

26, 2004

*FILOLOGIA Antica e Moderna*

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Dipartimento di FILOLOGIA

**FILOLOGIA**  
ANTICA E MODERNA

XIV, 26  
2004





Università degli Studi  
della Calabria

Dipartimento di Filologia

**FILOLOGIA**  
ANTICA E MODERNA

**XIV, 26**  
**2004**

*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*

FRANCESCO IUSI, MONICA LANZILLOTTA

*DIRETTORE RESPONSABILE*

NUCCIO ORDINE

*ELABORAZIONE INFORMATICA A CURA DI*

GABRIELE GRANDINETTI, FRANCESCO IUSI

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

Per l'acquisto di un numero o l'abbonamento (due numeri all'anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore s.r.l. - Viale dei pini, 10 - 88049 Soveria M. (CZ)

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

# FILOLOGIA ANTICA E MODERNA

26, 2004

## **MAGGIORINO IUSI**

- p. 5 *LE MOTTE IN CALABRIA. NUOVE CONSIDERAZIONI E UN PRIMO CATALOGO*

## **FLAVIA CARDERI**

- p. 25 *PALLIATA E MODELLI GRECI A CONFRONTO: GLI ACCENNI AL PESCE NELLE COMMEDIE DI PLAUTO*

## **ANNALISA BRACCIOTTI**

- p. 45 *OSSERVAZIONI SULLA FORMA DEL LATINO LAUER NELL'EDIZIONE WELLMANN DI (PSEUDO-)DISCORIDE E NELLE EDIZIONI DI ALCUNI ERBARI LATINI*

## **TERESA CALIGIURE**

- p. 57 *IL SOGNO DELL'AQUILA (PURGATORIO IX)*

## **STANO MORRONE**

- p. 81 *REMINISCENZE LUCANEE NEL CANZONIERE PETRARCHESCO*

## **STEFANIA NOCITI**

- p. 107 *ANCORA SUL 'NULLA' LEOPARDIANO*

## **ALBERICO GUARNIERI**

- p. 115 *LA 'FORMAZIONE' DIFFICILE: NOTE SUGLI ITINERARI INIZIATICI DI RENZO E PINOCCHIO*

- CHIARA MARASCO**  
p. 137 *LO SCRITTORE E IL SUO CRITICO: ITALO SVEVO ED EUGENIO MONTALE*
- AMELIA CIADAMIDARO**  
p. 159 *IL PARADOSSO DELL'AFASIA MONTALIANA. ANCORA SUGLI OSSIDI DI SEPPIA*
- MARIAGRAZIA PALUMBO**  
p. 183 *SABA E FORTINI. UNA STORIA IN POESIA*
- FRANCESCO CIRILLO**  
p. 191 *UNA COMICA DESCRIZIONE*
- CRISTIANO SPILA**  
p. 205 *IL «COMMOVENTE E SPAVENTEVOLE TEATRO» DEI GIOCHI CIRCENSI: UN ELZEVIRO INEDITO DI GIORGIO VIGOLO*
- GIORGIO DELIA**  
p. 213 *UT PICTURA POESIS... A MATERA CON BORDAS E BRANCALE*
- ALESSIA NIGER**  
p. 219 *LA FOLLIA COME GRIDO E COME CANTO*

## **RECENSIONI**

- p. 231 **CLAUDIA CARMINA** (DONATELLA LA MONACA, *IL MARCHESE E LA MAESTRINA. LUIGI CAPUANA E ALTRI STUDI*)
- p. 235 **EMANUELA SCICCHITANO** (EMILIO CECCHI, *SAGGI ROMANTICI. RUDYARD KIPLING. LA POESIA DI GIOVANNI PASCOLI*)
- p. 239 **IDA ZICARI** (RAFFAELLO BALDINI, *INTERCITY*)
- p. 243 **ENRICA GALLO** (UMBERTO ECO, *SULLA LETTERATURA*)
- p. 246 **VINCENZINA LEVATO** (FRANCO CASSANO, *OLTRE IL NULLA. STUDIO SU GIACOMO LEOPARDI*)
- p. 250 **VINCENZINA LEVATO** (GIULIO FERRONI, *MACHIAVELLI, O DELL'INCERTEZZA. LA POLITICA COME ARTE DEL RIMEDIO*)

Maggiorino Iusi

Le *motte* in Calabria.

Nuove considerazioni e un primo catalogo

L'elenco di *motte* calabresi annunciato nell'articolo comparso nel penultimo numero di questa stessa rivista<sup>1</sup> viene qui proposto come primo inventario di un catalogo che potrà essere aggiornato e arricchito quando nuovi elementi emergeranno dalle fonti archivistiche.

Prima di compilare l'indice progettato, si vuole aggiungere qualche ulteriore considerazione a quelle già espresse, per tentare di offrire un contributo alla comprensione degli aspetti dubbi di quel processo storico-linguistico che – con un po' di audacia, ma, si spera, non irriverente – si è preteso di chiamare *ammottamento*.<sup>2</sup>

Nell'ultimo trentennio la storia dell'arte, dal totale disinteresse per l'arte fortificatoria, passando attraverso una fase intermedia di massima considerazione del castello come entità singola da recuperare a fini culturali ed estetici, ma anche a scopo economico-turistico, è arrivata a porre una crescente attenzione alla cosiddetta architettura 'minore' rappresentata da borghi fortificati in rapporto coi singoli castelli.<sup>3</sup> Allo

<sup>1</sup> M. Iusi, *Le motte. Prime considerazioni sugli insediamenti calabresi*, «Filologia Antica e Moderna» XIII (24), 2003, pp. 11-26.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Cfr. *I Castelli. Architettura e difesa del territorio tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di P. Marconi, F.P. Fiore, G. Muratore, E. Valeriani, in *Monumenti d'Italia*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1978, pp. 5 e 25.

stesso modo, nella storiografia nazionale, grazie all'impulso provocato dalla grande intuizione di Pierre Toubert che metteva in relazione l'*incastellamento* con problemi di insediamento e di produzione in un territorio,<sup>4</sup> si è fatta sempre più spazio la castellologia relativa a recinti difensivi e a villaggi fortificati. Ricadono in tale tipologia le *motte*, che, come si è detto, costituiscono una forma particolare di *incastellamento*, corredato, per il momento, di non poche difficoltà di inquadramento, pure in relazione alla toponomastica, sia geograficamente sia temporalmente.

Nel precedente lavoro si era argomentato e concluso che la *motta*, come toponimo, ma anche come fenomeno insediativo-militare, fa la sua comparsa in Italia meridionale nella seconda metà del XIII secolo e non nel periodo normanno. L'interpretazione erronea nasceva dal credito accordato assiomaticamente alla concomitante presenza di tre elementi incontestabili – la derivazione dal francese della parola *motta*, l'origine francese dei Normanni e la loro paternità sulle *motte* d'oltralpe e della Gran Bretagna –, che non aveva però prodotto, in maniera automatica, *motte* nel Mezzogiorno d'Italia di quel periodo. Se l'archeologia medievale lascia aperti molti dubbi sul fatto che i Normanni abbiano applicato ai primi insediamenti calabresi e siciliani la tecnica fortificatoria del paese d'origine,<sup>5</sup> finalizzata alla costruzione di un presidio militare su un rilievo artificiale di terreno protetto da una cinta e da un fossato<sup>6</sup> – sistema che sarebbe stato peraltro rapidamente abbandonato dopo Scribla, come si evince dalla totale assenza di manufatti di questo genere –, le fonti scritte permettono di escludere con evidente certezza l'uso di *motta* nel lessico del tempo.<sup>7</sup> Altri termini,

<sup>4</sup> Cfr. P. Toubert, *Les structures du Latium Médiéval*, 2 voll., Roma, École française, 1973, I, pp. 303-447.

<sup>5</sup> Cfr. M. Iusi, *Le 'Motte'* cit., pp. 14-21 e 22. Si ricorda che la stessa tecnica era stata adoperata nelle regioni del Nord padano e friulano. Cfr. *ibidem*, p. 13.

<sup>6</sup> Cfr. L. Muratori, *Dissertazioni sopra le antichità italiane*, 5 voll., Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1936, 7-II-148 e 7-III-294.

<sup>7</sup> Per una bibliografia esauriente, cfr. G. Noyé, *Le château de Scribla et les fortifications normandes du bassin du Crati de 1044 à 1139*, in *Società, potere e popolo nell'età di Ruggero II*, Atti delle terze giornate normanno-sveve, Bari 23-25 maggio 1977, Bari, Dedalo, 1979, pp. 207-224.

ma non questo, compaiono nelle croniche che esaltano le gesta dei primi Normanni; un esempio per tutti: Goffredo Malaterra, quando parla di Scribla e di San Marco – dove Roberto il Guiscardo erige i suoi primi castelli calabresi, associati da Ghislaine Noyé a costruzioni a *motta*,<sup>8</sup> – adopera il termine *castrum*.<sup>9</sup>

Le *motte* del Meridione d'Italia devono a quelle francesi il nome e il principio ispiratore (ricovero munito in altura, per uomini e cose temporaneamente in pericolo), ma ormai presentano caratteristiche proprie: il sito su cui sorgono è impervio ed elevato naturalmente e le dimensioni sono tali da contenere non solo una guarnigione militare, ma anche gli abitanti del contado.<sup>10</sup> Molte di esse, poi, perderanno nel tempo il carattere della provvisorietà per diventare insediamenti definitivi, parecchi dei quali ancora oggi esistenti, anche se nel frattempo sono rimasti privi della cinta muraria e del castello-rocca.<sup>11</sup>

Fugati alcuni dubbi su quando e per opera di chi il fenomeno si sia affermato in Italia meridionale, altri interrogativi aspettano una risposta. Esistono casi precedenti di villaggi murati nello stesso Mezzogiorno e in altre aree geografiche italiane? La distribuzione delle *motte* è uniforme in tutti i territori dove sono attestate, oppure sono più rade in alcune regioni e più numerose in altre, come parrebbe essere per la Calabria? In quest'ultimo caso, quale motivazione storico-linguistica ne giustifica la concentrazione, sia a livello toponimico sia a livello di manufatto, in tale regione?

Il fatto che le *motte* oggetto di questo studio siano databili a partire dalla seconda metà del XIII secolo non significa che in precedenza non esistessero insediamenti con caratteristiche simili. Anche se il lamento degli studiosi sulla carenza, riguardo all'incastellamento, della documentazione antica, sia scritta sia materiale, è così generalizzato da scoraggiare l'elencazione di una bibliografia in materia – per tutti si

<sup>8</sup> G. Noyé, A.M. Flambart, *Scavi nel castello di Scribla in Calabria*, «Archeologia medievale» (4), 1977, pp. 227-247; G. Noyé, *Le château de Scribla* (1979) cit.

<sup>9</sup> Cfr. E. Pontieri, *De rebus gestis Rogerii comitis di Goffredo Malaterra*, R.I.S.2, V-1, Bologna, Zanichelli, 1927-1928, pp. 14 e 16.

<sup>10</sup> Cfr. M. Iusi, *Le motte* cit., pp. 20-21.

<sup>11</sup> Cfr. *infra*, p. 19.

ricordano Riccardo Francovich e Maria Ginatempo, che parlano di «impenetrabili silenzi e inevitabili distorsioni delle fonti scritte e dello stato tutto sommato ancora embrionale della ricerca archeologica»<sup>12</sup> –, terre murate su alture naturali vengono segnalate a partire dall'alto Medioevo in diverse aree geografiche italiane,<sup>13</sup> fra cui anche la regione calabrese.<sup>14</sup> Un approfondimento nelle fonti disponibili, però, fa registrare la presenza del toponimo correlato all'*ammottamento* solo nell'ex Regno di Sicilia, con una netta predominanza nella Calabria, che, se non fosse per le poche eccezioni siciliane e le ancor più rare della Puglia, della Basilicata e della Campania, potrebbe considerare le *motte* un modello insediativo autoctono.<sup>15</sup> Proprio negli elementi

<sup>12</sup> *I Castelli. Storia e archeologia del potere nella Toscana medievale*, I, a cura di R. Francovich-M. Ginatempo, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2000, p. 19.

<sup>13</sup> Cfr. C. Perogalli, *Castelli dell'Abbruzzo e del Molise*, Milano, Görlich, 1975, pp. 17 e 19; L. Santoro, *Castelli angioini e aragonesi nel Regno di Napoli*, Milano, Rusconi Libri, 1982, pp. 13-14; J.M. Martin, *Modalités de l'«Incastellamento» et typologie castrale en Italie Meridionale (Xe-XIe siècles)*, in R. Comba-A.A. Settia, *Castelli, Storia, Archeologia*, Torino, Regione Piemonte, Assessorato alla Cultura, 1984, p. 92; R. Licinio, *Castelli Medievali. Puglia e Basilicata: dai Normanni a Federico II e Carlo I D'Angiò*, Bari, Dedalo, 1994, pp. 13 e 25; P. Rescio, *Archeologia e Storia dei Castelli di Basilicata e Puglia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, pp. 64 e 200; R. Francovich-M. Ginatempo (a cura di), *I Castelli cit.*, p. 54.

<sup>14</sup> Cfr. F.A. Cuteri, *L'insediamento tra VIII e IX secolo. Strutture, oggetti, culture*, in R. Spadea (a cura di), *Il castello di Santa Severina. Ricerche archeologiche*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998, pp. 50 e 60; E. Zinzi, *Calabria. Insediamento e trasformazioni territoriali dal V al XV secolo*, in A. Placanica (a cura di), *Storia della Calabria medievale. Cultura, Arti, Tecniche*, Reggio Calabria, Gangemi editore, 1999, pp. 28 e 37; F. Martorano, *Tecniche edilizie e strutture architettoniche di castelli e luoghi fortificati*, in A. Placanica (a cura di), *Storia della Calabria medievale. Cultura, Arti, Tecniche cit.*, p. 377; J.M. Martin, *Centri fortificati, potere feudale e organizzazione dello spazio*, in A. Placanica (a cura di), *Storia della Calabria medievale. I Quadri generali*, Reggio Calabria, Gangemi editore, 2001, pp. 485-534; F. Martorano (a cura di), *Santo Niceto nella Calabria Medievale. Storia, architettura, tecniche edilizie*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2002, pp. 10 e 13.

<sup>15</sup> Uno spoglio delle opere a stampa e di quelle manoscritte consente di affermare che in Sicilia – peraltro soggetta all'egemonia angioina per un tempo molto breve – le *motte* non superano la decina, di meno se ne contano in Puglia, Basilicata e Campania; in Abruzzo e Molise sono addirittura assenti, anche se c'è da dire che in queste regioni i castelli-recinto preesistevano all'arrivo angioino, ma presentavano caratteristiche completamente diverse dalle *motte* (cfr. *Liber focorum Regni Neapolis*, ms. IX.3.20 – Biblioteca "Berio" di Genova – del XV secolo; L. Giustiniani, *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, VI, Napoli, Manfredi, 1803; H. Bresc, *Motta, Sala, Pietra: un incastellamento trecentesco in Sicilia*, «Archeologia medievale» II, 1975; C. Perogalli, *Castelli dell'Abbruzzo e del Mo-*

che hanno portato all'ultima considerazione e che sono stati maggiormente sottoposti a indagine – quando, dove e perché compare il toponimo; quando, dove e perché si sviluppa insieme all'oggetto a cui si richiama – va ricercata l'originalità delle *motte*, che, come si è detto, tipologicamente non costituiscono una novità nel panorama delle fortificazioni sul piano insediativo-militare. Se non fosse stato, infatti, per la diffusione capillare nella regione calabrese, il termine *motta* sarebbe stato registrato come uno dei tanti sinonimi che riconducono a una qualche forma di difesa cintata.<sup>16</sup>

Cosa ha determinato in Calabria l'adozione del toponimo di origine francese e il suo duraturo successo? Un accentramento fortificato statale in questa regione si avvia con i bizantini, anche se qualche indizio compare già nel VI secolo.<sup>17</sup> Il processo è graduale, ma lento e contenuto. La modificazione dell'*habitat*, infatti, nell'VIII e nel IX secolo interessa solo centri importanti che vengono fortificati preminentemente sui rilievi a ridosso delle coste;<sup>18</sup> si tratta perlopiù di città di una certa rilevanza in grado di svolgere un ruolo amministrativo determinante in un territorio ampio. Nel corso del tempo avviene una compensazione fra i *castra* che scompaiono per i più svariati motivi e

*lise cit.*; M. Giuffrè, *Castelli e luoghi forti di Sicilia, XII-XVII secolo*, Palermo, Vito Cavalletto, 1980; L. Santoro, *Castelli angioini e aragonesi cit.*; *Dizionario toponomastico del Salento*, Ravenna, Longo, 1986; E. Finamore, *Dizionario toponomastico della Campania*, Rimini, Bibliograf amici del libro, 1994; R. Licinio, *Castelli Medievali cit.*; P. Rescio, *Archeologia cit.*; E. Lesnes, *I castelli trecenteschi della Sicilia occidentale ed il loro territorio*, Firenze, all'Insegna del Giglio, 2001), mentre in Calabria sono numerosissime (cfr. il repertorio costruito in coda a questo saggio).

