da Eros.



**Gabriele D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, con la collaborazione di K. Berardi e B. Di Serio, Garzanti, Milano, 1999, pagine 837, lire 49.000.**

Dell'epistolario dannunziano, che nel suo complesso probabilmente supera persino le trentamila lettere delle stime più accreditate, era in particolare auspicata ed è stata lungamente attesa l'edizione di questa sezione, agli 845 pezzi della quale ora rintracciati l'appendice a cura di Ilvano Caliaro aggiunge opportunamente una campionatura delle responsive di Emilio Treves. Siano dunque rese grazie ai curatori e in particolare a Gianni Oliva, dannunzista provetto e collaudato esploratore di archivi. Con una sola riserva, ce ne rendiamo conto, ingenerosa e impertinente. Mentre i lettori si mantengono fedeli a uno dei loro autori prediletti e le librerie non sono mai sprovviste del *Piacere*, la critica, che nel frattempo ha già citato e utilizzato ampiamente le lettere più importanti del carteggio in questione, non sembra più interessata all'opera di D'Annunzio. Non come quando, per circa vent'anni, sulla scia delle ricerche di uno studioso solo, ma autorevolissimo, Ezio Raimondi, si era impegnata in un recupero inconcepibile fino a poco prima, sgravando l'unico classico espresso dalla modernità dalle ipoteche politiche e morali che pendevano su di lui, proprio in nome di una nozione di modernità meno moralisticamente compromessa con la categoria di decadentismo (un nome che era tutto un programma) e comprensiva invece della consapevolezza, delle attitudini e delle vere e proprie tecniche, con cui D'Annunzio aveva sperimentato la continuità tra gli artifici della letteratura e i calcoli della nascente industria culturale. Di qui appunto nasceva l'attesa nei confronti di una edizione delle sue lettere ai Treves, e specialmente di quelle a Emilio, il fondatore della omonima casa editrice e l'editore per antonomasia nel tempo che fu di Verga e D'Annunzio.

Che le circostanze siano sfavorevolmente mutate, non inficia ovviamente l'utilità e il rilievo scientifico dell'impresa. Per quanto nota, non cessa di illuminare e sorprendere la lezione di strategia promozionale impartita soprattutto all'inizio del sodalizio dal giovanissimo scrittore al suo più anziano corrispondente, che non aspettava certo lui per scoprire l'esi-

stenza dei «giornali amici» e forse riteneva già più propizia alle vendite la «piena agitazione della vita cittadina invernale», ma non teneva evidentemente nella stessa considerazione il «*servizio di stampa*», non si preoccupava di ispirare l'articolo che servisse «d'intonazione» al coro delle recensioni, non si rendeva conto che l'entità dei compensi doveva dare la misura dell'«aumento del... valore» letterario e chissà se altrimenti avrebbe mai avuto la stessa sprezzante indifferenza nei confronti della comprensione dei lettori (se «non capiranno, non sarà poi gran male»). L'ingerenza viene riscattata su un piano squisitamente letterario nella prospettiva consapevole dell'«estetismo», dove cioè anche quella che Oliva un po' goffamente chiama la «meticolosa mania dannunziana di sovrintendere alle edizioni controllando il nitore dei caratteri tipografici, l'esattezza tipografica delle doppie o degli accenti», viene collegata alla rivendicazione dello «Stile... *inviolabile*», di un controllo che pretende di essere esercitato, oltre che sulla scrittura («Le mie pagine sono *lungamente* lavorate e studiate. Ogni parola è al suo posto, come ogni segno ortografico»), su tutti i suoi contesti.

Se l'uscita delle *Lettere ai Treves* fosse stata più tempestiva, non ci si sarebbe soffermati sulla lettura quasi romanzesca a cui il libro pure si presta. E sarebbe stato un peccato. A che altro se non a un romanzo, fa pensare la metamorfosi che avviene sotto i nostri occhi e per la quale la materia più arida e la vicenda più ripetitiva – un'incessante richiesta di danaro, sotto forma di percentuali maturate, anticipi, prestiti veri e propri – si trasformano in un'appassionante contesa, in un disperato assedio dell'intelligenza («chi – come me – porta la sua fortuna nel suo cervello») alla ricchezza, se non dello spirito alla materia, ma al tempo stesso nella resistenza ugualmente disperata opposta dal buon senso alla seduzione e alla logica perversa che su di essa si fonda. Nell'assedio e nella resistenza, pur non mancando pragmatiche considerazioni circa il ruolo insostituibile del «produttore» e il rischio di esaurire la «miniera», giocano un ruolo decisivo le parti che fin dall'inizio i contendenti si sono assegnate: «Tu sai per esperienza che, tra noi due, *sarai tu a cedere*, nella discussione incresciosa. Io avrò soltanto la noia e il rammarico di dover insistere, minacciare indugiare», dice D'Annunzio. Senza essere un committente antico, dal canto suo Treves è lusingato dal mecenatismo in cui come all'angolo lo stringe il fascino dannunziano, quasi consapevole d'essere lo spettatore privilegiato dell'autentico prodigio dell'arte dannunziana, quel-

la inesauribile e veramente miracolosa creatività emulando la quale un amor proprio arrogante e protervo non cessa di lasciare senza parole le sue vittime: «Tu ti sei chiamato l'Imaginifico; devi chiamarti l'Incantatore... Non si è convinti né persuasi; ma si è sbalorditi». Non c'è che dire. Se il primo a sentire in questo modo «il bisogno del sogno, l'appetito sentimentale» è l'editore, D'Annunzio aveva ragione.