<sup>16</sup> Oltre ai classici *castrum* e *oppidum*, si annotano *arx*, *castellum*, *mons*, *petra*, *collis*, *podium*, *rocca*, con prevalenza ora dell'uno ora dell'altro termine a seconda che riconduca a caratteri storici, linguistici e geografici di questa o di quell'altra regione o subregione, come nel caso di *motta*, appunto, per la Calabria. A titolo esemplificativo, per l'Italia meridionale – ma il discorso è valido per il resto dell'Italia – cfr. *Liber focorum Regni Neapolis cit.*; *Le Fonti Aragonesi e I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, Napoli, Accademia Pontaniana, 1961 ss.; C. Minieri Riccio, *Notizie storiche tratte da 62 Registri Angioini dell'Archivio di Stato di Napoli*, Napoli, Tipografia Rinaldi-Sellitro, 1877; H. Bresc, *Motta, Sala, Pietra cit.*; E. Lesnes, *I castelli trecenteschi cit.*

<sup>17</sup> S. Bettocchi, *La Calabria nel 'Registrum Epistularum' di Gregorio Magno*, «Vetera Christianorum» (35), 1998, p. 24.

<sup>18</sup> G. Valente, *Castelli e torri di Calabria*, «Atti dell'Accademia cosentina» XVI, 1969, p. 16.

quelli di nuova fondazione.<sup>19</sup> Con l'avvento dei Normanni prima e degli Svevi poi, l'*incastellamento* subisce anche qualitativamente un'accelerazione, i centri fortificati migliorano a livello residenziale e il loro numero aumenta, interessando sempre più anche l'interno della regione e non per forza insediamenti con connotazioni di città. Si tratta ancora, comunque, di una serie limitata di località fortificate a confronto dell'estensione del territorio. Il carattere di demanialità egemone sui territori assoggettati e, quindi, di rappresentanza dell'autorità di uno Stato forte e accentrato, nonché di monito per i possibili ribelli sia titolati che popolani, imposto dai principi Normanni e dallo stesso Federico II ai loro castelli, crea sotto queste due dinastie una rete di fortificazioni abbastanza fitta, ma ancora legata alla capacità strategica dei siti.<sup>20</sup> Sono i nuovi *castella*, allo stesso tempo forti e snelli, che s'innalzano imperiosi sulle vie istmiche e sulla 'strada degli eserciti';<sup>21</sup> «tutto l'habitat non è però sistematicamente fortificato».<sup>22</sup>

Questa è la situazione calabrese quando arrivano gli Angioini.

I duecento anni di Stato unitario, da Roberto il Guiscardo a Manfredi, avevano tenuto le popolazioni in una condizione di subalternità al potere ma non, almeno per grandi linee, di frammentazione sociale e civile. La grande simpatia di cui aveva goduto la Casa Sveva in alcune parti della Calabria aveva provocato alla discesa di Corradino – questi, ancora il 14 giugno 1268, a quattro mesi dalla sua decapitazione, emanava da Pisa provvedimenti di restituzione a suoi sostenitori di

<sup>19</sup> Cfr. la bibliografia segnalata nella n. 14.

<sup>20</sup> Cfr. E. Jamison, *Catalogus Baronum*, in *Fonti per la storia d'Italia*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1972; G. Noyé, *Le château de Scribla* cit.; E. Sthamer, *L'amministrazione dei castelli nel Regno di Sicilia sotto Federico II e Carlo I d'Angiò*, a cura di H. Houben, Bari, Mario Adda Editore, 1995; E. Cuozzo, *L'incastellamento nel Mezzogiorno altomedievale ed i castelli normanno-svevi della Calabria*, in numero speciale di «Quaderni PAU» V (9), 1996, pp. 35-48; F.A. Cuteri, *L'attività edilizia nella Calabria Normanna. Annotazioni su materiali e tecniche costruttive*, in F.A. Cuteri (a cura di), *I Normanni in finibus Calabriae*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, pp. 95-142.

<sup>21</sup> E. Cuozzo, *La viabilità*, in A. Placanica (a cura di), *Storia della Calabria medievale. I Quadri generali* cit., pp. 469-484; cfr. G.P. Givigliano, *I percorsi della conquista*, in F.A. Cuteri (a cura di), *I Normanni in finibus Calabriae* cit., pp. 23-34.

<sup>22</sup> J.M. Martin, *Centri fortificati, potere feudale e organizzazione dello spazio*, in A. Placanica (a cura di), *Storia della Calabria medievale. I Quadri generali* cit., pp. 485-534.

varie terre in Calabria<sup>23</sup> – fortissime tensioni e lacerazioni, sfociate in violenze, abbattimenti di città, repressioni e confische di beni nel primo quindicennio del regno di Carlo I. L'angioino premiava i suoi cavalieri dando «largamente a questi ed a molti guerrieri che lo avevan seguito, città, castella e feudi di ogni maniera» tolti agli oppositori, che puniva con ferocia, «di modo che da per tutto vi furono strage, crudeltà, sangue e rapine».<sup>24</sup>

Ciò che sarebbe successo, però, alla popolazione calabrese dalla rivolta del Vespro in poi era quanto di più sfortunato potesse capitare. La Calabria, da sempre terra di frontiera,<sup>25</sup> diventa il vero teatro della guerra conseguente a quella rivolta.<sup>26</sup> Carlo II «per prevenire e non aspettare la guerra in Sicilia, [...] passò a Reggio con giusto esercito; e poco dappoi ebbe Seminara, Sinopoli e la Motta Buvalina che si rese-

<sup>23</sup> *I Registri della Cancelleria Angioina* cit., XV, a cura di J. Mazzoleni (anni 1266-1277), Napoli, Accademia Pontaniana, p. 62.

<sup>24</sup> Cfr. L. Bianchini, *Della storia delle finanze*, seconda edizione accresciuta dall'autore, I, Palermo, Stamperia Lao, 1839, ristampa anastatica, Sala Bolognese, Forni editore, 1983, pp. 103-104.

Si promuovevano indagini a livello di interi paesi per verificare il permanere o meno dello stato di ribellione e per individuare i cosiddetti *proditores*. Le pene, diversificate in base all'accanimento nell'avversione, si alternavano a qualche provvedimento di clemenza per i 'pentiti', che divenivano così traditori per la parte avversa. Se si scorrono *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti, zeppi di punizioni, promozioni, tradimenti, scelleraggini d'ogni genere, si scopre con facilità quanto fosse difficile arrivare al giorno dopo, soprattutto per gli uomini del popolo, che affidavano quindi a una cinta murata una qualche aspettativa di vita in più.

<sup>25</sup> Cfr. G. Noyé, *Le château de Scribla* cit., pp. 211-213: «La Calabre tout entière semble en effet avoir été considérée par les différents occupants de l'Italie méridionale au Moyen Age comme une terre de passage reliant la Campanie et la Pouille à la Sicile», cosicché i villaggi e i paesi calabresi erano continuamente contesi fra quelli che scendevano dal Nord e quelli che salivano da Sud, in una tale confusione politica che «il est difficile de savoir qui les contrôlait réellement. [...] La frontière se déplaçait probablement au fil des entreprises sporadiques des deux parties et restait en fait incertaine».

Cfr., inoltre, M. Amari, *La guerra del Vespro siciliano*, seconda edizione accresciuta e corretta dall'autore, Parigi, Baudry, 1843, p. 214: nel 1282 mille uomini d'arme partivano dalla Francia e «alle Calabrie avviavansi, dove sempre furono combattute le guerre dei due reami di Sicilia e di Puglia».

<sup>26</sup> E. Pontieri, *Un capitano della guerra del Vespro: Pietro (II) Ruffo di Calabria I. e Un capitano della guerra del Vespro: Pietro (II) Ruffo di Calabria IV.*, «Archivio Storico per la Calabria e la Lucania» I, 1931, pp. 269-310 e 471-530; F. Russo, *La guerra del Vespro in Calabria nei documenti vaticani*, «Archivio Storico per le Province Napoletane» n.s., XLI, 1962, pp. 193-219.

ro, e poi prese Monteleone per forza, con molta strage di quelli che lo difendeano, e fortificate che ebbe tutte queste terre e [...] per tenere travagliato il Regno di Napoli [...] per viaggio prese Paula, Fiscaula, Fiume freddo e 'l Citraro; e di là venne sopra Belvedere». <sup>27</sup> Alla frammentazione politica del Regno, dovuta alla creazione di un numero infinito di feudi e di baroni per accontentare la schiera innumerevole di francesi venuti a sostenere la causa angioina e per accattivarsi la benevolenza dei regnicoli, <sup>28</sup> si aggiungeva la disgregazione del popolo, in preda alla più convulsa e catastrofica guerra fratricida. La pace di Caltabellotta aveva riconosciuto diritti, ma non aveva spento le fiamme della «Guerra del Vespro: la quale ebbe origine in Sicilia, ma fu combattuta prevalentemente in Calabria e qui produsse le sue più gravi conseguenze: le quali furono disastrose non solo nel campo morale, sociale e disciplinare, ma anche in quello economico». <sup>29</sup>

Si inserisce di seguito un piccolo campione degli episodi di violenza che Romolo Caggese ha tratto per il trentennio 1310-1340 dai Registri originali della cancelleria angioina. Proprio in Calabria, infatti, il conflitto angioino-aragonese era divenuto subito cruenta lotta civile fra fazioni politiche che si alternavano nel predominio del potere e della prepotenza, per assumere poi le connotazioni dello scontro sociale, che non risparmiava nemmeno gli ambienti ecclesiastici. A Oppido «di notte, l'Arcidiacono Niccolò, è aggredito nel suo letto da un pugno di rivoltosi, mandati, a quanto pare, dal signore del castello e da sua moglie»; <sup>30</sup> «a Cosenza, dove le lotte sociali ebbero nel trecento particolare violenza i nobili [...] trascinano davanti alla curia del Giustiziere di Calabria circa cento popolani accusandoli sfacciatamente di delit-

<sup>27</sup> A. Di Costanzo, *Istoria del Regno di Napoli*, L'Aquila, Cacchio, 1581, ristampa anastatica, Cosenza, Brenner, 1984, p. 70.

<sup>28</sup> Cfr. *I Registri della Cancelleria Angioina* cit., II, a cura di J. Mazzoleni (anni 1265-1281), Napoli, Accademia Pontaniana, 1967, pp. 231-270; L. Santoro, *Castelli angioini e aragonesi* cit., p. 46; S. Fodale, *La Calabria angioino-aragonese*, in A. Placanica (a cura di), *Storia della Calabria medievale. I Quadri generali* cit., pp. 187-189.

<sup>29</sup> F. Russo, *La guerra del Vespro in Calabria nei documenti vaticani* cit., pp. 204-205.

<sup>30</sup> R. Caggese, *Roberto d'Angiò e i suoi tempi*, I, Firenze, Bemporad, 1922, ristampa anastatica, Napoli, D'Auria, 2001, p. 258.

ti fantastici»;<sup>31</sup> a Rossano i nobili «occupano le terre dei poveri coloni di Caropilato e ne asportano il bestiame»;<sup>32</sup> «a Cotrone, invece, sono i popolani che riescono ad occupare la terra dei nobili, ed a ridurli in tale miseria [...]»;<sup>33</sup> nella Valle del Crati i baroni «si dilettaano ad affamare le povere popolazioni della campagna, nascondendo il frumento ed impedendone il commercio»;<sup>34</sup> ancora, a Cosenza, un signore di Amantea, aspettando fuori della città un canonico che ha sfidato li a duello, inganna il tempo cercando di bruciare vivo nel proprio tugurio un cittadino di Cerisano, insieme con la famiglia;<sup>35</sup> a Catanzaro si sente la prepotenza di Corrado Ruffo con «uccisioni ferocemente continuate, violazioni di donne e di domicilio, ruberie ai danni di mercanti indigeni e stranieri, assedio della città»;<sup>36</sup> a Mileto il Capitano generale della Calabria «si abbandona ad eccessi inqualificabili contro il Vescovo ed i sacerdoti tutti»;<sup>37</sup> «altri Giustizieri di Calabria, non ostante i continui richiami del Re, tormentano in mille modi la provincia». <sup>38</sup>

Il desiderio di riconquista della Sicilia da parte angioina e le contrapposte mire aragonesi sulla terraferma avevano prolungato la guerra all'infinito e i contendenti, tranne qualche puntata ora qui ora là in altre regioni, si davano battaglia sulle terre calabresi.<sup>39</sup> Non c'era paese che non combattesse contro il paese vicino – che si trattasse di avversione politica o di lotte per gli usi civici –, non c'era contrada che non fosse pronta alla ribellione, non c'era villaggio che fosse sicuro, perché il nemico era lì, nel villaggio accanto.<sup>40</sup> Né l'affievolirsi dei contrasti tra i siculo-aragonesi e il Regno di Napoli modificavano in me-

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 322.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 324.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 325.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 326.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 333.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 337.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 347.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 347.

<sup>39</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 144, 182, 192, 194, 524; idem, *Roberto d'Angiò e i suoi tempi*, II, Firenze, Bemporad, 1930, pp. 167, 170, 198, 201, 207, 216, 217, 236, 237.

<sup>40</sup> Cfr. idem, *Roberto d'Angiò*, I, pp. 448-449.

glio la situazione. Durante la crisi angioino-durazzesca per la successione sul trono di Napoli<sup>41</sup> si riproponevano in Calabria – totalmente immersa in quel conflitto –,<sup>42</sup> i vecchi odi e i rancori dei tempi precedenti, che si perpetuavano con lo stesso vigore alla ripresa delle ostilità angioino-aragonesi nel XIV secolo.<sup>43</sup>

Una guerra civile, dunque, interminabile, estenuante, feroce, tragica per le conseguenze nefaste anche a livello demografico. Se all'incertezza provocata dalla condizione di guerra civile permanente si sommano la mancanza di fiducia verso uno Stato per niente autorevole, l'instabilità causata dalla rapida espansione di potentati locali in lotta per la supremazia e l'insicurezza legata alla pericolosità e alla determinata ferocia dei malfattori che imperversavano per campagne e villaggi,<sup>44</sup> – «malandrinatorum Regni [...], quorum infestationem non minorem guerram probabiliter extimamus»<sup>45</sup> – si può ben immaginare qual era il quadro in cui è maturata e si è generata la proliferazione delle *motte* in Calabria. La corona era vivamente preoccupata di perdere il controllo della situazione nella regione strategicamente più importante per le sorti del Regno che reggeva e, dunque, era determinata a punire i ribelli, ma allo stesso tempo si premurava e anche con un

<sup>41</sup> Cfr. C. Minieri Riccio, *Notizie storiche tratte da 62 Registri Angioini* cit.; G. Spagnolio, *De rebus reginis*, I, a cura di F. Mosino, Vibo Valentia, Mapograf, 1998, pp. 233-278; S. Fodale, *La Calabria angioino-aragonesa* cit., pp. 214-239.

<sup>42</sup> C. Minieri Riccio, *Notizie storiche tratte da 62 Registri Angioini* cit., p. 83: in un *Registro* del 1410 è contenuto il seguente provvedimento della Corona: «Monasterio S. Marie de Aquaformosa ordinis S. Bernardi in Valle Gratis et Terra Iordana provisio pro restitutione bonorum ei ablatorum per rebelles in dicta provincia in qua vigerunt bella per spatium triginta annorum vel circa».

<sup>43</sup> *Privilegii et Capitoli della Città de Cosenza et soi casali*, Napoli, Mattia Cancro, 1577, 2r-27v; *Fonti Aragonesi*, a cura degli Archivisti napoletani, I, Napoli, Accademia Pontaniana, 1957; *Fonti Aragonesi*, a cura degli Archivisti napoletani, II, Napoli, Accademia Pontaniana, 1961; E. Pontieri, *La Calabria a metà del secolo XV e le rivolte di Antonio Centelles*, Napoli, Fiorentino Editore, 1963; *I Registri della Cancelleria Angioina* cit., XXXIV, a cura di I. Orefice (anni 1421-1434), Napoli, Accademia Pontaniana, 1982; G. Spagnolio, *De rebus reginis* I, cit., pp. 279-311.

<sup>44</sup> C. Minieri Riccio, *Notizie storiche tratte da 62 Registri Angioini* cit., pp. 54, 100, 102; R. Caggese, *Roberto d'Angiò*, I, cit., pp. 80, 256, 338-340, 347-349; E. Pontieri, *La Calabria a metà del secolo XV* cit., pp. 45, 46, 54, 58.

<sup>45</sup> C. Minieri Riccio, *Notizie storiche tratte da 62 Registri Angioini* cit., p. 54.

certo affanno di proteggere le popolazioni che per essa parteggiavano. Per diverso tempo, quindi, è indiscutibile che nella regione molte fortificazioni a *motta* abbiano avuto una committenza statale. Basta sfogliare le pubblicazioni che in qualche maniera si rifanno ai documenti della cancelleria napoletana dall'avvento angioino al tramonto aragonese – in primo luogo i Registri Ricostruiti della Cancelleria Angioina e le Fonti Aragonesi, gli studi di Carlo Minieri Riccio per il Due-Trecento e quelli di Ernesto Pontieri per il Quattrocento, con le rispettive bibliografie – per rendersi conto di come la richiesta dei Monarchi del Regno di Napoli sia continua: fortificare, munire, riparare; costruire, murare, difendere. Ci si sente di poter dire, però, che in quelle condizioni di precarietà e di insicurezza costante, una volta partite le prime esperienze di *ammottamento* per iniziativa statale,<sup>46</sup> il processo sia proseguito spontaneamente, senza nessun intervento o controllo regio, ad opera degli abitanti di caseggiati sparsi o villaggi aperti. La sensazione che si ha è che da allora in Calabria ogni *bagliva*<sup>47</sup> si dotasse di una *motta* – «in mocta baiulationis robeti»<sup>48</sup> – in cui potessero rifugiarsi gli abitanti del suo contado e dei suoi casali aperti.<sup>49</sup> La stessa convinzione deve aver avuto Vincenzo Padula quando scrisse per la

<sup>46</sup> Cfr. R. Caggese, *Roberto d'Angiò*, I, cit., p. 182, dove si ricorda che con disposizione del 16 settembre 1312 «si provvede a raccogliere in ben difese borgate gli abitanti degli sparsi villaggi di Calabria affinché meglio resistano agli invasori»; idem, *Roberto d'Angiò*, II, cit., pp. 164-165; *Privilegii et Capitoli della Città de Cosenza et soi casali* cit., p. 17v.