**Franco Fortini, *Le rose dell'abisso. Dialoghi sui classici italiani*, a cura di D. Santarone, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, pagine 119, lire 24.000.**

A sei anni dalla sua scomparsa, Franco Fortini continua a metterci alle strette, stavolta anzi in imbarazzo. È il suo modo di rimanere un punto cardinale sull'orizzonte intellettuale e politico della nostra cultura. Se non tutto, questa è la sostanza del referto che stiamo per stilare sul suo *Le rose dell'abisso. Dialoghi sui classici italiani*, appena pubblicato da Bollati Boringhieri. Giusto un anno fa, lo stesso editore aveva cominciato a proporre, nei *Dialoghi col Tasso*, la trascrizione della parte più notevole, almeno quantitativamente, delle conversazioni radiofoniche di Fortini, a cura, oltre che di Mengaldo, di Donatello Santarone, che ora, con il resto di quel materiale, ha scrupolosamente confezionato il nuovo volume.

Per non tradirne la lezione, il recensore deve assumere nei confronti di un oggetto della sua venerazione, colto per giunta in un momento minore e marginale, la medesima attitudine giudicante, la severità intransigente e il rigore, che aveva imparato a conoscere e a ammirare nel Fortini poeta e nello straordinario saggista di *Verifica dei poteri* (1965), *Questioni di frontiera* (1977) e *Saggi italiani* (1987), nonché in *Dieci inverni* (1957), *I poeti del Novecento* (1977), *Insistenze* (1985), *Extrema ratio* (1990) e *Attraverso Pasolini* (1993), per non dire dei postumi *Breve secondo Novecento* (1996) e *Disobbedienze* (1997-1998). Ma vincerebbe la carità di patria, se persino il lettore appena informato non fosse al corrente, per esempio attraverso la proverbiale spigolosità del rapporto tra Fortini e Pasolini, di una situazione che ha rappresentato meglio di tutti, ovviamente senza pensare né al Fortini né al Pasolini di turno, un poeta terzo, ma tutt'altro che estraneo alla materia del contendere e con un esempio che più

fortiniano non potrebbe essere, Giovanni Giudici: «Come il Varchi gran purista/ Torturava il Tasso ansioso, [...]. Così il Muto Giudicante/ Dei miei vizi fa la lista». Eloquentissimo, e tutt'altro che muto quindi, era Fortini; mutissimo però, nel suo entrare stabilmente nelle coscienze e nel reagire come una somatizzazione quando al suo cospetto di Super Io quelle coscienze tradivano a se stesse e gli si ribellavano. Un maestro del genere – Mengaldo ha scritto che quella di Fortini è stata «un'intelligenza abbagliante e perfino umiliante» – non merita niente di meno della verità.

Eccoci dunque a dubitare addirittura dell'opportunità di pubblicare un testo in cui il nostro Fortini, un eroe della cultura e dell'intelligenza, sembra svogliato e quasi assente, più preoccupato di assecondare il suo intervistatore e di accettarne i suggerimenti, che di dire la sua su Dante, ancora Tasso, Leopardi, Manzoni e Pascoli, insomma la spina dorsale della nostra tradizione poetica pressoché al completo. Che si trattasse di un'occasione particolarmente propizia e di un impegno al quale il Fortini che noi conosciamo non si sarebbe sottratto a qualsiasi costo, non fa che aumentare il nostro rammarico. Qui il critico scende a patti con chi lo ha preceduto, salvo a – o forse proprio per limitarsi a – rivendicare una priorità nella polemica contro «la lettura verticale e sublime di Leopardi»; proporre la centralità dell'«agnizione» nella *Divina Commedia* («si riconosce in una forma, fino al momento prima sconosciuta, qualcosa che è decisivo quando è riconosciuto»); individuare, «a livello della ritmica e della metrica», la «ragione della resistenza molto diffusa» nei confronti della poesia manzoniana; ribadire, a carico di Tasso, il nesso decisivo tra paura e desiderio e, in maniera apparentemente enigmatica, una fonte liviana e machiavelliana per le «armi pietose» del primo verso della *Gerusalemme liberata*. Forse non c'è altro davvero. O invece sì. Perché a qualcosa possiamo chiedere ragione di quanto manca ed è all'impronta commovente dell'oralità e alla citazione, amplissima, dei testi, cioè al successo irrecuperabile di una comunicazione e di una prassi didattica, che innanzitutto dal punto di vista del docente, capace di integrare il discorso e di recuperare il suo contesto virtuale anche solo con la pura e semplice associazione di un predicato a una citazione, ma pure nell'ottica del pubblico, condotto per mano a gettare uno sguardo su ciò che altrimenti gli sarebbe sempre sfuggito, hanno svolto egregiamente la loro funzione.