<sup>47</sup> Unità territoriale giuridico-amministrativa che, generalmente, comprendeva più di un agglomerato, compresa l'eventuale *motta*, e portava la denominazione di quello più importante. Per questo e per gli altri concetti associati alla stessa parola si può vedere G. Rezasco, *Dizionario del linguaggio storico ed amministrativo*, ristampa anastatica dell'edizione di Firenze del 1884, Bologna, Forni Editore, 1966, *sub voce baglia*.

<sup>48</sup> Notaio N. Di Macchia, anno 1524, cc. 123r-166r, prot. n. 23, Archivio di Stato di Cosenza.

<sup>49</sup> La convinzione deriva dal fatto che è stato possibile effettuare, relativamente ai secoli XVI-XVII-XVIII, uno spoglio dei registri notarili custoditi nell'Archivio di Stato di Cosenza e della sua sezione di Castrovillari. Mentre i documenti ufficiali delle Cancellerie, infatti, riportavano i nomi delle circoscrizioni baiulari e non delle singole *cedole*, comprese le *motte*, di cui si componevano, le carte dei notai registravano i toponimi di tutte le contrade e di tutti i villaggi. Il risultato dello studio è che non si trova mai più di una *motta* nella stessa *bagliva* a cui facevano capo diverse frazioni e il numero delle *motte* che emergono supera di gran lunga quello consegnato dagli atti cancellereschi.

Calabria: «ogni paese ha i ruderi di qualche castello». <sup>50</sup> Anche se le testimonianze scritte sono per il Trecento piuttosto rare – potrebbe supplire in ciò l'archeologia medievale –, più di un elemento <sup>51</sup> fa comprendere che la diffusione sul territorio calabrese deve essere stata progressiva, sistematica e uniforme per tutto il secolo, <sup>52</sup> ma la necessità di cercare rifugio e sicurezza in villaggi murati è stata avvertita ancora nel Quattrocento. <sup>53</sup>

Le tre caratteristiche di progressione, sistematicità e, in particolare, uniformità della diffusione di questo tipo di insediamento fortificato, giustificano l'affermazione del toponimo *motta* in Calabria rispetto alle altre regioni. Se la condizione di instabilità e di insicurezza diffusa e generalizzata, infatti, ha determinato la propagazione rapida e probabilmente, da un certo momento in poi, incontrollata dell'*ammottamento*, toccando anche i municipi più piccoli, in una regione fino ad allora incastellata abbastanza, ma solo nei punti nevralgici per la legittimazione e il consenso al potere, proprio la diffusione impetuosa e a larga scala dei villaggi fortificati, come anche il numero e la nazionalità degli iniziatori di questo processo, hanno fissato il nome *motta* per ogni agglomerato fortificato con le caratteristiche precedentemente descritte.

<sup>50</sup> V. Padula, *Calabria prima e dopo l'Unità*, a cura di A. Marinari, II, Bari, Laterza, 1977, p. 254.

<sup>51</sup> Cfr. qui le nn. 44 e 46.

<sup>52</sup> Il fatto che nel 1412 il Re Ladislao assegni al Capitano di Reggio, fra le altre terre, alcune *motte* prossime alla città dello stretto (cfr. F. Martorano, *Santo Niceto nella Calabria medievale* cit., p. 248) e che negli anni venti del Quattrocento diverse altre *motte* calabresi fossero destinate come castellanie, capitanie, doti o feudi a questo o a quel personaggio importante di turno (cfr. I *Registri della Cancelleria Angioina*, XXXIV, cit.) consente di ipotizzare una loro esistenza già nel secolo precedente, risultando più improbabile immaginarne la comparsa simultanea all'inizio del XIV secolo.

Per la Calabria, il primo documento che attesta in maniera inequivocabile il significato della parola *motta* e la sua destinazione d'uso risale al 1315 ed è riportato in R. Caggese, *Roberto d'Angiò*, II, cit., p. 165, n. 2; la prima attestazione, poi, di *motta* come luogo antropizzato – riguardante la *Motta Castilionis* –, risale al 1304 e la si ricava da: *Documenti Florensi. Abbazia di San Giovanni in Fiore*, a cura di P. De Leo, in *Codice Diplomatico della Calabria*, II, 1, 2001, p. XXIV.

<sup>53</sup> Cfr. *Privilegii et Capitoli* cit., p. 17v, in cui è riportato il seguente provvedimento di Luigi III d'Angiò emanato nel giugno del 1422: «burgi civitatis Cosentie possint ampliari, murari et sub clausura et fortificatione poni, ac fortificari pro securitate Civitatis Cosentie et habitantium ibidem».

I Francesi arrivano, sono tantissimi,<sup>54</sup> fortificano i villaggi – gli architetti e la manodopera specializzata sono transalpini, mentre solo la manovalanza è reclutata in loco –, che poi vengono loro affidati come castellani, e li denominano nella loro lingua, là dove il fenomeno, per le dimensioni che assume, può essere considerato nuovo. Altrove questo tipo di incastellamento è evidentemente avanzato e le fortificazioni esistenti hanno già un nome; per le poche nuove che si aggiungono, il neologismo *motta* non riesce a soppiantare il vecchio *castrum*, se non nei pochissimi casi in cui il castellano è morso dalla nostalgia della lingua madre.

Secondo Henri Bresc *motta* è «un abitato nuovo e fortificato che sostituisce un antico casale»;<sup>55</sup> l'ipotesi già proposta in «Filologia Antica e Moderna»,<sup>56</sup> – tre categorie di *motta*, rispondenti ad altrettante tipologie ambientali di partenza: *motta* nuova su sito vergine, casale precedentemente aperto e poi murato, rocca preesistente contornata successivamente di case e di mura di cinta – rappresenta un ulteriore sviluppo della definizione dello studioso francese. Ora, a conclusione della parte generale di questo saggio, si può provare, con l'aiuto di altri importanti contributi, ad aggiungere nuovi elementi riassuntivi delle qualità essenziali di una *motta*: «Ebbero ne' tempi di mezzo tal nome, nella bassa Italia e nella Sicilia, moltissime di quelle borgate non troppo grosse, che i naturali, per difendersi dalle bande de' malfattori gittatisi alla campagna, ovvero dalle scorrerie improvvisate di esterni nemici, edificavano sopra comignoli di rupi inaccessibili; dove il luo-

<sup>54</sup> Per potere avere un'idea del massiccio fenomeno di immigrazione, verificatosi nel primo trentennio della dominazione angioina nel Regno di Napoli, di francesi, in primo luogo provenzali, venuti in Calabria a occupare i più importanti uffici amministrativi e rivestire le più alte cariche militari, è sufficiente dare un'occhiata a tutti *I Registri della Cancelleria Angioina*, partendo dagli indici alle voci 'Calabria', 'Valle Crati e Terra Giordana', 'Giustizieri', 'Castellani', 'Baiuli', 'Portulani', etc. In particolare, si segnalano *I Registri della Cancelleria Angioina* XIX (1964), XXI (1967), XXIII (1971), XXIV (1976) e XXV (1978). Non è difficile controllare che l'arrivo di transalpini nelle città, nei castelli e nei paesi calabresi è proseguito con continuità fino alla dissoluzione della dinastia angioina nel Quattrocento.

<sup>55</sup> Cfr. H. Bresc, *Motta, Sala, Pietra* cit., pp. 428-432.

<sup>56</sup> Cfr. n. 1.

go per natura già forte rendevano spesso inespugnabile, mercè di militari costruzioni e con tagli, non meno opportuni, di fossi o pendii»;<sup>57</sup> e ancora: «La parole ‘Motta’, ‘Mocta’, désignant une élévation de terrain bastionnée, située non loin d’un centre habité, c’est sous le nom du dit centre que figurent ces toponymes [...]».<sup>58</sup> Insomma, un borgo non di dimensioni cittadine, situato su un colle difeso da due o tre parti da impervietà naturali e per il resto da muri di cinta a protezione di un fortilizio interno o cittadella culminante con una torre o castello, che ne fanno una difesa militare, ma anche un luogo di ritirata e di rifugio; un nome che si completa solo con l’aggiunta di un altro – *Motta di X*<sup>59</sup> – corrispondente al casale che usufruisce della protezione in caso di bisogno, tranne quando fortezza e paese preminente coincidono, ecco le caratteristiche più significative della *motta*, che la fanno distinguere da un villaggio comune. Ci fa sapere infatti Giannangelo Spagnolio che se i cittadini di Reggio volessero «in casale planum conducere» la Motta di Anomeri, dovrebbero «turrim et fortilitium eiusdem terrae Anomeri deicere et solo aequare, ac terram ipsam muris et fossis destituere».<sup>60</sup>

Per offrire il minimo vitale ai propri ospiti, le *motte* erano inoltre dotate di almeno due porte che si aprivano nelle cinte – la principale, generalmente carraia, e la ‘portella’, che serviva da scappatoia –, di una *ecclesia castr*i, di una o più cisterne, di un forno.

Ma fino a quando le *motte* assolveranno al loro compito di protezione di una popolazione in pericolo? Ancora nel 1503 la città di Cosenza supplicava il Re per ottenere una franchigia per dieci anni sulle

<sup>57</sup> A.M. De Lorenzo, *Le quattro motte estinte presso Reggio di Calabria. Descrizioni, memorie e documenti*, Reggio Calabria, Laruffa, 2001, nuova edizione di quella di Siena, Tipografia S. Bernardino, 1891, p. 13.

<sup>58</sup> M.H. Laurent-A. Guillou, *Le ‘Liber visitationis’ d’Athanasè Chalkéopoulos (1457-1458). Contribution à l’histoire du monachisme grec en Italie méridionale*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960, p. 347.

<sup>59</sup> Occorre dire che, per una sorta di caos terminologico che subentra quando si fa riferimento a specificità dell’oggetto di cui si scrive e che porta a individuare diversificazioni là dove non ci sono, la *motta* può trovarsi registrata di volta in volta anche come *castrum o turris* e, dal Cinquecento, castello.

<sup>60</sup> G. Spagnolio, *De rebus reginis*, I, cit., p. 309.

tasse «attale si possa restare et anco repararse de alcuna forteza, maxime la motta per essere refrigerio deli Aragonesi»,<sup>61</sup> ma siamo agli sgoccioli. Sarebbe cominciato da lì a poco per quelle opere di difesa, che avevano dato qualche speranza di vita alle popolazioni misere delle campagne calabresi per oltre due secoli, un processo inarrestabile, che in alcuni casi avrebbe restituito un casale aperto,<sup>62</sup> in altri avrebbe lasciato solo il toponimo. Il disfacimento delle mura e di altre parti di difesa, favorito in parte dai terremoti che si susseguivano con disastrosa periodicità, sarebbe stato completato dall'opera dell'uomo servendosi delle pietre dei fortilizi come materiale di riuso. In un quadro politico-militare profondamente mutato, infatti, in cui gli attacchi alla Calabria vicereale venivano solo dal mare e alla moderna artiglieria pesante bisognava resistere con robustissimi castelli e torri sulle coste, le esili strutture murarie delle *motte*<sup>63</sup> non avevano più nessun valore bellico. Ben altre necessità suggerivano alle autorità spagnole di murare in Calabria qualche paese nel corso del XVI secolo. Motivi di ordine pubblico spingevano a cercare in tale soluzione – le porte dei paesi murati venivano chiuse al tramonto per evitare sorprese spiacevoli<sup>64</sup> – rimedi alle prepotenze dei fuorusciti e al nomadismo degli albanesi<sup>65</sup> o alle ruberie operate dagli albanesi stessi: «perché li Albanesi, Greci et Schiavoni quali habitano per li burghi, Casali et lochi aperti del regno fanno multi furti et arrobi, V.S.I. proveda che tutti intrino ad habitare dentro le terre murate, et per nullo tempo possano habitare fora de esse».<sup>66</sup> Ma le *motte* erano un'altra cosa.

<sup>61</sup> *Privilegii et Capitoli* cit., p. 72.

<sup>62</sup> Cfr. n. 59. Occorre qui notare che l'elemento della *motta* che ha resistito fino ad oggi quasi dappertutto insieme al casale è la chiesa, generalmente situata nel punto più alto (per es. *Motta* di Rovito), dove, invece, del castello-torre, quando non è del tutto sparito, si conserva solo qualche testimonianza sotto forma di ruderi (per es. *Motta* di Corno).

<sup>63</sup> F. Martorano, *Chiese e castelli medioevali in Calabria*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996, pp. 79-80.

<sup>64</sup> V. Padula, *Calabria prima e dopo l'Unità*, a cura di A. Marinari, voll. II, Bari, Laterza, 1977, II, p. 260.

<sup>65</sup> G. Galasso, *Economia e società nella Calabria del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 108-109.

<sup>66</sup> *Privilegii et Capitoli* cit., p. 84v.

Catalogo delle *motte* calabresi

Il catalogo segue l'ordine alfabetico dei paesi a cui appartenevano le *motte*. Nella seconda colonna si è riportata l'espressione che le identifica nei testi consultati. Nella terza l'attestazione più antica riferita all'anno finora ritrovata (unica eccezione per Scigliano, per cui si riportano anche giorno e mese, dal momento che lo stato di conservazione della fonte non consente il riferimento alla carta); nella quarta la fonte documentaria in sigla (per cui cfr. di seguito la bibliografia di riferimento). Nell'ultima colonna si è annotato: nel caso di pubblicazioni a stampa la pagina, per i manoscritti la carta; per le pergamene il numero; per gli atti notarili, infine, il numero di protocollo e la carta. Si usano le parentesi quadre per segnalare i paesi che al momento non sono stati identificati e gli errori di lettura dei copisti (per es. Cavuelis per Caruelis). Quando la fonte non è datata con precisione, si indica il secolo o la parte di esso cui il documento è ascrivibile.

|             |                             |              |              |          |
|-------------|-----------------------------|--------------|--------------|----------|
| Altavilla   | Motta Corni                 | 1343         | A.C.CS.Perg. | 9        |
| Altilia     | Motta Altilie               | 1534         | A.S.CS.Not.  | 28, 147v |
| Altomonte   | Motta                       | 1652         | A.S.CS.Perg. | 90       |
| Aprigliano  | Motta (loco ditto la)       | 1583         | A.S.CS.Not.  | 4, 92v   |
| Belforte    | Motta Sancti Belloforte     | 1467         | F.A., XII    | 25       |
| Belsito     | Motta (dove si dice la)     | 1715         | A.S.CS.Not.  | 286, 39r |
| Bianco      | Motta del Bianco            | sec. XVII    | Martire      | 372r     |
| [Bianco]    | Motta Branci [sic]          | metà sec. XV | L.F.         | 88r      |
| Bisignano   | Motta (castello della)      | 1575         | A.S.CS.Not.  | 61, 70r  |
| Bovalino    | Motta Bovulina              | 1456         | F.A., V      | 135      |
| Brancaleone | Motta Brancaleonis          | 1412         | Spagnolio    | 267      |
| Brognaturo  | Motta di Brognatore         | 1635         | Martini      | 16       |
| Bruzzano    | Motta Bruzani – Motticella  | 1457         | A.S.NA.      | 9r       |
| Buonvicino  | Motta Bonvicino             | 1458         | L.V.         | 149      |
| Caccuri     | Motta dei Caccuri           | 1462         | Pontieri     | 183      |
| Calimera    | Motta Calimera              | 1434         | R.A.         | 120      |
| Calopezzati | Motta (luogo detto la)      | 1729         | A.S.CS.Not.  | 947, 4v  |
| Caloveto    | Motta Caliveti              | 1454         | L.V.         | 244      |
| Careri      | Motta de Pandori seu Careri | 1528         | Cingari      | 15       |
| [Careri]    | Motta di [Pandone]          | 1425         | R.A.         | 66       |
| Cariati     | Motta di Cariate            | sec. XVII    | Martire      | 471r     |
| Caridà      | Motta Caride                | 1439         | F.A.         | 25       |
| Carolei     | [Moctacavuelis]             | 1425         | R.V.C., II   | 179      |

|                       |                             |               |               |          |
|-----------------------|-----------------------------|---------------|---------------|----------|
| [Castellaccio]        | Motta di Baldieri o Baldano | sec. XVII     | Martire       | 471r     |
| Castiglione Cosentino | Mocta Castellonis           | 1304          | C.D.C., II, 1 | XXVI     |
| Castrolibero          | Motta contrada              | 1998          | Savaglio      | 14       |
| Cerchiara di Calabria | Motta (la)                  | 1974          | Rohlf's       | 203      |
| Cetraro               | Motta (dove si dice la)     | 1713          | A.S.CS.Not.   | 579, 65v |
| Ciano                 | Motta Ciani                 | 1635          | Martini       | 278      |
| Condoianni            | Motta Condoyanni            | 1435          | F.A., I       | 13       |
| Cosenza               | Motta di Cosenza            | 1425          | R.A.          | 59       |
| Crucoli               | Motta o Mottarella          | 1763          | A.S.CS.Not.   | 935, 61r |
| Cutro                 | Motta Cutri                 | fine sec. XIV | Galasso       | 116      |
| Dipignano             | Motta di Dipigniano         | metà sec. XV  | L.F.          | 84r      |
| Domanico              | Motta di                    | 1973          | Valente       | 390, 654 |
| Feroletto             | Motta di Ferroletto         | 1648          | Galasso       | 441      |
| Filocastro            | Mocta Filocastri            | 1422          | F.A., II      | 4        |
| Filogaso              | Motta Filogaso              | 1466          | Galasso       | 65       |
| Fiumara di Muro       | Motta de muro [sic]         | 1310          | R.V.C., I     | 217      |
| Gimigliano            | Mocta Gimiliani             | 1458          | L.V.          | 130      |
| Gioiosa Jonica        | Mocta Ioyosa                | 1533          | C.D.C., I, 2  | 391      |
| Grotteria             | Mocta Guictarie             | 1469          | F.A., III     | 70       |
| Guardia Piemontese    | Motta (loco detto la)       | 1628          | A.S.CS.Not.   | 252, 36v |
| Joppolo               | Mocta Yoppoli               | 1480-1505     | Ms.Como       | 254      |
| Lacconia              | Mocta Lacchonia             | 1462          | Pontieri      | 287      |
| Lago                  | Motta Laci Maioris          | 1560          | A.S.CS.Not.   | 28, 64v  |
| Longobucco            | Motta (loco detto)          | 1681          | A.S.CS.Not.   | 922, 12r |
| Mendicino             | Motta (basso la)            | 1786          | A.S.CS.Not.   | 595, 38r |
| Montebello            | Motta Montis belli [sic]    | 1462          | Pontieri      | 285      |
| Monterosso            | Motta di Monterusso         | 1462          | Pontieri      | 285      |
| Montessoro            | Motta di Montesori          | 1462          | Pontieri      | 285      |
| Morano                | Motta (ubi dicitur la)      | 1729          | A.S.CV.Not.   | 174, 1r  |
| Motta Anomeri         | Motta Anomeri seu Mesanova  | 1412          | Spagnolio     | 267      |
| Motta Rossa           | Motta belliloci sive Rubea  | 1412          | Spagnolio     | 267      |
| Motta S. Cirillo      | Motta S. Quirilli           | 1422          | Spagnolio     | 281      |
| Motta S. Giovanni     | Mocta S. Ioannis            | 1410          | Minieri       | 88       |
| Motta S. Lucia        | Motta Porchie               | 1425          | R.A.          | 66       |
| Palizzi               | Motta Palicii               | 1421          | F.A., I       | 4        |
| Panajia               | Motta de Panaya             | 1465          | Pontieri      | 289      |
| Paola                 | Motta (in capo la)          | 1628          | A.S.CS.Not.   | 252, 22r |
| Petrizzi              | Mocta Petrizi               | 1533          | C.D.C., I, 2  | 369      |
| Pietrafitta           | Motta o Malvitani           | 1555          | A.S.CS.Not.   | 31, 98r  |
| Pietramala            | Motta Pietramale            | 1437-1452     | Ms.Como       | 241      |
| Pimene-Pimani         | Motta Pimono                | 1512          | R.V.C., III   | 246      |
| Pizzoni               | Motta Pizzuni               | 1465          | Pontieri      | 292      |
| Placanica             | Motta Placanica             | 1427          | R.A.          | 80       |
| Plaesano              | Motta de Plagisano          | 1435          | F.A., I       | 12       |
| Plati                 | Motta Plati                 | 1792          | Galanti       | 369      |
| Polia                 | Motta di Polia              | 1462          | Pontieri      | 285      |
| Rende                 | Motta di Rende              | XVII sec.     | Martire       | 372v     |

|                     |                               |              |              |          |
|---------------------|-------------------------------|--------------|--------------|----------|
| Rocca di Neto       | Motta Neti                    | 1451         | F.A., II     | 81       |
| Rocca Fallucca      | Motta Falucca                 | 1551         | L.V.         | 303      |
| Roghudi             | Motta di Rogùdi               | XVII sec.    | Martire      | 372v     |
| Rovito              | Motta Robetti                 | metà sec. XV | L.F.         | 82v      |
| S. Agata            | Motta Sancti Gadii, Gady      | 1457         | L.V.         | 49       |
| S. Calogero         | Motta Santi Caloyeri          | 1450         | C.D.C., I, 2 | 498      |
| S. Demetrio         | Motta deli Cucuze             | 1462         | Pontieri     | 285      |
| S. Fili             | Motta San Felice              | 1521-1531    | Ms.Como      | 271      |
| S. Lorenzo di Arena | Motta Sancti Laurencii        | 1551         | L.V.         | 293      |
| S. Marco Argentano  | Motta (sotto la)              | 1631         | A.S.CS.Not.  | 113, 5v  |
| S. Mauro            | Motta Sancti Mauri            | 1451         | F.A., II     | 67       |
| S. Morello          | Motta della SS. Annunciata    | 1775         | A.S.CS.Not.  | 953, 29v |
| S. Niceto           | Motta Sancti Lucidi, Aniceti  | 1634         | Spagnolio    | 225      |
| S. Nicola da Crissa | Motte (le)                    | 1635         | Martini      | 33       |
| Sambatello          | Motta di Sabutelli            | metà sec. XV | L.F.         | 443      |
| San Donato          | Motta (Chiesa S. Maria della) | 1984         | Bisignani    | 102      |
| Satriano            | Motta Sancti Adriani          | 1458         | L.V.         | 88r      |
| Savuto              | Motta Sabutella               | 1421         | R.A.         | 5        |
| Scigliano           | Motta seu Villanova           | 1556.19.09   | A.S.CS.Not.  | 148      |
| Sellia              | Motta [Selva]                 | 1446         | F.A., VII    | 59       |
| Serra Pedace        | Motta (la via della)          | 1570         | A.S.CS.Not.  | 53, 21r  |
| Siderno             | Motta Sideronis               | 1541         | R.V.C., IV   | 67       |
| Soreto              | Motta Soreti                  | 1462         | Pontieri     | 298      |
| Soriano             | Motta Surianj o Vecchia       | 1462         | Pontieri     | 298      |
| Terravecchia        | Motta (loco detto la)         | 1761         | A.S.CS.Not.  | 935, 23r |
| Terreti             | Mottagoni                     | 1974         | Rohlfs       | 203      |
| Tessano             | Motta (loco ditto la)         | 1589         | A.S.CS.Not.  | 23, 6r   |
| Torano              | Motta (ubi dicitur la)        | 1680         | A.S.CS.Not.  | 255, 40r |
| Umbriatico          | Motta di Umbriatico           | 1973         | Valente      | 654      |
| Zumpano             | Motta (in pede la)            | 1525         | A.S.CS.Not.  | 23, 182r |

A.S.NA. = Archivio di Stato di Napoli, fondo 'Percettori di Calabria', n. 3600

A.C.CS.Perg. = Archivio Capitolare di Cosenza, fondo pergameneo

A.S.CS.Not. = Archivio di Stato di Cosenza, sezione notarile

A.S.CS.Perg. = Archivio di Stato di Cosenza, fondo pergameneo

A.S.CV.Not. = Archivio di Stato di Castrovillari, sezione notarile

Bisignani = R. Bisignani, *San Donato di Ninea*, «Calabria Sconosciuta» VII, 1984, pp. 101-105

Castrolibero = *Castrolibero. Un messaggio dal passato. Guida storico-artistica*, a cura di A. Savaglio, Castrolibero, Associazioni 'M. Turano' e 'A. Sersale' (stampa in proprio), 1998

C.D.C., I, 1 = *La Platea di S. Stefano del Bosco*, a cura di P. De Leo, Codice Diplomatico della Calabria, I, 1, 1997

C.D.C., I, 1 = *La Platea di S. Stefano del Bosco*, a cura di P. De Leo, Codice Diplomatico della Calabria, I, 2, 1998

C.D.C., II, 1 = *Documenti Florensi. Abbazia di San Giovanni in Fiore*, a cura di P. De Leo, Codice Diplomatico della Calabria, II, 1, 2001

Cingari = G. Cingari, *Note sulla Baronìa di Bianco e su Potoria in età aragonese*, in *San Luca: storia, tradizione, società a 400 anni dalla fondazione*, Atti del Convegno, San Luca 16-18

- marzo 1990, Ardore Marina (RC), Arti Grafiche, 1994, p. 15
- De Lorenzo = A.M. De Lorenzo, *Le quattro motte estinte presso Reggio di Calabria. Descrizioni, memorie e documenti*, Reggio Calabria, Laruffa, 2001, nuova edizione di quella di Siena, Tipografia S. Bernardino, 1891, p. 13
- Egidi = *Il Castello di Cosenza in un documento aragonese dell'Archivio di Stato di Napoli*, «Calabria Nobilissima» XXX (70-71), 1978, pp. 9-54
- F.A. = *Le Fonti Aragonesi*, a cura degli Archivisti napoletani, I-XIII, Napoli, Accademia Pontaniana, 1957 e ss.
- Galanti = G.M. Galanti, *Giornale di Calabria (1792)*, edizione critica a cura di A. Placanica, Napoli, Società editrice napoletana, 1981
- Galasso = G. Galasso, *Economia e società nella Calabria del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1980
- Givigliano = G. Givigliano, *Sistemi di comunicazione e topografia degli insediamenti di età greca nella Brettia*, Cosenza, Edizioni 'Il Gruppo', 1978
- L.F. = *Liber focorum Regni Neapolis* (ms. IX.3.20 – Biblioteca 'Berio' di Genova – del XV secolo)
- L.V. = M.H. Laurent-A. Guillou, *Le 'Liber visitationis' d'Athanase Chalkéopoulos (1457-1458). Contribution à l'histoire du monachisme grec en Italie méridionale*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960
- Martini = *Consiliorum sive responsorum iuris D. Ioan. Jacobi Martini*, volumen primum, Sancti Nicolai, apud Ioannem Baptistam Russo et Dominicum Iezzo, MDCXXXV, ristampa anastatica a cura di V. Teti, Pomezia (Roma), Donzelli, 2003
- Martire = Domenico Martire, *Calabria Sacra e Profana*, manoscritto del secolo XVII, tomi II.I e II.II, conservato nell'Archivio di Stato di Cosenza, Collocazione MS C 1/3
- Minieri = C. Minieri Riccio, *Notizie storiche tratte da 62 Registri Angioini dell'Archivio di Stato di Napoli*, Napoli, Tipografia Rinaldi-Sellitto, 1877
- Ms. Como = M. Falanga, *Il manoscritto da Como Fonte sconosciuta per la storia della Calabria dal 1437 al 1710*, «Rivista Storica Calabrese» XIV (1-2), 1993, pp. 223-280
- Pitimada = L. Pitimada, *Ruderi della Motta di S. Demetrio in Calabria*, «Archivio Storico per la Calabria e la Lucania» (I-II), 1958, pp. 11-26
- Pontieri = E. Pontieri, *La Calabria a metà del XV secolo e la rivolta di Antonio Centelles*, Napoli, Fiorentino Editore, 1963
- Privilegi = *Privilegii et Capitoli della Città de Cosenza et soi casali*, Napoli, Mattia Cancro, 1577
- R.A. = *I Registri della Cancelleria Angioina ricostruiti* da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, XXXIV, a cura di I. Orefice (anni 1431-1434), Napoli, Accademia Pontaniana, 1982
- R.V.C. = F. Russo, *Regesto Vaticano per la Calabria*, voll. I-XV, Roma, Gesualdi Editore, 1974 e ss.
- Rohlfs = G. Rohlfs, *Dizionario toponomastico e onomastico della Calabria*, Ravenna, Longo Editore, 1974
- Spagnolio = G. Spagnolio, *De rebus reginis*, I, editio princeps a cura di F. Mosino, Vibo Valentia, Mapograf, 1998
- Valente = G. Valente, *Dizionario dei luoghi della Calabria*, 2 voll., Chiaravalle Centrale, Framasud, 1973



Flavia Carderi

## Palliata e modelli greci a confronto: gli accenni al pesce nelle commedie di Plauto

È noto come Plauto, nel rielaborare i modelli greci, ricorra frequentemente a *divertissements*, giochi fonici, ampliamenti lessicali, neologismi linguistiche; tali interventi sono generalmente motivati dalla necessità di rendere più viva la rappresentazione e divertire il pubblico e costituiscono, secondo la ben nota definizione fraenkaliana, alcuni degli 'elementi plautini in Plauto'. Altre volte l'intervento di revisione dell'originale si rende necessario per ricondurre il teatro greco ad una dimensione vicina il più possibile alla sensibilità e al gusto latini: allusioni ad abitudini, consuetudini di vita e di costume, sulle quali la società romana si differenzia nettamente da quella greca, non vengono semplicemente eliminate, come spesso farà in seguito Terenzio,<sup>1</sup> ma

\* Un particolare ringraziamento rivolgo al Prof. Lucio Ceccarelli e alla Prof.ssa Franca Ela Consolino per le preziose indicazioni ricevute nella stesura di queste pagine. Naturalmente rimane mia la responsabilità per eventuali errori e inesattezze.

<sup>1</sup> È tesi comunemente condivisa che Terenzio, nel rapportarsi agli originali greci, si sia limitato ad eliminare allusioni a situazioni e abitudini greche estranee al suo pubblico, abbia evitato di romanizzare troppo il testo con l'introduzione di elementi specificatamente latini o italici e sia ricorso ad un tipo di comicità basato sulla caratterizzazione dei singoli personaggi più che sul gioco verbale (J. Jachmann, *RE*, s.v. *Terentius*, pp. 611 ss.; G. Norwood, *The Art of Terence*, Oxford, Blackwell, 1923, pp. 13 ss.; idem, *Plautus and Terence*, New-York, Longmans, 1932, pp. 124 ss.; W. Beare, *The Roman Stage*, London, Methuen, 1950, p. 98 [trad. ital. di M. De Nonno, *I Romani a teatro*, Bari, Laterza, 1993<sup>2</sup>, p. 122]; G. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton UP, 1952, pp. 321 ss.). Una voce discordante è quella di E. Lefèvre che, nell'analisi delle com-

sono rielaborate e inglobate nella *palliata*, filtrate secondo un'ottica volutamente romana. Quest'azione di revisione, che interessa diversi campi – dal diritto alle istituzioni civili, dalle pratiche religiose agli aspetti politici e sociali –, è evidente anche in un settore abbastanza marginale, per il quale la forte differenziazione tra realtà greca e romana offre un utile punto di vista nello studio della tecnica plautina: mi riferisco all'ambito gastronomico-culinario, che, come avremo modo di vedere, non sfugge all'azione di romanizzazione del testo attuata da Plauto.

La dieta greca del periodo classico e post-classico<sup>2</sup> prevede essenzialmente tre elementi:<sup>3</sup> l'alimento base (*sitos*) costituito da cereali e frumento, accompagnato da verdure, le bevande (*poton*) e l'*opson*; quest'ultimo è termine complesso: da un lato indica, infatti, il companatico, cioè quello che accompagna il *sitos*, dall'altro identifica il superfluo – in particolar modo il pesce –<sup>4</sup> il cui acquisto qualifica indi-

medie terenziane, attribuisce un ruolo di primo piano all'influenza del teatro italico – Plauto, ma anche atellana e mimo – e pone l'accento su un tipo di comicità che, sul modello plautino, non rifugge da giochi verbali ed effetti fonici, 'verbal fireworks' (*Terenz' und Menanders Heautontimorumenos*, München, Beck, 1994, pp. 136 ss.; ma anche: *Der Phormio des Terenz und der Epidikazomenos des Apollodor von Karystos*, München, Beck, 1978; *Saturnalien und Palliata*, «Poetica» XX, 1988, pp. 32-46; *Terenz' und Apollodors Hecyra*, München, Beck, 1999). La questione dell'originalità del teatro di Terenzio, dei suoi rapporti con i modelli greci e con la produzione italica non verrà affrontata in questa sede, dal momento che nessun passo terenziano mostra rilevanza per la nostra analisi.

<sup>2</sup> È appena il caso di ricordare come il pesce sia assente nell'alimentazione tradizionale degli eroi omerici: considerato come un alimento indegno, è consumato solo in caso di necessità (*Od.* IV 368-69; XII, 325-32). Si vedano, da ultimo, sul tema J. Davidson, *Courtesans and Fishcakes. The Consuming Passions of Classical Athens*, New York, St. Martin's Press, 1997, pp. 12 ss.; W.G. Heath, *Do Heroes Eat Fish? Athenaeus on the Homeric Lifestyle*, in D. Braund-J. Wilkins (edd.), *Athenaeus and his World. Reading Greek Culture in the Roman Empire*, University of Exeter Press, 2000, pp. 342-352; M. Pellegrino, *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell'Archaia*, Bologna, Patron, 2000, pp. 8 s. e M.J. García Soler, *El arte de comer en la antigua Grecia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 18.

<sup>3</sup> J. Davidson, *Opsophagia: Revolutionary Eating at Athens*, in J. Wilkins-D. Harvey-M. Dobson, *Food in Antiquity*, University of Exeter Press, 1995, pp. 204-213.