Prima allora di rimpiangere quello che avrebbe potuto essere un in-



contro decisivo per chi Fortini non lo conosce ancora o se n'è guardato come dalla peste, appunto per la severità e il rigore che lo rendevano intransigente, impervio e scostante, anche in veste di scrittore, bisogna cercare di compiere noi quello sforzo e di restituire alla infida traccia scritta il senso della lezione radiofonica. La traccia alternativa non può prescindere dal titolo del libro e del ciclo di trasmissioni, un titolo ispirato a Saba, ma perfettamente aderente al motivo conduttore della ricerca di Fortini e delle generazioni venute dopo la sua: come conciliare le «rose» e l'«abisso» della poesia, cioè «menzogna e verità» o, se, anziché servirci della semplificazione del curatore, preferiamo mettere a frutto un'altra delle tracce che ci vengono ora consegnate, l'irrinunciabile libertà e gratuità di una poesia intollerante di qualsiasi condizionamento e la necessità in nome della quale, se perfino le guerre diventano sante e le «armi pietose», la poesia rinuncia alle proprie prerogative, o a una sola, quella di perseguire la verità.

Ma c'è di più, quanto basta a incoraggiare chi voglia leggere *Le rose dell'abisso*, si tratti di un vecchio adepto o di un neofita. Stiamo pensando, per una volta, non alla solita scena del letterato che cerca di riscattare il proprio ruolo e di mostrarne l'utilità politica e sociale, ma alla singolare circostanza di un critico che scopre e testimonia nella maniera più lucida l'impossibilità di pensare in grande; cioè politicamente, e di non perdere di vista la realtà, senza riferirsi alla letteratura, senza passare attraverso di essa e mobilitare le risorse e i valori che le sono specifici, e che anche solo per questo motivo merita di vedersi intitolata la corrispondente rubrica del canone secondonovecentesco. Il marxismo di Fortini è stato anche la determinazione di conservare alla passione conoscitiva, e all'implicazione reciproca di politica e letteratura, una responsabilità a largo spettro, e comunque l'ultima parola.

**Pier Vincenzo Mengaldo, *Giudizi di valore*, Einaudi, Torino, 1999, pagine VII + 215, lire 26.000; idem, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, pagine VIII + 421, lire 70.000.**

Un'idea di Mengaldo, anche chi non avesse ritenuto di doversela formare, avrebbe cominciato a concepirla e si sarebbe dedicato a perfezionarla, dopo l'uscita ravvicinata di due suoi libri provocatori, che, senza

mutarne la fisionomia, l'hanno vivacemente animata, conferendole un'espressione familiare e migliorandone la visibilità. Ci riferiamo all'*Antologia personale* e ai *Profili di critici del Novecento*, pubblicati da Bollati Boringhieri nel 1995 e nel 1998, quando Mengaldo era già autore di varie edizioni di testi antichi, di fondamentali studi su Dante, Boiardo e Nievo, di una storia linguistica del nostro secolo, ma si era più largamente raccomandato per una antologia che fu coraggiosa e ha fatto in tempo a diventare un classico, *I poeti del Novecento* (1978), e per le prime tre nutrite serie dei saggi intitolati alla *Tradizione del Novecento* (1975, 1987, 1991).

La provocazione non consisteva nell'interpretazione idiosincratca di un «genere» a suo modo consolidato (il precedente italiano era quello di Primo Levi), né nella proposta di un *pantheon* della critica dove, con quei parametri, si poteva ragionevolmente lamentare solo l'assenza di Pier Vincenzo Mengaldo. Nell'un caso e nell'altro, si trattava invece in una specie di agnizione cui l'autore esponeva se stesso, gran professore e stella di prima grandezza nel teatrino della letteratura contemporanea, nonché, a sorpresa, brillante *outsider*. Se non si presentava direttamente in veste di incursore, a compiere prodigi di valore su un terreno – le letterature straniere, la musica, la pittura, come le teorie, i procedimenti, le lettere dei critici letterari – dove l'apparecchio sofisticatissimo delle sue celebrate competenze si sarebbe dovuto rivelare per una volta inadeguato e non gli avrebbe comunque garantito alcun privilegio. Così Mengaldo illustrava il suo ideale di critico militante, il critico letterario che lui voleva essere fuori della critica letteraria dei mestieranti, accademici e giornalisti, mentre tesseva un elogio della sua professione filologica e linguistica, miracolosamente compatibile con quell'ideale.

A Pier Vincenzo Mengaldo, i critici letterari italiani dovevano già molto. Ma non erano mai stati messi con tanta nettezza di fronte alla ampiezza del suo mandato e alla irrevocabilità della funzione di supplenza da lui espletata. Nell'epoca della viltà o semplicemente della marginalizzazione culturale della critica letteraria, dopo che è apparso chiaro il fallimento di quelli che poterono essere chiamati antonomasticamente *Metodi Attuali*, Mengaldo si è autorevolmente sostituito a chi non aveva né la forza di far giungere la sua voce fuori della ristretta cerchia degli specialisti universitari, né le capacità per far fruttare la rendita di posizione che gli veniva dall'occupazione dei punti strategici dell'informazione e dell'editoria.

Per il piacere dei suoi numerosi estimatori, i libri di Mengaldo si sono negli ultimi anni moltiplicati. Dal 1994, ne contiamo cinque, tutti importanti. A costo di parodiarlo involontariamente ispirandoci proprio a quello meno riuscito, *Profili di critici del Novecento*, e al suo proposito di «inseguire metodi e temperamenti di critici partendo dai loro modi argomentativi e persuasivi, dalle loro terminologie ecc., dalla loro scrittura» (ribadito a p. 26 di *La tradizione del Novecento. Quarta serie*), abbiamo dato credito alla sensazione che, parallelamente ai volumi pubblicati, si trovi incrementata una abbastanza anomala attitudine giudicante, messa in esponente da uno dei titoli in esame, *Giudizi di valore*, e ridotta a tic dalla frequenza, straordinaria anche per un lettore così selettivo, con cui ricorrono espressioni come *il maggior narratore vivente* (Gdv 59), *Critico letterario fra i massimi, studioso principe* (78), *il miglior conoscitore di poesia italiana dell'Ottocento* (81), *uno dei maggiori critici italiani* (107), *il maggior specialista di letteratura lombarda antica e moderna* (116), *il maggior poeta italiano del dopo Montale e del dopo Saba* (120), *il maggior narratore [...] della guerra partigiana* (146), *vetta della narrativa austriaca di quei decenni* (159), fino all'*unica vera città* (188). Una esemplificazione altrettanto abbondante si spigola dalla nuova serie della *Tradizione del Novecento*, dove si incontrano *uno dei maggiori critici italiani* (16), *suo interprete migliore e più geniale e forse unico vero* (45), *il poeta italiano di questo secolo dotato della lingua più ricca, articolata, risentita, segnata da forti escursioni e da un marchio di fabbrica inconfondibile* (102), *tra i massimi e più originali poeti del dopo-Montale* (169), *l'uomo più intelligente che abbia conosciuto* (255), *uno dei migliori critici di Fortini e in genere* (264), *Il maggior erede recente dell'idea di teatro di Hegel* (328), *uno dei tre o quattro poeti più importanti d'Italia* (366), *uno dei più intelligenti di noi* (366) e, perché no, *uno dei maggiori peccati capitali* (338).

Rilasciando patenti e commendatizie, e, pur di rilasciarne a sufficienza, non fermandosi di fronte alla proliferazione delle categorie d'eccellenza – salvo poi a intestare una quantità inverosimile dei relativi primati a un'unica persona, Luigi Baldacci –, Mengaldo notifica preliminarmente che il gioco vale la candela, che gli autori di cui si accinge a parlare meritano la sua attenzione e che è dunque il caso di sfoderare i ferri del mestiere. Mentre però praticamente mai i titoli assegnati preparano la motivazione che dovrebbe seguirli come un'antifona, dal canto loro le argo-

mentazioni vere e proprie sembrano finalizzate all'emissione di giudizi molto più sfumati e circoscritti. Sono immediatamente rivelatrici al posto loro presentazioni e presenze, mengaldiani blasoni quelle nuove non meno di quelle consuete, di Primo Levi, Magris, Fortini, Lukács e Cases, Baldacci, Tozzi, Saba, Gadda, Sereni, Calvino, Fenoglio, Hardy, Schnitzler, Kawabata, Simenon, Isherwood, Hrabal, Kiš, Kuraev, nei *Gdv* («che mescolano cose da 'professionista' e cose, diciamo, da 'dilettante'»: VII); di Barilli, Valeri, Marin, Montale, Morante, Caproni, ancora Sereni e Fortini, Baratto, Meneghello, Giudici, Baldini, Ranchetti, Scataglini e Parise, nell'ultraprofessionale *TdN*. Ciascuno a suo modo, e più ovviamente il secondo (ma nel primo torna a affacciarsi lo splendido incisore dei *Poeti del Novecento*), i due libri consentono a Mengaldo di tradurre i dati di una ricognizione attentissima in veridici ritratti, dei singoli scrittori e di chi, prediligendoli, si confessa. Il nostro rammarico per non poter dar conto partitamente di tante acquisizioni critiche, è reso meno pungente proprio dalla intrinseca necessità delle varie scelte, che, obbedendo a un gusto o inseguendo un'intuizione, concorrono tutte, se non a un disegno complessivo, a realizzare un'ispirazione centrale. Come non essere d'accordo, quando leggiamo: «continuo a parlare di quanto è implicito nel poeta più che di quanto è esplicito nel critico» (*Gdv* 56).