<sup>4</sup> Il termine ὄψων in età classica perde il suo significato generico di companatico e assume quello antonomastico di pesce (cfr. M. Pellegrino, *Utopie* cit., p. 160). Questa specializzazione manca, invece, in latino, dove il verbo *opsono(r)* è usato nell'accezione generica di 'fare la spesa', senza che vi si possano rintracciare ulteriori implicazioni semantiche che possano alludere all'acquisto esclusivo del pesce; si vedano, a titolo di esempio, Plaut. *Cas.* 719, *Merc.* 754, *Truc.* 740 e soprattutto *Men.* 209-12 in cui *opsonari* è usato in riferimento a carni di maiale. Nella prima scena della *Mostellaria* (19 ss.), Grumione rinfaccia al suo

scutibilmente come avido e ghiottone il compratore.<sup>5</sup> I Romani del II secolo a. C., ricorrevano, invece, ad un tipo di alimentazione diversa, basata essenzialmente sulla carne, soprattutto suina,<sup>6</sup> ma anche ovina e sul pollame.<sup>7</sup> È con il passare del tempo, in parte per influenza greca, in parte per l'intensificazione dei rapporti commerciali e la circolazione dei beni considerati di lusso, che si giunge ad integrare la dieta a base di carne con il pesce: non mancano tardivi, ma entusiastici apprezzamenti, basti pensare al ruolo rivestito dal pesce nelle portate offerte da Trimalcione nel *Satyricon* petroniano (ma sempre in misura minore rispetto alla carne), per arrivare alle ricette del *De re coquinaria* attribuito ad Apicio.<sup>8</sup>

compagno di schiavitù Tranione di essersi dato alla bella vita in assenza del padrone, corrompendo anche il figlio di questi (*Nunc, dum tibi lubet licetque, pota, perde rem/ corrumpe < > erilem, adulescentem optimum;/ dies noctesque bibite, pergraeacaminei,/ amicas emite, liberate: pascite/ parasitos: opsonate pollucibiliter*). La forma più forte di corruzione è vista nell'imitazione del *modus vivendi* greco (dispregiativamente *pergraeacaminei*; per il termine, neologismo plautino, cfr. *Bacch.* 813, *Poen.* 603, *Truc.* 88), di cui un aspetto è proprio quello di spendere senza misura per beni superflui (*opsonate pollucibiliter*), una sregolatezza alimentare estranea al mondo romano arcaico.

<sup>5</sup> Si tenga presente quanto detto da Mirtilo in Ateneo (*Deipn.* VI, 276e): εικότως, ἄνδρες φίλοι, πάντων τῶν προσοψημάτων ὄψων καλουμένων ἐξενίκησεν ὁ ἰχθύς διὰ τὴν ἐξάιρετον ἐδωδὴν μόνος οὕτως καλεῖσθαι διὰ τοὺς ἐπιμανῶς ἐσχηκότας πρὸς ταύτην τὴν ἐδωδὴν. Λέγομεν γοῦν ὄψοφάγους οὐ τοὺς βόεια ἐσθιοντας («È giusto, amici, che il pesce tra tutte quelle pietanze di accompagnamento che vanno sotto il nome di opson proprio per il suo gusto ricercato, meriti di essere chiamato lui solo così, da quelli che vanno pazzi per questo cibo. Noi del resto non chiamiamo certo "buongustai" quelli che mangiano carne bovina [...]»): trad. di A. Rimedio, in L. Canfora, *Ateneo. I Deipnosofisti. I dotti a banchetto. Prima traduzione italiana commentata su progetto di L.C.*, Introduzione di Ch. Jacob, voll. 4., Roma, Salerno, 2001, pp. 655 s.). Sull'*opsophagia* in Grecia rinvio a J. Davidson, *Opsophagia* cit.; idem, *Courtesans* cit., pp. 144 ss.; A. Marchiori, *Between Ichthyophagists and Syrians: Features of Fish-Eating in Athenaeus' Deipnosophistae Book Seven and Eight*, in D. Braund-J. Wilkins, *Athenaeus* cit., pp. 327-338.

<sup>6</sup> Varr. *RR.* II 4, 8-10, Ov. *Fast.* VI 169 ss., Plin. VIII 209; cfr. E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, trad. ital. a cura di F. Munari con aggiunte dell'autore, Firenze, La Nuova Italia, 1960, p. 239, n. 2.

<sup>7</sup> Sui costumi e le abitudini alimentari dei romani si vedano: J. André, *L'alimentation et la cuisine à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1981<sup>2</sup>; E. Salza Prina Ricotti, *L'arte del convivio nella Roma antica*, Roma, L'erma di Bretschneider, 1983; A. Dosi-F. Schnell, *Le abitudini alimentari dei Romani, in Vita e costumi dei Romani antichi I*, Roma, Quasar, 1986 e idem, *I Romani in cucina, in Vita e costumi dei Romani antichi 3*, Roma, Quasar, 1986; cfr. anche recentemente A. Dalby, *Food in the Ancient World A-Z*, London-New York, Routledge, 2003, e P. Faas, *Around the Roman Table: Food and Feasting in Ancient Rome*, New York, Palgrave MacMillan, 2003.

<sup>8</sup> Interessante anche l'aneddotica relativa a questo personaggio: da Seneca (*Cons. Helv.*

Questa diversità nelle abitudini alimentari si riflette in maniera diretta nella produzione teatrale: a una lettura anche superficiale dei frammenti comici greci si nota subito la frequenza di immagini che abbiano una qualche attinenza con il pesce e con il mondo ittico (liste delle più disparate specie marine, ricette di cuochi intenti ad imbandire prelibati piatti a base di pesce, scene di compravendita al mercato con pescivendoli tracotanti e imbrogliatori, elogi spropositati di specialità ittiche dai costi decisamente proibitivi, frequenti descrizioni dei più appassionati *opsophagoi*).<sup>9</sup> Il motivo della conservazione di questo materiale va indubbiamente ricercato negli interessi specifici di Ateneo – cui dobbiamo la quasi totalità dei frammenti conservati – che, dedicando lunghe sezioni della sua opera al pesce, riporta numerosi passi comici in attinenza con i temi trattati. Questi frammenti, però, se da un lato testimoniano l'attenzione di Ateneo e dei suoi contemporanei verso questo settore, dall'altro attestano la ricorrenza di queste tematiche nella commedia attica, in particolar modo, nella *mese*.

Del vasto materiale legato alla vendita e al consumo del pesce che la commedia greca sfrutta in chiave prevalentemente comica, la *palliata* non conserva che qualche rapido e generico riferimento, probabi-

*matr.* 10.9) sappiamo che M. Gavius Apicius, avendo sperperato gran parte del suo patrimonio e ritenendo quanto rimasto, sebbene sostanzioso, non sufficiente per consentirgli lauti banchetti, si uccise; in Ateneo (I 7d) è riportato l'aneddoto secondo cui Apicio, appassionato di gamberi e avendo avuto notizia che in Libia se ne trovavano di enormi, accettò di compiere un lungo e faticoso viaggio, per poi ripartire subito, senza nemmeno approdare, una volta che i pescatori, avvicinatasi con la barca, gli avevano fatto vedere dei gamberi al di sotto delle sue aspettative. Al di là dell'aneddoto è evidente come Apicio incarni perfettamente la figura dell'*opsophagos* in cerca di prelibatezze alimentari sempre più rare; sull'*opsophagia* di Apicio, sottolineata anche da alcuni riferimenti in Plinio il Vecchio (la creazione di piatti a base di talloni di cammello, lingue di pavone ed usignolo), si veda la nota di M.L. Gambato in L. Canfora, *Ateneo* cit., p. 23, n. 3.

<sup>9</sup> Per l'importanza del pesce nella commedia greca rinvio a J. Davidson, *Fish, Sex and Revolution in Athens*, «Classical Quarterly» XLIII, 1993, pp. 53-66; D. Gilula, *Comic Food and Food for Comedy*, in J. Wilkins-D. Harvey-M. Dobson, *Food* cit., pp. 386-399; M.J. García Soler, *El Arte* cit., pp. 19 ss.; M. Pellegrino, *Utopie* cit., pp. 160 ss. che, nell'ambito della sua indagine sulle immagini gastronomiche nei frammenti dell'*Archaia*, dedica un'accurata nota al ruolo del pesce nella produzione letteraria greca, con particolare attenzione alla commedia. Per quanto riguarda il mercato del pesce, la figura del pescivendolo e la sua caratterizzazione comica, mi permetto di rinviare alla mia tesi di dottorato: *La figura dell' ἰχθυοπώλης nella commedia greca*, Università di Roma 'Tor Vergata' 2003.

le frutto di una diretta ripresa dell'originale; è, ad esempio, indicativo il fatto che, mentre la figura del *lanius*<sup>10</sup> è piuttosto ricorrente nella commedia romana, sia invece assente la figura del pescivendolo professionista, per designare il quale non esiste nemmeno un termine specifico atto a distinguerlo dal semplice pescatore, al contrario di quanto avviene nella commedia greca, che fa una distinzione terminologica tra ἰχθυοπώλης e ἀλιεύς:<sup>11</sup> la vendita del pesce al mercato, nei rari casi in cui il commediografo romano vi accenna, sembrerebbe sia ancora appannaggio del *piscator*.<sup>12</sup>

Scopo di questo articolo è prendere in esame quei punti della commedia romana in cui si accenna, più o meno direttamente, a queste te-

<sup>10</sup> E. Fraenkel, *Elementi* cit., pp. 124 ss. sottolinea come in tutti i frammenti di commedia greca rimastici non vi sia una sola parola che corrisponda al *lanius* latino: κρεωπώλης, presente in Theofr. *char.* 9.4 e Poll. 6.33, non è, infatti, finora attestato in commedia. La possibilità di individuare nel μάγειρος greco il sostituto del *lanius* è scartata dallo stesso Fraenkel (*Addenda*, in *Elementi* cit., pp. 410 ss.), mentre G. Berthiaume, *Les rôles du mágeiros. Étude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèce ancienne*, Leiden, Brill 1982, pp. 62 ss. è più propenso a vedere in quella di macellaio una delle tre funzioni svolte dal μάγειρος: cuoco professionista chiamato su commissione, allestitore di carni per banchetti sacri ed anche venditore specializzato di carne (in quest'ultima funzione da identificare con il κρεωπώλης).

<sup>11</sup> L'unico passo che potrebbe testimoniare una differenziazione terminologica tra pescatore e pescivendolo è il breve elenco di Ter. *Eun.* 257 *cetarii, lanii, coqui, fartores, piscatores* (*cetarii* manca nel simile elenco plautino di *Trin.* 407 s.: *piscator, pistior apstulit, lanii, coqui, holitores, myropolae, aucupes*): il parassita Gnatone sta facendo riferimento a diverse categorie di venditori che, a suo dire, si farebbero in quattro al suo passaggio al mercato e fra questi pone *piscatores* e *cetarii*. Quest'ultimo termine, attestato anche in Varrone (*Men.* 209) e Columella (8.17.12, 12.46.1), è da Donato (*ad Ter. Eun.* 257) ricondotto al greco κῆτος e starebbe ad indicare i venditori di pesci di grosse dimensioni. Questa accezione del termine *cetus* trova conferma nella *Vulgata*, dove Girolamo (che di Donato era stato allievo), per indicare il pesce che divorò Giona, traduce κῆτος di *Jon.* 2.1 con *grandem pisces*, mentre si limita a traslitterarlo (*cetus*) in *Matth.* 12.40. In contrapposizione ai pesci piccoli, troviamo *cetus* anche in *Aug. Conf.* 13.24.35, 13.25.38 (*piscibus et coetis magnis*, 13.27.42). In seguito, con ogni probabilità, il significato del termine si è gradualmente oscurato: si possono interpretare come autoschediasmi motivati dalla necessità di offrire una spiegazione logica per l'opposizione *piscatores/cetarii* le interpretazioni che del passo terenziano offrono Eugrafio (*cetarii sunt qui salsamenta vendunt*) e il glossografo (*Gloss.* 5.618.9 *lautiores cibos vendentes*). Sui *cetarii* si veda Stöckle, *RE*, Suppl. IV (1924), pp. 455 ss. (citato da W. Stockert, *T. Maccius Plautus. Aulularia*, Stuttgart, Teubner, 1983, *ad. v.* 375); per κῆτος cfr. W. D'Arcy Thompson, *A Glossary of Greek Fishes*, London, Oxford UP, 1947, p. 114.

<sup>12</sup> Pl. *Rud.* 974 *in foro palam omnis vendo pro meis venalibus*. Sul *forum piscarium* e il *macellum* si veda qui sotto n. 34.

matiche, per vedere come siano state inglobate nel tessuto comico e in che modo si sia esplicitata l'opera di rielaborazione e adattamento compiuta dall'autore latino. Da questo punto di vista non può essere utile il teatro di Terenzio, dal momento che l'unico accenno al pesce è poco indicativo e rappresenta un caso isolato,<sup>13</sup> e nemmeno gli accenni ai pescatori nella *Rudens*, nella *Vidularia*<sup>14</sup> e nello *Stichus* plautini:<sup>15</sup> la caratterizzazione stereotipata di questi personaggi come uomini poveri, senza mezzi di sussistenza e in condizioni di vita disagiate, è motivo tradizionale e non raro in letteratura.<sup>16</sup> I passi sui quali ritengo, in-

<sup>13</sup> Nell'*Andria* Cremete acquista verdure e pesciolini per circa un obolo (*holera et pisciculos minutos fere obolo in cenam seni* 369) e lo schiavo, a ragione, sospetta che le nozze, che il *senex* dice di voler fare, siano in realtà soltanto fittizie. Il passo sembra derivare direttamente dal modello greco, la *Perinthia* di Menandro (fr. 6 Koerte τὸ παιδίον <δ> εἰσῆλθεν ἐψητοῦς φέρον).

<sup>14</sup> Entrambe di ambientazione marina e da originale difileo; non conosciamo, invece, il contenuto dei *Piscatores* di Pomponio e del *Piscator* di Laberio.

<sup>15</sup> Pinacio, mandato al porto ad avere notizie sul ritorno dello sposo della padrona, porta con sé una canna da pesca, un cestello e un amo, presentandosi subito come un perfetto pescatore (tanto che il parassito Gelasimo gli chiede: *iam tu piscator factus es?*, 317). Per festeggiare il ritorno di Epignomo lo stesso Pinacio dà disposizioni per il banchetto e per la preparazione dei pesci (*alii ligna candite, / alii piscis depurgate, quos piscator attulit*, 358-359). Sull'ambasciata al porto di Pinacio e le possibili incongruenze della trama si sono soffermati F. Leo, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin, Weidmann, 1912<sup>2</sup>, p. 169, e E. Fraenkel, *Elementi* cit., p. 271: mentre Leo esclude la presenza del parassito Gelasimo nell'originale, per Fraenkel «il racconto di Pinacio diventa fiacco e storpio non appena cerchiamo mentalmente d'immaginarcelo senza Gelasimo che sta ad ascoltarlo e che vi intercala le sue battute». È appena il caso di sottolineare come l'episodio, con ogni probabilità direttamente derivato dal modello greco (si tenga ancora presente E. Fraenkel, *Elementi* cit., p. 272: «è un tocco vivo e fine come quelli che i poeti attici amano inserire di passaggio»), si vesta di una comicità tipicamente plautina, che nasce da un duplice fattore: da un lato è singolare che a dare ordini sia uno schiavetto e, per giunta, in presenza della padrona; dall'altro Pinacio, che si è presentato come pescatore, ora precisa (o si lascia sfuggire) che i pesci che porta li ha avuti da un vero pescatore (*quos piscator attulit*). A meno che non si pensi ad un problema nell'adattamento dell'originale o ad un errore nella trasmissione del testo (H. Petersmann, *T. Maccius Plautus Stichus*, Einleitung, Text und Kommentar von H.P., Heidelberg, Winter, 1973, concordando con Leo, propone *piscatu rettuli*; O. Seyffert, *Studia Plautina*, Berlin, 1874 corregge il testo tradito in *piscator attuli*) la battuta potrebbe nascere dal fatto che lo schiavetto si è travestito da pescatore, ma ha dovuto comprare i pesci non essendo riuscito a pescare nulla.

<sup>16</sup> Tratto fortemente distintivo tra ἄλιεύς e ἰχθυοπώλης è la condizione economica: una situazione di estrema indigenza per il primo, lauti guadagni per il secondo. A questo si può aggiungere una differente caratterizzazione dei due personaggi: tipica dei pescivendoli è la capacità di imbrogliare il cliente, ricorrendo a truffe di ogni sorta, ad un'abilità speculativa

vece, opportuno soffermare l'attenzione sono quelli in cui il riferimento al pesce è spiegabile solo se ricondotto ad un contesto tipicamente greco perché – anche quando non se ne individuano i modelli – ci consentono di analizzare le modalità con cui Plauto opera adattamenti e rimaneggiamenti: *Aul.* 371 ss., *Cas.* 490 ss., *Capt.* 813 ss. e *Curc.* 474 ss.<sup>17</sup>

In *Aul.* 371 ss. assistiamo al monologo di Euclione, di ritorno dal mercato:<sup>18</sup>

senza uguali e ad un atteggiamento fortemente distaccato usato nelle trattative di compravendita, comportamenti questi totalmente estranei alla caratterizzazione tradizionale dei pescatori, di cui generalmente (pensiamo all'Idillio XI di Teocrito o alle lettere di Alcifrone) si sottolineano la povertà e generalmente l'età avanzata (cfr. K. Bunsman, *De Piscatorum in Graecorum atque Romanorum literis usu*, Münster 1910; W. Radcliffe, *Fishing from the Earliest Times*, London, Murray, 1921; T.W. Gallant, *A Fisherman's Tale: an Analysis of the Potential Productivity of Fishing in the Ancient World*, «Miscellanea Greca» 7, 1985; A. Donati-P. Pasini, *Pesca e pescatori nell'antichità*, Milano, Leonardo Arte, 1997). Che poi il pescatore sia una figura ben caratterizzata presente nel teatro romano è anche attestato da Quintiliano (11.3.112) che lo inserisce fra le categorie facilmente riconoscibili grazie a dei movimenti scenici più veloci: *servi, ancillae, parasiti, piscatores citatius moventur*. F. Marx, *Plautus Rudens*, Text und Commentar von F.M., «ASAW» 38, 1928, ad vv. 290 ss., fa notare come nella *Rudens* il settenario giambico, definito da Varrone «comicus quadratus», sia usato solo per queste categorie di personaggi e sottolinea una possibile corrispondenza tra metro e caratterizzazione (per il rapporto tra *ethos* e metro rinvio a A.S. Gratwick-S.J. Lightley, *Light and Heavy Syllables as Dramatic Colouring in Plautus and Others*, «Classical Quarterly» LXXVI, 1982, pp. 124-133).

<sup>17</sup> È, a questo punto, evidente come dal mio punto di vista diventi secondario il complesso problema della *contaminatio*: scopo di questo articolo è vedere in che modo Plauto adatti alla sensibilità e al gusto del suo pubblico passi evidentemente greci, filtrati però secondo un'ottica romana; quale sia poi il modello greco utilizzato, se il motivo derivi da una commedia in particolare o sia ripreso dal repertorio comico, se vi sia stata contaminazione è una questione marginale al nostro discorso. Sulla *contaminatio* nel teatro latino mi limito a fornire i principali riferimenti bibliografici: A. Körte, *Contaminare*, «Berliner philologische Wochenschrift» XXXI, 1916, pp. 979-81; E. Fraenkel, *Elementi* cit., pp. 243 ss.; G. Jachmann, *Plautinisches und Attisches*, «Problemata» 3, 1931 (= Roma 1966); J.B. Hofmann, *Contaminare. Grundsätzliches zur lateinischen Etymologie*, «Indogermanische Forschungen» LIII, 1935, pp. 187-195; G.E. Duckworth, *The Nature* cit., pp. 202 ss.; K. Gaiser, *Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern*, «ANRW» I (2), 1972, pp. 1027-1113; G. Guastella, *La contaminazione e il parassita. Due studi su teatro e cultura romana*, Pisa, Giardini, 1988, rinviando a quest'ultimo per ulteriori rimandi.

<sup>18</sup> Noto è il contesto: il vecchio e avaro Euclione teme che il vicino Megadoro abbia richiesto la figlia in sposa per poi appropriarsi del tesoro nascosto; dopo aver ribadito più volte il concetto della sua assoluta povertà e dell'impossibilità di dare una dote alla figlia, di fronte alle insistenze del vecchio cede e si accinge a festeggiare le nozze. Da parte sua Megadoro

EUC.: *Volui animum tandem confirmare hodie meum,  
 ut bene haberem me filiae nuptiis.  
 Venio ad macellum, rogito piscis: indicant  
 caros; agninam caram, caram bubulam,  
 vitulinam, cetum, porcinam: cara omnia.  
 Atque eo fuerunt cariora, aes non erat.  
 Abeo iratus illinc, quoniam nihil est qui emam.  
 Ita illis impuris omnibus adii manum.  
 Deinde egomet mecum cogitare intervias  
 occepi: festo die si quid prodegeris,  
 profesto egere liceat, nisi peperceris.  
 Postquam hanc rationem ventri cordique edidi,  
 accessit animus ad meam sententiam,  
 quam minimo sumptu filiam ut nuptum darem.  
 Nunc tusculum emi et hasc' coronas floreas:  
 haec imponentur in foco nostro Lari,  
 ut fortunatas faciat gnatae nuptias.*

La derivazione di quest'episodio dal modello greco è evidente: la scena dei cuochi, immediatamente precedente, riconduce alla commedia attica<sup>19</sup> e i loro nomi 'parlanti' (*Anthrax* e *Congrio*)<sup>20</sup> sembrerebbero derivare direttamente dall'originale;<sup>21</sup> ma ciò che è funzionale ai

ha già provveduto a chiamare due cuochi (*Anthrax* e *Congrio*) che allestiscano il banchetto a casa di Euclione e nella propria (280 ss.).

<sup>19</sup> E. Fraenkel, *Elementi* cit., p. 155, n. 1 sottolinea come sia uno stilema piuttosto ricorrente il rivolgersi del cuoco agli aiutanti che sono all'interno della casa.

<sup>20</sup> È significativo che il cuoco abbia il nome di una delle specialità marine più ricercate e apprezzate (sul gongro cfr. W. D'Arcy Thompson, *Glossary* cit., pp. 49 ss., e M.J. García Soler, *El arte* cit., p. 164). Con *Anthrax* si allude probabilmente al carbone (ἄνθραξ) indispensabile in cucina.

<sup>21</sup> Difficile stabilire il modello di questa commedia: si è variamente pensato a Filemone (F. Leo, *Philemon und die Aulularia*, «Hermes» XLI, 1906, pp. 629-632; F. Blass, *Philemon und die Aulularia*, «Rheinisches Museum für Philologie» LXII, 1907, pp. 102-107), al *Dyscolos* di Menandro (W.G. Arnott, *A Note on the Parallels between Menander's Dyscolos and Plautus' Aulularia*, «Phoenix» XVIII, 1964, pp. 232-237) o al *Thesauros* (A. Krieger, *De Aululariae Plautinae exemplari Graeco*, diss. Giessen 1914; W.E.J. Kuiper, *The Greek Aulularia. A Study of the Original of Plautus' Masterpiece*, «Mnemosyne» Suppl. 2, 1940). Recentemente lo stesso W.G. Arnott, *Alexis: the Fragments. A Commentary by W.G.A.*, Cambridge UP, 1996, p. 363 (e soprattutto *Appendix III*) ha posto l'*Aulularia* in relazione col Λέβης di Alessi (di cui sono conservati sei frammenti 129-134 K.-A.), vedendo precise corrispondenze. Per utili informazioni su questi aspetti rinvio alla bibliografia citata da E. Lefèvre, *Plautus' Aulularia*, Tübingen, Narr, 2001, pp. 11 s., n. 5.

fini del nostro discorso, non è tanto individuare un preciso modello, quanto, piuttosto, richiamare l'attenzione sulla presenza di alcuni *loci communes* di diretta derivazione dalla commedia greca: la figura di Euclione, ad esempio, ha tratti che lo avvicinano molto allo Cnemone del *Dyskolos* menandro, ma anche alla tipologia tradizionale del vecchio avaro, quale ad esempio è evidente anche dal *Timon* di Antifane; la situazione stessa sembra ricollegarsi ad uno stereotipo della commedia greca: le lamentele del parlante che, di ritorno dal mercato, critica gli alti costi dei prodotti, soprattutto del pesce. Una situazione analoga è, ad esempio, rintracciabile proprio in un frammento del Τίμων di Antifane (204 K.-A.):<sup>22</sup>

ἦκω πολυτελῶς ἀγοράσας εἰς τοὺς γάμους,  
 λιβανωτὸν ὀβολοῦ τοῖς θεοῖς καὶ ταῖς θεαῖς  
 πάσαισι, τοῖς δ' ἦρωσι τὰ ψαῖστ' ἀπονεμῶ.  
 ἡμῖν δὲ τοῖς θνητοῖς ἐπριάμην κωβιούς.  
 ὡς προσβαλεῖν δ' ἐκέλευσα τὸν τοιχωρύχον,  
 τὸν ἰχθυοπώλην, «προστίθημι», φησί «σοὶ  
 τὸν δῆμον αὐτῶν· εἰσὶ γὰρ Φαληρικοί.»  
 ἄλλοι δ' ἐπῶλουν, ὡς ἔοικ', Ὀτρυνικούς

Sono qui, dopo aver fatto una ricca spesa per le nozze: un obolo di incenso per tutti gli dei e le dee, offrirò poi focacce agli eroi, e per noi mortali ho comprato gobi; come ho chiesto a quel ladro di pescivendolo di aggiungermi qualcosa, mi dice: «Ti aggiungo il loro demo di appartenenza: sono del Falero!» Altri invece, a quanto sembra, li vendevano del demo di Otrine.

<sup>22</sup> Il parlante deve essere un vecchio padre *misoponeros* (con ogni probabilità il Timone del titolo), in procinto di allestire il banchetto per il matrimonio della figlia. È questo l'unico frammento superstito della commedia che fa riferimento alla nota leggenda di Timone (cfr. O. Schmid-F. Bertram, *Die Timonlegende*, Heidelberg, 1906, e W. Schmid, *Menanders Dyskolos und die Timonlegende*, «Rheinisches Museum» CII, 1959; si veda anche *Lisistrata* 805 ss.), che, secondo W. Görler, *Knemon*, «Hermes» XCI, 1963, pp. 268-287 sarebbe anche alla base delle commedie menandree *Georgos* e *Dyskolos* nelle figure rispettivamente di Cleante e Cnemone; lo studioso non esclude la possibilità (p. 275, n. 1) che questo frammento e il fr. 157 K.-A. del *Μισοπόνερος* dello stesso Antifane (un'aspra critica rivolta a nutrici, pedagoghi e pescivendoli) possano in realtà appartenere ad un'unica commedia dal doppio titolo (Τίμων ἢ μισοπόνερος). Görler vedrebbe anche una stretta affinità tra questi versi di Antifane e i vv. 447 ss. del *Dyskolos* in cui si rimprovera una falsa pietà nei confronti degli dei, cui si offrono prodotti scadenti, riservando a se stessi le pietanze migliori.

I due testi hanno molti elementi comuni: in entrambi un *senex avaro*<sup>23</sup> si accinge ad allestire il banchetto di nozze per la figlia, tutti e due i vecchi si trovano costretti a ridurre le spese a causa dei prezzi esorbitanti; entrambi si preoccupano dell'incenso da offrire alle divinità per propiziare il matrimonio, entrambi inveiscono contro il venditore al mercato (*Aul.* 378 *Ita illis inpuris omnibus adii manum*; *Antiph.* 204 K.-A., 5 τοιχωρύχος). La somiglianza tra i due passi ci suggerisce la possibilità che proprio una lamentela di questo tipo contro un avido venditore fosse presente nell'originale di Plauto: è anche probabile che il venditore greco sia da identificare in un pescivendolo senza scrupoli, dal momento che la critica nei confronti di questi personaggi, accusati di imporre prezzi esorbitanti che riducono gli acquirenti in miseria, è nella commedia attica motivo frequente, quasi topico.<sup>24</sup> Plauto ha dunque utilizzato un *topos* della commedia greca, riadattandolo: ha evitato di introdurre la figura del venditore (nell'espressione *rogito pi-*

<sup>23</sup> Il tono ampolloso del discorso contrasta comicamente con la povertà degli acquisti: agli dei è riservato un solo obolo di incenso – e per di più Euclione chiarisce che è per tutte le divinità dell'Olimpo e non solo per quelle che presiedono al rito matrimoniale, come più modestamente si potrebbe pensare (*l'enjambement* λιβανωτῶν ὀβολοῦ τοῖς θεοῖς καὶ ταῖς θεαῖς/ πάσαισι pone comicamente in risalto l'aggettivo) –. Limitarsi, però, alle sole divinità non è sufficiente, si deve pensare anche agli eroi, ai quali vengono offerte focaccine di farina (su quest'offerta rituale si tengano presente *Aristoph. Pl.* 138, 1115; *Men. Dysc.* 449-50; *Herod.* 4.92, *AP* 6.190). Poi finalmente si passa ai convitati: la specificazione ἡμῖν δὲ τοῖς θνητοῖς non è superflua e ancora una volta comica; prepara, infatti, l'ascoltatore al fatto che non si possa aspettare niente di estremamente ricercato: gli uomini, creature mortali indubbiamente umili in confronto ad eroi e dei, possono ritenersi soddisfatti dei gobi. Il gobio era ritenuto un pesce scadente e di costo decisamente basso (si vedano W. D'Arcy Thompson, *Glossary* cit., p. 137, e M.J. García Soler, *El arte* cit., pp. 189 s.); in un frammento di Menandro (151 K.-A.) il parlante si lamenta che per questi pesci il venditore possa aver richiesto quattro dracme (τῶν ἰχθυοπωλῶν ἀρτίως τις τεττάρων/ δραχμῶν ἔτιμα κοβιούς ὤ – σφόδρα). È probabile che anche nel nostro caso al personaggio di Antifane venga richiesta una cifra sostanziosa e per giustificare tale prezzo il pescivendolo imbroglione si affretti a definire il demo di appartenenza di quei gobi, una sorta di 'marchio doc': sono del Falero quasi a sottolineare come la sola indicazione geografica sia sufficiente a giustificare l'elevato prezzo di quel prodotto scadente; cfr. Kassel-Austin 1983-2001, II, p. 432. «tamquam Phalerica origo, tantundem eis addat pretii, quantum apuis (Aristof. fr. 521 K.-A.)». Stessa interpretazione era anche proposta da Meineke 1839-57, III, p. 119 e Kock 1880-88, II, p. 100.

<sup>24</sup> Ateneo dedica a questi venditori un'intera sezione all'inizio del sesto libro (224b-228e); per l'analisi di questi frammenti rinvio alla mia tesi di dottorato.

*sces: indicant caros* manca il soggetto) ed ha sostituito l'accento al mercato del pesce – presente con ogni probabilità nel modello – con il più generico riferimento al *macellum*,<sup>25</sup> ma ha conservato il motivo dei prezzi esorbitanti dei prodotti, insistendo sull'aggettivo *carus* (*venio ad macellum, rogito pisces: indicant/ caros; agninam caram, caram bubulam/ vitulinam, cetum, porcina: cara omnia*) che mette in evidenza l'avarizia del parlante. Forte anche l'omeoteleuto che, nella sequenza di aggettivi, pone in risalto *cetum*,<sup>26</sup> solo termine non assonante e unico pesce tra i diversi tipi di carne. Un'articolata sequenza di pesci avrebbe, con ogni probabilità, avuto un effetto straniante sul pubblico; l'inserimento del solo *cetus*, permette invece di rompere il generico elenco di carni (*agnina, bubula, vitulina e porcina*) e di arricchirlo.

Un discorso simile si può fare per i vv. 490 ss. della *Casina*: il *senex* Lisidamo, in occasione delle nozze tra il proprio schiavo Olimpio, suo complice, e l'amata Casina, manda Olimpio a fare la spesa (490-501):

Ly. *Tene marsuppium,  
abi atque opsona, propera, sed lepide volo,  
molliculas escas, ut ipsa mollicula est. Ol.: licet.*  
Ly. *Emito sepiolas, lepadas, lolligunculas,  
hordeias. Ch.: Immo triticeias, si sapis.*  
Ly. *Soleas. Ch.: Qui quaeso potius quam sculponeas,  
quibus battuatur tibi os, senex nequissime?*  
Ol. *Vin lingulacas? Ly.: Quid opust, quando uxor domi est?  
Ea lingulaca est nobis, nam numquam tacet.*  
Ol. *In re praesenti ex copia piscaria  
consulere quid emam potero. Ly.: aequom oras, abi.  
Argento parci nolo, opsonato ampliter.*

Anche in questo caso è probabile una derivazione della scena dal modello greco,<sup>27</sup> ma è interessante sottolineare la rielaborazione, squi-

<sup>25</sup> Sul *macellum* si veda quanto riportato qui sotto, n. 34.

<sup>26</sup> Sul termine rinvio a quanto detto qui sopra, n. 11; per *cetus* in Plaut. *Capt.* 851 cfr. qui sotto, p. 35 s.

<sup>27</sup> Sui rapporti tra questa commedia e l'originale (*Kleroumenoi* di Difilo), per la tecnica di rielaborazione del modello greco e la possibile derivazione da altre commedie delle parti

sitamente plautina in virtù di evidenti giochi fonici e linguistici, cui il modello è stato sottoposto. Il v. 492 insiste sull'aggettivo *molliculus* riferito alla pietanza e alla fanciulla amata (si noti il voluto parallelismo tra *molliculas escas* ad inizio verso e il finale *mollicula est* che racchiudono *ut ipsa*). Al v. 493 doveva, molto probabilmente, corrispondere nell'originale l'elenco delle specialità da acquistare; Plauto, avvertendo questa elencazione comicamente poco efficace per il pubblico romano, la modifica interrompendola con due battute fuori scena di Calino e con la comica trovata del *senex* (*Quid opust, quando uxor domi est?*). Ogni interruzione è funzionale a creare un gioco verbale: nel primo caso la sequenza di pesci (*sepiolas, lepadas, lolligunculas*)<sup>28</sup> si conclude con *hordeias*,<sup>29</sup> sulla cui base, per l'assonanza con *hordeum* (orzo), Calino conia *triticeias* (da *triticum*, frumento); a *solea* (sogliola, ma anche suola) ribatte con *sculponae* (zoccoli). Nella battuta successiva, la richiesta di Olimpio *vin lingulacas* offre lo spunto per il gioco sul doppio senso del vocabolo che indica un tipo di pesce,<sup>30</sup> ma anche la persona ciarliera dalla lingua lunga. La terminologia ittica, presente con ogni probabilità nel modello, viene, dunque, mante-

non difilee, rinvio, come bibliografia di base, a: F. Leo, *Plautinische* cit., pp. 168 ss.; F. Skutsch, *Zu Plautus' Casina und Diphilos' Kleroumenoi*, «Hermes» XXXIX, 1904, pp. 301-303; G. Jachmann, *Plautinisches* cit., pp. 105 ss., che confuta le tesi di E. Fraenkel, *Elementi* cit., pp. 281 ss. e p. 434; un quadro riassuntivo della problematica è offerto da W. T. McCary-M.M. Willcock, *Plautus. Casina*, Cambridge UP, 1976, pp. 36 s.