Sottacendo e invocando insieme prestigio personale, severità degli studi e divisa dell'intransigenza, Mengaldo sembra spiegare con l'esibito caratteraccio di chi esclude che quella con cui è impastato sia «propriamente farina da far ostie» e ammette un «latente autoritarismo» (*Gdv* 210 e 186), i pronunciamenti perentori, ma anche incidentali e variamente attenuati («sarei appagato» *Gdv* 101; «non c'è dubbio per qualunque persona sensata» *TdN* 169), che accomunano il critico militante e lo studioso nell'esercizio delle sue funzioni. Dove non arriva la natura, subentra comunque la cultura, sia nel senso che dietro queste posizioni esiste un partito di integralisti dell'eccellenza, sia per generalizzare che «Nell'età moderna la verità si può ormai sfiorare per lampi e sonde, non per ragionamenti, e questo vale anche al di fuori della poesia» (*TdN* 68). Per esempio vale, e risulta decisivo, nel suo grande amico Fortini, la critica del quale, «per il suo carattere folgorante e sapienziale, contiene sempre alcunché di costrittivo e quasi di autoritario, cui si vorrebbe sottrarsi», e «traduce la sostanza dialettica e drammatica del suo pensiero in una scrittura dominata dalla perentorietà affermativa dell'aforisma e del cortocircuito, dove

la soggettività trapassa all'evidenza oggettiva quasi senza trascorrere attraverso i gradi dell'argomentazione persuasiva» (*Gdv* 70). Ma vale più estesamente per la tradizione saggistica che Mengaldo ha in mente («quel genere di filosofia saggistica, compressa, che sottintende i processi dimostrativi, che amo anche in Pascal e in Leopardi», oltre che in Adorno: *Gdv* 211); per la poesia moderna che preferisce («contenuti dominati dal senso della negatività e della disgregazione vengono detti in uno stile nient'affatto disgregato e smozzicato, anzi quanto mai compatto, assertivo, deciso, insomma eloquente»: *TdN* 84) e perfino per la funzione conoscitiva della letteratura da lui rivendicata: «Montale mi ha confermato nell'idea che la poesia (come le altre arti) non sia che un altro e diverso modo – ma fraterno – di attingere o piuttosto indicare la conoscenza» (*TdN* 64).

La lusinghiera reputazione di cui gode giustamente Mengaldo, erede a un tempo di Folena e di Contini e alfiere di un approccio rigorosamente linguistico alla letteratura, deve dunque fare i conti con il suo carattere, le sue preferenze e i suoi convincimenti stessi. È contraddittorio, fino a smentita, il richiamo di puro buon senso alle qualità empiricamente accertabili delle opere, invece di rincorrere «sempre il grado Mercalli dei valori estetici» (*Gdv* 57), da parte di chi denuncia «il liberalismo eclettico sempre pronto a separare giudizio storico-ideologico, schematico, e giudizio estetico, soggettivo» (*Gdv* 72). E non va meglio quando si alterna il liturgico richiamo a studiare la letteratura «nei testi, attraverso i testi, per i testi» (*Gdv* 97), alle aperture nei confronti delle traduzioni in italiano moderno dei classici italiani e alla citazione consenziente dell'avvertimento di Francesco Orlando circa la natura «translinguistica e trasversale» di «molti dei tratti decisivi» delle opere letterarie, «specie narrative» (*Gdv* 44); oppure quando si sostiene che «il linguaggio della poesia non può mai coincidere con la lingua d'uso, anzi, come ci ha insegnato una volta per tutte il formalismo, deve scartare sistematicamente da essa», ma non si perde di vista «l'ovvio principio secondo il quale ogni linguaggio, se usato in poesia, diventa poetico» (*TdN* 24 e 266).

La questione di fondo rimane la difficile coesistenza tra l'utilizzazione magistrale e convinta dell'«enorme potenziale descrittivo che possono avere i rilievi su lingua e tecnica di un testo o autore» (*TdN* 261) e la consapevolezza sia della loro macchinosità e antieconomicità discorsiva («un aspetto [...] che può esser colto solo con strumenti – e raffronti – molto raffinati, e che quindi propongo in modo prevalentemente intuitivo», *TdN*

17), sia di una più radicale inadempienza, che è lecito riassumere grossolanamente nell'insufficienza critica della descrizione ma sarebbe meglio identificare nell'inevitabile discontinuità tra una fase più diffusamente argomentativa, che, come la descrizione, si deve limitare a fornire campioni e un invito, e il coronamento interpretativo, che, sempre prematuramente, in maniera precaria e con un significativo margine di discrezionalità, trova la «scorciatoia», sostituendo una forma a una forma diversa, e scioglie il nodo in cui l'opera si è stretta (Mengaldo non manca di citare il suo Sereni: «Ci sono momenti della nostra esistenza che non danno pace fino a quando restano informi e anche in questo, almeno in parte, è per me il significato dello scrivere versi», *TdN* 221). Ecco in che senso quella della critica è una specificità etica e conoscitiva e più «una sapienza» che un «sapere», quest'ultimo da «celare o sottintendere» (*TdN* 44), in nome dell'eleganza se o di una compresa necessità.

Mengaldo sa che paradossalmente il complesso delle sue scelte aristocratiche – per la poesia, per un approccio linguistico, per la Sinistra e per la fedeltà al marxismo, per la critica militante e per il saggismo, per il rigore, per una dimensione internazionale e interdisciplinare degli studi e per il dilettantismo –, se non popolare, è tale da guadagnare a lui molte simpatie e il commissariamento alla critica letteraria. E sa sicuramente che, persino su questa frontiera, minacciata dalle contraddizioni e resa sospetta proprio dalle sue aperture verso il sapienziale, c'è un discreto affollamento. Non per rimanere da solo, ma per ridurre i rischi di equivoco, sarebbe bene precisare che quella che lui chiama sapienza non è un sapere diverso, né la riabilitazione del gusto, ma un rapporto con il sapere, una particolare sollecitudine nei suoi confronti e attraverso di essa una più acuta sensibilità comunitaria, la percezione cioè della faccia sociale e comunicativa e verbale di ogni sapere. Non disperiamo che anche lui, come Fortini, quasi per rifarsi al Lukács della maturità, e, guarda caso, di *Narrare o descrivere*, abbia «corretto la sua superbia intellettuale mettendola, direttamente o indirettamente, al servizio della causa degli oppressi» e perciò sia a sua volta rappresentato dal «san Martino che dà metà del mantello al povero» (*TdN* 270). Dubitiamo naturalmente che la metà ceduta, anziché la democratica riproducibilità dei procedimenti, interlocutori e fungibili, possa mai essere «un'intelligenza» non meno «abbagliante e perfino umiliante» di quella di Fortini appunto (*TdN* 255).

**Giuseppe Petronio, *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti Editrice, Roma, 2000, pagine 193, lire 25.000.**

Quando un recensore segnala un romanzo giallo, rende un modesto servizio a lettori che forse sanno orientarsi meglio di lui dentro il *mare magnum* della produzione libraria del settore. La vera utilità di questo genere di recensioni risiede nella promozione di un atteggiamento critico, o, per parlare come si mangia, nella prova che i gialli possono essere presi in esame, valutati e perché no esibiti, né più né meno degli altri romanzi. Sapendo di interpretare anche la posizione antisegregazionista dell'interessato, diamo perciò in questo spirito la notizia che Giuseppe Petronio, l'autore dei libri sui quali abbiamo tutti studiato la storia della letteratura italiana – anzi, per citare un titolo che è stato anche un grido di battaglia, *L'attività letteraria in Italia* –, ha pubblicato un sostanzioso saggio sul romanzo poliziesco. Non mancano i libri sul «giallo», talora ponderosissimi, ma non potrebbero in nessun modo sottoscrivere la promessa come al solito mantenuta dal professor Petronio, «constatazioni non elucubrazioni», l'unica che risponda alle esigenze dei lettori di Conan Doyle e Agatha Christie, Ellery Queen e Dickson Carr, Hammett e Chandler, De Angelis e Scerbanenco, come a quelli di Higsmitth, Cornwell, Ellroy, Camilleri e Lucarelli.

Eppure *Sulle tracce del giallo* non contiene una serie di spiritosi ritratti degli scrittori appena nominati, né una tipologia aggiornata del «genere», secondo l'andazzo illustrativo e giornalistico nel senso deteriore del termine al quale sembra condannata la critica letteraria in cerca di lettori anche quando massimo risulta il suo «distacco dalla gente che scrive e da quella che legge». Si potrebbe anzi dire che proprio la serietà con cui Petronio si propone il problema della critica e della disaffezione dei lettori nei suoi confronti, sia all'origine della sua inchiesta sul giallo, cioè sui libri dove, a una massima concentrazione di lettori, corrisponde l'impegno più superficiale, snobistico o illeggibile dei critici, che, relegandoli nel ghetto della paraletteratura e riservandoli a una specializzazione altrettanto minoritaria e marginale, non si rendono conto di perdere l'occasione migliore per «svegliarsi da ogni sonno dogmatico» e di essere quindi fedeli alla propria divisa.

Petronio può scrivere che il giallo è stato «non *un* tema ma *il* tema di questi miei ultimi vent'anni», perché sulla frontiera corrispondente pas-

sano le due questioni che più gli stanno a cuore: il riscatto non solo letterario della cultura di massa («volevamo, – io le volevo e le voglio – la civiltà di massa, la cultura di massa, l'università di massa») e la sottrazione della critica letteraria ai pericoli solo apparentemente contrapposti della specializzazione gergale e pseudoscientifica e del relativismo nichilistico. Nell'un caso e nell'altro, contro ogni sonno dogmatico, il romanzo poliziesco può diventare la pietra di paragone di un magistero letterario rispettoso della tradizione e aperto alla modernità. Da una parte, esso si offre problematicamente come una forma invasiva, che rimette in discussione i luoghi comuni sulla linguisticità della comunicazione letteraria e recupera la natura non solo virtualmente comunitaria delle esperienze culturali; dall'altra, trasfigura fantasticamente ma ripropone e contribuisce a fissare nel momento del suo massimo discredito un modello conoscitivo, antichissimo e moderno, che privilegia la congettura e l'intuizione e perciò si lascia applicare alla realtà di tutti i giorni. Si può star certi che Petronio non cade nell'errore di identificare questo modello senz'altro nella *detection* e di limitarlo a una fase circoscritta della fortuna del «giallo». La citazione addirittura da miss Marple («Intuire significa in realtà leggere una parola senza bisogno di compitarla») giunge altrettanto e forse più a proposito se non viene riferita al *detective* tradizionale, ma ai suoi meno riflessivi eredi recenti e, ovviamente, al lettore.