<sup>28</sup> Con *lepas* o *lopas* si indica una conchiglia marina menzionata anche da Plin. 32.149 e Galen. 6.769, considerata un alimento modesto (cfr. Pl. *Rud.* 297 *echinos, lopadas, ostreas, balanos captamus, conchas*). *Lo(l)liguncula* è, invece, diminutivo di *lo(l)ligo*, specie di seppia nota in Grecia con il nome di *τευθίς*, da identificare con il nostro calamaro; sulle due voci cfr. W. D'Arcy Thompson, *Glossary* cit., p. 146, s.v. *λέπας* e p. 260, s.v. *τευθίς*.

<sup>29</sup> Non si conosce nulla di questo pesce e la scelta del termine è dovuta all'assonanza con *hordeum*; cfr. I.L. Ussing, *Commentarius in Plauti comoedias*, denuo edendum curavit indicibus auxit A. Thierfelder, Hildesheim, Olms, 1972, *ad loc.* e MacCary-Willcock, *Plautus* cit., p. 154: «an unknown fish. Schoell suggested that the name may be hidden in an entry in the *Corpus Glossariorum Latinorum* 2.480: *ψῆσσα* (thought to be turbot) ὁ ἰχθύς: ordatias».

<sup>30</sup> Il termine (attestato anche in Varrone *LL.* 5.77) individua una specie di pesce, noto in greco come *βούγλωσσος*. È forse da assimilare alla *ψῆσσα* che, secondo Ateneo (VII 330b), sarebbe da identificare con il *rhombus* romano, mentre secondo Difilo (Athen. VIII 356b) e Eliano (*NA* 14.3) si tratterebbe di due specie distinte (cfr. W. D'Arcy Thompson, *Glossary* cit., pp. 32 s., M.J. García Soler, *El arte* cit., pp. 191 s.). Per *lingulaca* nel senso di persona ciarliera si vedano anche Varr. *Men.* 373 Cèbe (381 Buecheler); PaulFest. 117, p. 104 Lindsay; Non. pp. 38 e 71 Lindsay.

nuta, ma inglobata in un quadro comico più ampio, che possa divertire il pubblico romano, senza annoiarlo.

E veniamo ora ad un passo del *Curculio* (470 ss.): il *choragus*,<sup>31</sup> rivolto al pubblico, fornisce alcune indicazioni su dove trovare diversi tipi umani e nella sua tirata stabilisce una diretta corrispondenza tra luoghi e individui che li frequentano.

*Qui peiurum convenire volt hominem ito in comitium;  
qui mendacem et gloriosum, apud Cloacinae sacrum,  
dites, damnosos maritos sub basilica quaerito.  
Ibidem erunt scorta exoleta quique stipulari solent;  
symbolarum conlatores apud forum piscarium.*

I versi, particolarmente complessi per una serie di problemi ancora aperti,<sup>32</sup> offrono tuttavia alcuni elementi su cui si può provare a riflet-

<sup>31</sup> La figura del *choragus* costituisce un *unicum* nel teatro latino e il suo ruolo in questo preciso contesto lascia perplessi: H. Jordan, *Die Parabase im Curculio des Plautus*, «Hermes» XV, 1880, pp. 116-136 considerava addirittura non plautina l'intera scena (tesi sostenuta anche da W. Beare, *I Romani* cit., p. 76), mentre E. Fraenkel, *De media et nova comedia quaestiones selectae*, Gottinga, 1912, pp. 98 ss. vedeva in questo passo una diretta derivazione da una parabasi dell'originale greco (posizione seguita da J. Collart, *T. Maccius Plautus. Curculio*, édition, introduction et commentaire de J.C., Paris, Presses Universitaires de France, 1962, p. 10). G. Monaco, *Plauto. Curculio*, Palermo, Palumbo, 1969, p. 195 non sembra avere dubbi sulla paternità plautina della scena e, ammessa la derivazione greca, sottolinea la possibilità che siano stati operati rimaneggiamenti successivi in occasione di posteriori rappresentazioni della commedia. Sulla base delle osservazioni di A. Freté, *Essai sur la structure dramatique des comédies de Plaute*, «Revue des Études Latines» VIII, 1930, pp. 52 ss., Monaco mette in evidenza come la scena abbia una precisa funzione teatrale: «il discorso del *choragus* riempie l'attesa del ritorno di Gorgoglione (e quindi degli altri), come dicono chiaramente le parole *dum hic egreditur foras* del v. 466». Si vedano anche E. Paratore, *Plautus: Curculio*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 18 e 85; E. Duckworth, *Curculio*, in *The Complete Roman Drama*, I, New York, Random Haus, 1942, pp. 351-389.

<sup>32</sup> La migliore lettura del passo è stata recentemente offerta da T.J. Moore, *Palliatà togata: Plautus, Curculio* 462-86, «Classical World» CXII, 1991, pp. 343-362; l'accento alla basilica ha creato numerosi problemi per la datazione: la prima basilica di cui si ha notizia è la Porcia, la cui inaugurazione risale all'anno della morte di Plauto (bibliografia sulla questione è sintetizzata in G. Duckworth, recensione a G. Monaco, *Teatro di Plauto 1: Il Curculio*, «Gnomon» XXXVI, 1964, p. 425). F. Coarelli, *Il foro Romano 2: periodo repubblicano e augusteo*, Roma, Quasar, 1985, pp. 151 ss., riprendendo la tesi sostenuta da M. Gaggiotti, *Atrium regium-basilica (Aemilia): una insospettata continuità storica e una chiave ideologica per la soluzione del problema dell'origine della basilica*, «Analecta Romana Instituti Danici» XIV, 1985, pp. 53-80, ammette la presenza a Roma di una basilica

tere: la scena presenta un singolare accenno al mercato del pesce con allusione al *forum piscarium* come luogo frequentato dai raccoglitori delle quote (*symbolae*) da pagare per i banchetti in comune.<sup>33</sup> È possibile che con *forum piscarium* si intenda, in realtà, il nuovo *macellum* che aveva sostituito nel 209 a. C. i vecchi edifici distrutti dall'incendio,<sup>34</sup> e che l'uso della vecchia, ma ancora ben conosciuta, denominazione sia funzionale a riprodurre il greco *περὶ τοὺς ἰχθύς*,<sup>35</sup> nel momento in cui il nuovo termine (*macellum*) si presenta come troppo generico. È anche evidente come Plauto si sia adoperato, al solito, per adattare aspetti tipici del mondo greco alla sensibilità romana: fuori luogo sarebbe una lunga, quanto incomprensibile, tirata contro i venditori di pesce sul modello di quelle ricorrenti nel teatro greco, mentre certamente comprensibile è la semplice allusione al mercato ittico poiché il termine *forum piscarium* è ancora nell'uso, da poco sostituito con il nuovo *macellum*. Comprensibile per il pubblico doveva anche

precedente la Porcia, costruita in seguito all'incendio del 209 sulle ceneri dell'antico *atrium Regium* (il cui nome sarebbe stato grecizzato in *basilica*), di cui si avrebbe testimonianza proprio grazie a due passi plautini (questo del *Curculio* e *Capt.* 815).

<sup>33</sup> Sui *conlatores symbolarum*, si veda sotto, nn. 36 e 37.

<sup>34</sup> Secondo la ricostruzione proposta da F. Coarelli, *Foro* cit., pp. 147 ss. il *macellum* e la *basilica Aemilia* avrebbero sostituito rispettivamente il vecchio *forum piscarium* e *cuppedinis* (presso il *Comitium*) e l'antico *atrium Regium* dopo l'incendio del 210, menzionato da Livio (26.27.2). Ed è proprio a proposito dei lavori del 209 che Livio utilizza per la prima volta il termine *macellum* (27.11.16). Ad un antico *forum piscarium* accenna oltre che Livio anche Varro (*LL* 5.146.2: *Secundum Tiberim ad <Port>unium Forum Piscarium vocant; ideo ait Plautus: "apud piscarium"*); secondo l'interpretazione di J. Collart, *Varron. De lingua Latina livre V*, texte établi, traduit et annoté par J.C., Paris, Les Belles Lettres, 1954 il passo alluderebbe addirittura ad un altro *forum piscarium* vicino al Tevere e anteriore a quello presso il *comitium* poi sostituito dal grande *macellum*. Per il *forum piscarium* e il *macellum* rinvio rispettivamente a C. Morselli-G. Pisani Sartorio, *LTUR* II, 1985, pp. 312 s., s.v. e G. Pisani Sartorio, *LTUR* III, 1996, pp. 201-3, s.v.; cfr. anche E. Papi, *La turba inopia: artigiani e commercianti del Foro Romano e dintorni* (I sec. a. C.-64 d. C.), «Journal of Roman Archaeology» XV, 2002, pp. 45-62.

<sup>35</sup> Riferimenti ad una sezione specifica dell'*agorà* greca adibita alla vendita del pesce sono frequenti nell'espressione *περὶ τοὺς ἰχθύς*: la formula è, come noto, forma del parlato spiegata da Esichio (s.v. *ἰχθύς*): Ἀττικοὶ τὰ ἰχθυοπώλια οὕτως ἔλεγον. L'*agorà* risultava divisa in diverse sezioni a seconda dei prodotti che vi si commerciavano: τὰ ἄλφιστα (mercato del grano), τὰ στεφανώματα (mercato dei fiori), τὸ μύρον (mercato dei profumieri), cfr. M. Vetta, *Aristofane. Le donne all'assemblea*, traduzione di D. Del Corno, Milano, Lorenzo Valla, 2000, ad vv. 302-303.

risultare il riferimento ai *conlatores symbolarum* dal momento che, sebbene questi personaggi derivino direttamente dalla commedia attica,<sup>36</sup> si accenna spesso alle *symbolae* anche nella palliatà.<sup>37</sup> Il collegamento di questi personaggi al mercato del pesce rinvia ad un aspetto tipico ed esclusivo della cultura greca: l'assidua frequentazione dei mercati ittici da parte di accaniti estimatori pronti a tutto per accaparrarsi le più costose e prelibate specie, ma costretti spesso, di fronte ai salatissimi prezzi, a ricorrere a queste forme di banchetti comuni, con ripartizione della spesa. Anche se il rinvio alla specifica situazione del modello poteva sfuggire almeno alla parte del pubblico meno colta, l'accenno ai *conlatores symbolarum* è comunque funzionale ad arricchire la sequenza e accrescere l'effetto comico, cumulandosi nella ti-

<sup>36</sup> Primo tra tutti Aristofane (*Ach.* 1210), ma anche, solo per fare alcuni esempi, Timocle 8 K.-A., Eubulo 72 K.-A. e Alessi 157 e 15 K.-A.; quest'ultimo frammento ci presenta due personaggi di ritorno da un pranzo, nell'atto di ripartirsi le spese; il passo, per il quale adottò il testo e la traduzione di M.F. Salvagno (L. Canfora, *Ateneo* cit., p. 309) ci offre una delle migliori testimonianze su questi *conlatores symbolarum*: (A.) παρ' ἐμοῦ δ', ἐὰν μὴ καθ' ἕνα πᾶντα δῶς/ χαλκοῦ μέρος δωδέκατον οὐκ ἂν ἀπολάβοις./ (B.) δίκαιος ὁ λόγος. ἀβάκιον, ψῆφον. (A.) λέγε./ (B.) ἔστ' ὁμοτάριχος πέντε χαλκῶν. (A.) λέγ' ἕτερον./ (B.) μὴς ἐπὶ χαλκῶν. (A.) οὐδὲν ἄσεβεις οὐδέπω./ Λέγε. (B.) τῶν ἐχίνων ὀβολός. (A.) ἀγνεύεις ἔτι./ (B.) ἄρ' ἦν μετὰ ταῦθ' ἡ ῥάφανος, ἦν ἐβοᾶτε; (A.) ναί/ χρηστή γὰρ ἦν (B.) ἔδωκα ταύτης δὲ ὀβολούς. (A.) τί γὰρ ἐβοᾶμεν; (B.) τὸ κύβιον τριωβόλου./ (A.) ὁ γ' εἰλκε-λαχάνων δ' οὐκ ἐπράξατ' οὐδὲ ἐν./ (B.) οὐκ οἶσθας, ὦ μακάριε, τὴν ἀγοράν, ὅτι/ κατεδηδόκασι τὰ λάχαν' <αἰ> τρωξαλλίδες./ (A.) διὰ τοῦτο <τὸ> τάριχος τέθεικας διπλασίου;/ (B.) ὁ ταραχοπῶλης ἐστίν· ἐλθὼν πυνθάνου./ γόγγρος δέκ' ὀβολῶν. (A.) οὐχὶ πολλοῦ. Λέγε ἕτερον./ (B.) τὸν ὀπτὸν ἰχθὺν ἐπριάμην δραχμῆς. (A.) παπαῖ, ὥσπερ πυρετὸς ἀνήκεν, εἴτ' ἐπέτεινεν <τι>/ (B.) πρόσθεσ τὸν οἶνον, <ὄν> μεθύντων προσέλαβον/ ὑμῶν, χροῖς τρεῖς, δεκ' ὀβολῶν ὁ χροῖς. («A.: Da me, se di tutto non mi dai spiegazione punto per punto, non porterai via neppure la dodicesima parte di un soldo./ B.: La richiesta è giusta. Ecco, abaco e pietruzza. A.: Dimmi./ B.: C'è *omotárichos*, cinque soldi. A.: Poi?/ B.: Mitili, sette soldi. A.: Non sei disonesto, non ancora./ Poi? B.: Dei ricci, un obolo. A.: Sei onesto ancora./ B.: Non c'era dopo il cavolo, che lodavate a gran voce? A. Sì/ era ottimo davvero. B.: Ho sborsato per questo due oboli./ A.: Perché lo lodavamo, allora? B.: Il *kýbion*, tre oboli./ A.: Davvero pesante. Degli ortaggi non fece pagare nulla?/ B.: Non conosci, beato te, il prezzo del mercato./ ché le cavallette hanno mangiato tutta l'insalata./ A.: Per questo il pesce salato l'hai messo il doppio?/ B.: È il venditore di pesce salato, va' a informarti./ Un gongro, dieci oboli. A.: Non molto. Poi?/ B.: Ho comprato del pesce arrosto per una dracma./ A.: Ollallà, come febbre è sceso e poi è cresciuto./ B.: Aggiungi il vino che acquisti in più, quando voi/ eravate già ubriachi, tre boccali, dieci oboli il boccale»).

<sup>37</sup> Plaut. *Epid.* 125; *Stich.* 432, 438 (cfr. I.L. Ussing, *Commentarius* cit., *ad loc.*); Ter. *And.* 88; *Ph.* 339. Di ritorno da questi banchetti comuni è anche il giovane Antifone nell'*Eumuchus* terenziano (vv. 539 ss.; cfr. J. Barsby, *Terence. Eumuchus*, Cambridge UP, 1999, *ad v.* 540).

rata contro i tipi umani più criticabili; nello stesso tempo è accuratamente evitata qualsiasi espansione del tema che possa risultare forzata e poco romana.

Se dal *Curculio* passiamo ai *Captivi*, interessanti dal nostro punto di vista sono le note *edictiones aediliciae* di Ergasilo (807 ss.) e il dialogo tra il parasito e il vecchio Egione (829 ss.): dopo un breve monologo iniziale (IV.1),<sup>38</sup> Ergasilo, in una divertente variazione sul motivo tradizionale del *servus currens*,<sup>39</sup> si cimenta in vere e proprie sentenze di ordine pubblico per eliminare possibili ostacoli per strada. Riferendosi ai pescatori dichiara (813 ss.):

*Tum piscatores, qui praebent populo piscis foetidos,  
qui advehuntur quadrupedanti, crucianti cantherio,  
quorum odos subbasilicanos omnis abigit in forum,  
eis ego ora verberabo surpiculis piscariis,  
ut sciant alieno naso quam exhibeant molestiam.*

È anche in questo caso probabile che il passo derivi direttamente dal modello greco (le lamentele per il pesce putrido e maleodorante sono motivo ricorrente nella commedia attica),<sup>40</sup> ma la veste fonica

<sup>38</sup> *Capt.* 768 ss.: *Iuppiter supreme, servas me measque auges opes,/ maxumas opimitates opi-parasque offers mihi,/ laudem, lucrum, ludum, iocum, festivitatem, ferias,/ pompam, penum, potationes, saturitatem, gaudium,/ nec quoquam homini supplicare nunc certum est mihi;/ nam vel prodesse amico possum vel inimicum perdere,/ ita hic me amoenitate amoena amoenus oneravit dies [...]*. E. Fraenkel, *Elementi* cit., p. 238 definiva questi versi «tra i più romani che si trovino in Plauto», una pomposa divertente ripresa delle *gratulationes* degli schiavi, costruite sul modello delle antiche formule espiatorie e della preghiera trionfale.