Nicola Merola

**Giovanni Giudici, *Eresia della sera*, Garzanti, Milano, 1999, pagine 119, lire 29.000.**

L'ultimo libro di Giovanni Giudici prende le mosse da una contraddizione peculiare: collocando l'io in una situazione spazio-temporale oscillante, sul confine tra la luce e il buio, nel momento indistinto tra la veglia e il sonno, lo priva di ogni riferimento certo e rassicurante, ponendolo sotto il segno di una precaria autodefinizione, ma, al contempo, gli offre il privilegio di un punto di vista nuovo da cui condurre la sua indagine conoscitiva. Metafora di una condizione interiore o situazione contingente di un soggetto empirico, la «sera» rappresenta, entro questa raccol-



ta, una scenografia simbolica che assume caratteri contrastanti, proprio perché priva di confini precisi. In realtà lo spazio angusto del «dormiveglia», che nulla perde in capacità percettiva e acquista i vantaggi delle sfumature mentali della confusione, si dilata fino a diventare il luogo di una gnoseologia privata. La poesia, sostiene ancora una volta Giudici, ci attanaglia e ci costringe entro i limiti definiti della *finzione* («Spesso nel dormiveglia di spine/ Che la finzione disegna la fine»), e pertanto conferma la sua valenza conoscitiva, la sua disposizione a guardare il mondo da qualsiasi prospettiva, perfino da quella utopica di un desiderio onirico: «E coi pensieri presepi di pace/ E con parole sorti benigne tentiamo».

A seguito di un lungo percorso poetico che dalla *Vita in versi* attraversa variamente i decenni del secondo Novecento, e tocca le punte di maggiore sperimentalismo linguistico con *Salutz*, l'io lirico di *Eresia della sera*, dominato dagli anni avanzati e dall'esperienza inevitabile, non può che attingere alla memoria. Ma a differenza di ciò che avveniva nelle due precedenti raccolte degli anni Novanta, *Quanto spera di campare Giovanni* e *Empie stelle*, dove gli stessi tempi verbali annullavano e confondevano la distanza tra passato e presente, ora si viene delineando una distinzione profonda tra la memoria, il tempo vissuto, e la dimensione del presente, il tempo della scrittura, la consapevolezza commentativa. La prospettiva 'serale' da cui l'io questa volta si colloca instaura tale distanza. E qui, entro lo spazio che i versi non devono colmare, si insinua l'ironia della scrittura.

D'altra parte l'attitudine comica ha caratterizzato la lingua poetica di Giudici fin dalle prime prove, muovendo sempre da un postulato iniziale: la ricerca di un luogo di osservazione alternativo rispetto a quello usuale, dal quale poter infrangere il sistema di convenzioni e di assuefazioni rigidamente imposto all'individuo, entro il consorzio sociale. Il discorso non procede come un flusso di ricordi, ed esclude ogni ipotesi di proiezione verso il futuro: nel tentativo di illuminare qualche frammento di un passato più o meno recente, mette in scena un personaggio in prima persona che ride di se stesso e fa sorridere il lettore; talora l'io si espande in un noi circoscritto, distinto dalla pluralità degli altri, umile, colpevole, vittima di circostanze sociali, oppresso dal sentimento di una costante inadeguatezza («Buona salute a noi che ci chiediamo/ Come faranno gli altri»). L'ironia assume la facoltà di mettere in dubbio le certezze acquisite e le immagini rappresentate; perché il «caos mentale», i «poco vigili sensi»

definiscono assiologicamente la posizione trasgressiva, eretica del soggetto percipiente.

Una simile rappresentazione esclude innanzitutto che *homo fictus* si autopresenti come esempio universale: al contrario, il frammento, il ricordo, l'occasione, la riflessione ironica o drammaticamente derisoria danno forma ad un vissuto individuale che esibisce i caratteri di una precaria contingenza. È vero che in questo libro i tempi verbali dell'enunciazione sono frequentemente al passato ma, lungi dal costituire un passato assoluto e cristallizzato, essi sono investiti dalla dimensione della provvisorietà. Su quale piano possa poi avvenire l'incontro simpatetico con il lettore è fin troppo evidente; il destinatario elettivo della poesia di Giudici è sempre il singolo, chiamato a partecipare, se pure con distacco e ironia, ad un'esperienza unica, distinta, e irripetibile. Questa volta, in particolare, l'appello ammiccante della voce poetica si rivolge ad un interlocutore solidale, con il quale può condividere una situazione psico-fisica: «Al popolo che stenta a prender sonno». A tale gruppo eterogeneo di esseri umani, non accomunati da alcuna forza culturale, sociale o sessuale, propone di porsi semplicemente ad osservare da questa strana e insolita posizione, che permette di intervenire ma al contempo legittima il distacco.

La non esemplarità dell'*occasione* si coniuga con il carattere polemico e critico del discorso poetico, che se rievoca il ricordo di una gita, di un incontro casuale, di un'ossessione infantile, mette in discussione i dogmi della fede religiosa, sempre più labile e dissacrante («Dunque ti prego o Dio che sei Signore/ Sérvaci alla speranza e nostro errore/ Ben che saltando la tua volontà»), fa vacillare i principi della chiarezza politica («Volevo scrivere una poesia intitolata: Il Comunismo./ Ma qualcos'altro vi si è sovrapposto»), riflette sul valore dell'illusione («Vedi – mi confidava come tra sé ragionando/ Uno – quanto sia strano/ Che innumeri pomeriggi di dissipazione ci vogliano/ Per quel battere di ciglia di un amore»). Certo, questo io continua a ostentare la sua inabilità nel far scaldare il bricco del latte, o verbalizza i lamenti della moglie che lo rimprovera per i «troppi sonniferi», si giustifica e si autoesclude dalla colpa. Ma il concetto di «norma fallibile», enunciato nel primo componimento della raccolta, si insinua nei versi, investendo tanto la dimensione esistenziale, quanto quella linguistica.

L'esperienza di un nuovo rapporto tra il soggetto percipiente e la collocazione spazio-temporale ripropone infatti al lettore l'ipotesi impre-

scindibile di un linguaggio comunicante, luogo di riconoscibilità e di incontro da un lato, ma espressione di una plurivocalità senza regole dall'altra. Questo nuovo volgare che si origina dal linguaggio poetico ha percorso tutta l'attività creativa di Giudici: ora la contaminazione tra registri stilistici e contesti implica sì la possibilità di fare coesistere diverse e talora contrastanti modalità di linguaggio, ma apre un ulteriore spazio alla prospettiva critica. La verbalizzazione di un pensiero, l'assunzione della parola d'altri nel discorso dell'io rimandano con evidenza ad affermazioni antifrastiche: «A chi se non a me doveva capitare/ Il tipo che ogni volta ricomincia con la storia/ Del suo papà camicia nera», «E zitti come topi – il peccato/ Fu di avere parlato/ Troppo spillate parole». Il verso libero che tende alla prosa, ma ricerca anche il ritmo canonico dell'endecasillabo e del settenario, vuole testimoniare, proprio sul piano della metrica, la valenza positiva della poesia, che permette ancora il realizzarsi di un'esperienza estetica, nell'epoca della modernità e della saturazione linguistica. Non è un caso che in *Eresia della sera* la dialettica di attrazione e repulsione verso il sublime sia definitivamente esclusa, relegata oltre i confini del *poetabile*. Se è accettato e introdotto il gergo popolare fino all'espressione volgare («Questa sempre più immerda di tivvù», «Quando osai dirti che sei una gran puttana»), l'*elocutio* del tono medio prevale, anche nell'ultima sezione, *Primo amore*, dove la regolarità strofica delle due quartine è enfatizzata da un costante e sempre identico schema di rime. È questo il luogo dove si esplica la drammaticità e il conflitto della relazione d'amore: tanto più intensamente ricercata, quanto più sarcasticamente trasfigurata in immagini di amara ironia.

L'estremo atto di rinuncia che sembra concludere la sezione e l'intera raccolta è però smentito dalle parole stesse della poesia: «Uno che in versi a un suo deschetto invano/ Di te scriva serale eppure c'è». Certo è che la pausa sulla parola e sulla scrittura appare davvero vana allo sguardo «assonnato» di questo io poetante («Evi però ed eventi ci attraversarono/ Farsi di te non ci fu dato mia parola/ Scrittura di scritture e vanità»), che a stento riconosce se stesso, e infrange il patto di fiducia stabilito con ogni struttura retorica e formale: «Profeti di passato... E a noi nessuna ormai fraterna lingua». Forse solo i bagliori della sera possono ancora recuperare uno spazio al desiderio dello scrittore e del lettore, senza «mai dar nell'occhio – mai/ bardarsi da poeta».

Finito di stampare nel mese di dicembre 2000  
dalla Rubbettino Industrie Grafiche ed Editoriali  
per conto di Rubbettino Editore Srl  
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

## 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 (CS) - tel. (0984) 49.31.28 - fax (0984) 49.31.63 - E-mail: [fusi@fil.unical.it](mailto:fusi@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 uncinata « »), 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 uncinata.
- Citazione all'interno di citazione: tra virgolette apicali doppie " " .
- Note dell'autore all'interno di citazione: tra parentesi quadre [ ] .
- Omissione 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.	seguinte/i = 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*, pref. di A. Palazzeschi, Milano 1983<sup>2</sup>, p. 11.
- A.M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, Paris 1901<sup>2</sup>, V, p. 944.
- Cfr. G. Lanata (a cura di), *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963, pp. 195 s.
- Cfr. *Anthologie Grecque*. Première Partie: *Anthologie Palatine*, VI [Livre VIII], Paris 1944.
- 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<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> 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.