<sup>39</sup> Cfr. ancora E. Fraenkel, *Elementi* cit., p. 237: «queste parole [*eodem pacto ut comici servi solent v. 778*] servono a mettere in evidenza l'assunzione da parte del parasito (ed è assunzione significativa per l'impianto di tutto il dramma) di una speciale funzione del servo comico». Per la bibliografia sul *servus currens* nella commedia romana rinvio a C. Weissmann, *De servi currentis persona apud comicos Romanos*, diss. Giessen 1911, G.E. Duckworth, *The Dramatic Function of the servus currens in Roman Comedy*, in *Studies presented to E. Capps*, Princeton UP, 1936, pp. 93-102; W.S. Anderson, *A New Menandrian Prototype for the servus currens of Roman Comedy*, «Phoenix» XXIV, 1970, pp. 229-236. Sulla funzione del parasito che nei *Captivi* (come d'altro canto nel *Curculio*) viene a prendere il ruolo dello schiavo si veda appunto E. Fraenkel, *Elementi* cit., pp. 236 ss. e E. Herzog, *Die Rolle des Parasiten in den Captivi des Plautus*, «Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik» CXIII, 1876, pp. 363-365.

<sup>40</sup> Cfr. Aristoph. *Vesp.* 786 ss.; Antiph. 159 K.-A., 217 K.-A.

induce a pensare, ancora una volta, ad un'efficace rielaborazione di Plauto, finalizzata a divertire il pubblico;<sup>41</sup> si notino, ad esempio, nel primo verso la forte allitterazione *piscatores praebent populo piscis*, nel secondo l'utilizzo di un participio fonicamente corposo e di uso poetico come *quadrupedanti*<sup>42</sup> in netta – e voluta – contrapposizione con la coppia allitterante *crucianti cantherio* che, invece, appartiene ad un registro linguistico decisamente basso.<sup>43</sup>

La scena continua con il dialogo tra *senex* e parasito (829 ss.), un momento cruciale poiché lo schiavo sta per rivelare al padrone la notizia del ritrovamento del figlio: Egione è incuriosito di fronte all'euforia di Ergasilo e vorrebbe sapere subito il motivo, ma questi rinvia continuamente la notizia, chiedendo in primo luogo che gli venga allestito un pranzetto ricco di leccornie (846-851):

*Iuben an non iubes astitui aulas, patinas elui,  
laridum atque- epulas foveri focolis ferventibus?  
Alium piscis praestinatam abire? Heg. Hic vigilans somniat.  
Erg. Alium porcinam atque agninam et pullos gallinaceos?  
Heg. Scis bene esse, si sit unde. Erg. Pernulam atque ophthalmiam,  
horaem scombrum et trygonum et cetum et mollem caseum?*

È evidente come ci si trovi di fronte, nella forma e nel contenuto, ad un passo, ancora una volta, fortemente latinizzato: da un lato ricorrono allitterazioni – anche fonicamente molto marcate (*foveri focolis ferventibus*) –, omeoteleuti, sequenze polisindetiche, dall'altro sono riportati riferimenti a pratiche culinarie tipicamente romane: il ricorso

<sup>41</sup> Si tenga ancora una volta presente quanto sottolineato da E. Fraenkel, *Elementi* cit., pp. 123 s. a proposito dei cataloghi di costume (*Curc.* II 3 e *Capt.* IV 2), considerati veri e propri ampliamenti plautini: «questi brani sono opera originale di Plauto, che li ha introdotti nel contesto dei suoi modelli greci».

<sup>42</sup> Il termine è alto e di uso poetico: lo troviamo in Ennio (*scen.* 154 Ribbeck), Accio (*trag.* 603 Ribbeck), Virgilio, *Aen.* 8.596 e 11.614, Ovid. *Met.* 12.450, *Sil.* 12.564 (in prosa solo in Plin. *Nat.* 8.182).

<sup>43</sup> Con *cantherius* si indica propriamente il cavallo castrato (Varr. *RR.* 2.7.15 e PaulFest., p. 40 Lindsay); non attestato in poesia aulica ricorre in espressioni colloquiali (Plaut. *Aul.* 495, Luc. 1207, Varr. *Men.* 5, Sen. *Epist.* 87.9, Apul. *Metam.* 9.13). È usato, ancora una volta da Plauto, per indicare i vecchi decrepiti (*Cist.* 307); l'espressione *crucianti cantherio* è ripresa da Ausonio (*Ep.* 19 Green, v. 39).

al lardo (*laridum*), ai diversi tipi di carne suina (*porcina*), ovina (*agnina*) e al pollame (*pulli gallinacei*).<sup>44</sup> L'elenco delle specialità ittiche (*ophthalmias*, *horaeus scomber*, *trygonus*, *cetus*)<sup>45</sup> – che non dovevano, con ogni probabilità, mancare nel testo greco (forse in sequenze ancora più articolate) – oltre ad accrescere con effetto carico il cumulo, arricchisce il passo, dando ai versi un colorito leggermente esotico, sottolineato e al contempo circoscritto grazie alla menzione della carne, del prosciutto (*perna*) e del formaggio (*mollis caseus*), questi ultimi anche abilmente posti all'inizio e alla fine della sequenza di pesci.

E veniamo al monologo di Ergasilo che conclude questa sezione culinaria (901 ss.):

*Illic hinc abiit, mihi rem summam credidit cibariam.  
Di immortales, iam ut ego collos praetruncabo tegoribus!  
Quanta pernis pestis veniet, quanta labes larido,  
quanta sumini apsumedo, quanta callo calamitas,  
quanta laniis lassitudo, quanta porcinariis!  
Nam si alia memorem, quae ad ventris victum conducunt, morast.  
Nunc ibo, ut pro praefectura mea ius dicam larido,  
Et quae pendent indemnatae pernae, is auxilium ut feram.*

Pur accettando, anche in questo caso, una possibile derivazione greca, è evidente come Plauto abbia romanizzato il passo giocando non soltanto sul piano fonico-linguistico, ma soprattutto su quello del contenuto attraverso la personificazione delle vivande in un contesto metaforicamente militare e giuridico (*Nunc ibo, ut pro praefectura mea ius dicam larido, et quae pendent indemnatae pernae, is auxilium ut feram*). Nel momento in cui si accinge alla grande abbuffata, Ergasilo è contemporaneamente giudice e carnefice delle sue vittime

<sup>44</sup> F. Leo, nella sua edizione, pur dichiarando l'impossibilità di espungere il v. 849 (*porcinam atque agninam et pullos gallinaceos*), evidenzia una certa perplessità di fronte alla sequenza di carni che interrompe i riferimenti ittici; E. Frankel, *Elementi* cit., p. 239, n. 2 pensa a ragione ad un intervento di Plauto per venire incontro al gusto del suo pubblico.

<sup>45</sup> La sequenza elenca diverse specialità ittiche in probabile climax: dall'*ophthalmias*, pesce di piccole dimensioni (cfr. W. D'Arcy Thompson, *Glossary* cit., p. 192), allo sgombro marinato in salamoia (*horaeus scomber*; sullo sgombro cfr. M. Pellegrino, *Utopie* cit., pp. 206 ss.), per arrivare ai grandi pesci: il *trygonus* (cfr. ancora W. D'Arcy Thompson, *Glossary* cit., pp. 270 s.) e soprattutto il *cetus* (cfr. qui sopra, n. 11).

in attesa di giudizio e il gioco comico si carica di diversi elementi: l'elenco allitterante degli alimenti fonicamente marcati, le immagini militari dell'*edendi exercitus*, il ruolo di giudice supremo assunto dal parassito. Se guardiamo, poi, all'elenco delle vivande non può stupire che queste siano squisitamente romane, perché la conoscenza da parte del pubblico degli alimenti citati consente la buona riuscita del gioco comico. A ragione, Fraenkel, commentando questo monologo di Ergasillo, riporta il giudizio di Mommsen: «le parti culinarie sono certamente rimaste numerosissime anche nel rifacimento romano, ma sui vari tipi di pasticceria e sui raffinati piatti a base di salse e di pesce predomina dappertutto il robusto arrosto di maiale romano».<sup>46</sup>

Possiamo a questo punto trarre delle conclusioni: mentre la commedia greca sfrutta in chiave comica i riferimenti al mercato del pesce, creando scenette tra clienti e venditori, ricorrendo a lunghi cataloghi, insistendo sulla caratterizzazione degli ἡθροπῶλαι, protagonisti di numerosi frammenti, la commedia romana arcaica evita questi temi, poco consoni al *modus vivendi* latino e sconosciuti al pubblico; se, nella produzione plautina, a volte questi affiorano, è perché Plauto intende reinterpretare immagini e motivi tipici del teatro greco per ottenere *divertissements* linguistici che arricchiscano i passi sul piano del contenuto e della veste fonica, senza però creare effetti stranianti che possano disorientare gli spettatori. I risultati sono dei veri e propri pezzi di bravura, tra i più tipici del suo teatro.

<sup>46</sup> *Elementi* cit., p. 239.



Annalisa Bracciotti

## Osservazioni sulla forma del latino *lauer* nell'edizione Wellmann di (pseudo-)Dioscoride e nelle edizioni di alcuni erbari latini

Nella lista sinonimica che il Dioscoride alfabetico premette al capitolo dioscorideo sul sion<sup>1</sup> la forma di un fitonimo è stata ricostruita dall'editore Wellmann,<sup>2</sup> con emendazione delle lezioni tradite, come λάουερεμ. Il termine è dichiaratamente un latinismo: σίον τὸ ἐν ὕδασιν· οἱ δὲ ἀναγαλλίς ἔνυδρος, οἱ δὲ σχοῖνος ἀρωματική, οἱ δὲ δωρόνιον, Ῥωμαῖοι λάουερεμ. Dall'apparato si ricava che i codici recano λαουβιδε (o λαουβέρδε);<sup>3</sup> un tentativo di emendazione del termine risaliva già a Sprengel,<sup>4</sup> che pur accogliendo nella sua edizione la lezione λαουβέρδε proponeva alternativamente λάουερ ἔρβα, mentre la corre-

\* Ricerca effettuata con contributo MURST 40% relativo al programma "La letteratura medica dall'antichità al medioevo".

<sup>1</sup> Il *Sium latifolium* secondo J. Berendes, *Des Pedanios Dioskurides aus Anazarbos Arzneimittellehre*, Stuttgart, Verlag von F. Enke, 1902, rist. Wiesbaden 1970, pp. 222 s.

<sup>2</sup> Pedanii Dioscuridis Anazarbei *De materia medica*, ed. M. Wellmann, I, Berolini Weidmann, 1958<sup>2</sup>, p. 200, 18.

<sup>3</sup> Precisamente λαουβιδε C, λαου· οἱ δὲ λαουβιδε N, λαουβέρδε Di. I primi due sono i principali testimoni della recensione alfabetica primaria, cioè i celebri codici di Iuliana Anicia e Napoletano; con Di Wellmann indica i cosiddetti codici interpolati, che contaminano le recensioni alfabetica e non alfabetica e che non risalgono oltre il sec. XIV: cfr. la prefazione all'ed. cit. (all'inizio del vol. II), in part. pp. V e XII-XV, con *stemma codicum* a p. XXIV.

<sup>4</sup> C. Sprengel, *Pedanii Dioscoridis Anazarbei De materia medica libri quinque*, Leipzig, Cnobloch, 1829-30 [= *Medicorum Graecorum Opera quae exstant*, voll. 25-26], II 153.

zione λάουερεμ di Wellmann è esplicitamente basata sul confronto con Pl. nat. XXVI 50 *lauer quoque, nascens in riuis, condita et cocta torminibus medetur*, passo che non presenta però particolari affinità né col capitolo dioscorideo (più vicino a Pl. nat. XXII 84) né con la lista pseudo-dioscoridea.<sup>5</sup> Nel 1955 André,<sup>6</sup> pur senza occuparsi di questo fitonimo in particolare, notava che Wellmann nella sua edizione tende a intervenire sui nomi di piante latini pseudo-dioscoridei «avec une hardiesse souvent excessive»: anche nel caso di λάουερεμ mi pare che la lezione offerta dai codici<sup>7</sup> sia per diversi motivi da considerarsi più vicina a quella originaria e che in particolare l'apporto di una testimonianza che l'editore non poteva conoscere, quella delle *Curae herbarum*, vada a sommarsi ad alcuni indizi offerti in questo senso dal resto della tradizione.

1. Per la sua importanza, partirei appunto dalla testimonianza delle *Curae herbarum*. Questo erbario latino deriva, come il più noto *De herbis femininis* (col quale ha in comune circa un terzo dei capitoli, spesso quasi identici), da una perduta traduzione-rielaborazione latina del Περί ὕλης ἰατρικῆς di Dioscoride e ne costituisce dunque una tradizione indiretta.<sup>8</sup> L'erba sion è trattata nel capitolo 4, la cui parte in-

<sup>5</sup> Un confronto con Plinio, inoltre, non mi pare in questo caso determinante, perché la sua opera presenta sì forti coincidenze con quella genuina di Dioscoride, grosso modo contemporanea (coincidenze attribuite di solito a identità di fonti perdute), ma non con le parti pseudo-dioscoridee aggiunte più tardi. Sulla compilazione del Dioscoride alfabetico e in particolare sull'aggiunta delle liste sinonimiche, con ogni probabilità posteriore a Oribasio, cfr. A. Bracciotti, *Gli erbari pseudo-dioscoridei e la trasmissione del Dioscoride alfabetico nell'Italia meridionale*, «Romanobarbarica» (16), 1999, pp. 285-315, in part. p. 304.

<sup>6</sup> J. André, *Les noms de plantes latins du Pseudo-Dioscoride*, «Latomus» (14), 1955, pp. 517-524, in part. p. 517; cfr. anche R. Romano, *Note al pseudo-Dioscoride*, «Vichiana» (15), 1986, pp. 300-304. Sui fitonimi latini nelle liste pseudo-dioscoridee cfr. inoltre H. Stadler, *Lateinische Pflanzennamen in Dioskorides*, «Archiv für lateinische Lexicographie und Grammatik» (10), 1898, pp. 83-115.

<sup>7</sup> In particolare λαουβίρδε più che λαουβέρδε.

<sup>8</sup> Per notizie e bibliografia sulle *Curae herbarum* (= CH) e in particolare sulla loro tradizione manoscritta e il rapporto con la tradizione (pseudo)-dioscoridea rimando per brevità ad altri miei lavori sull'argomento: *Gli erbari pseudo-dioscoridei* cit.; *L'apporto della tradizione indiretta per la costituzione di un testo critico delle Curae herbarum*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» (42, 1), 2000, pp. 61-102; *Un modello greco per l'erba*

troduttiva è stata così ricostruita dall'editore:<sup>9</sup>

Nomen herbae sion. Latine *lauer* appellatur, hoc est *lauerem*, quod Romani dicunt.

La frase, in questa forma, ha poco senso, perché quello che dovrebbe essere un sinonimo coincide perfettamente col fitonimo immediatamente precedente (a parte il fatto che in un caso è al nominativo, nell'altro all'accusativo): «in latino si chiama *laver*, che i Romani chiamano *laver*». È difficile credere che un autore abbia inserito una notazione così superflua e ripetitiva, persino se fosse dedito a compilare meccanicamente – e non è questo il caso del compilatore latino, che mostra anzi altrove intelligenza e abilità nel contaminare fonti diverse. In effetti, come si legge in apparato, i due codici che conservano il passo, **L** e **R**, recano *lauuiridem*, mentre *lauerem* è frutto di emendazione dell'editore sulla base del Dioscorideo *λάουερεμ*. Ma in realtà, come si è detto sopra, i codici di pseudo-Dioscoride non recano *λάουερεμ* (emendazione di Wellmann), bensì *λαουβίρδε/λαουβέρδε*, che è estremamente vicino, mi pare, alla lezione dei codici delle *Curae herbarum*.

2. A questo punto conviene esaminare la tradizione dell'erbario 'gemello', il *De herbis femininis*.<sup>10</sup> L'ed. Kästner ricostruisce l'inizio del capitolo sul sion (LXIX nell'edizione, LXVIII nel commento) nel mo-

spheritis degli erbari pseudo-dioscoridei latini, «Helikon» (38), 1998-99, pp. 419-435; *L'erba ἀειζῶρον da Dioscoride all'Inghilterra anglosassone. L'esemplare del De herbis femininis usato dal traduttore dell'Erbario antico inglese*, «Cassiodorus» (6-7), 2000-2001, pp. 249-274; Nomen herbae selenas. *Un passo bilingue delle Curae herbarum*, in R. Oniga (a cura di), *Il plurilinguismo nella tradizione letteraria latina*, Roma, Il Calamo, 2003, pp. 213-253.

<sup>9</sup> L'unica edizione esistente è attualmente S. Mattei, *Curae herbarum. Edizione critica e traduzione* (tesi di dottorato non pubblicata, depositata a norma di legge nelle Biblioteche Nazionali di Roma e di Firenze, 1996); sto preparando una nuova edizione dell'operetta, che tenga conto della tradizione indiretta latina e antico inglese e del confronto sistematico con il Dioscoride alfabetico greco, per cui cfr. i lavori cit. alla nota prec.

<sup>10</sup> Anche per quest'erbario (= *DHF*) rimando per brevità ad A. Bracciotti, *Gli erbari pseudo-dioscoridei* cit.; l'unica edizione esistente è quella di H.F. Kästner, *Pseudo-Dioscoridis De herbis femininis*, «Hermes» (31), 1896, pp. 578-636, e ivi (32), 1897, p. 160.

do seguente:

n.h. Sion. quae a latinis laber appellatur, alii +aurum viride dicunt.

La situazione dei tre soli testimoni<sup>11</sup> collazionati dall'editore è, in base al suo apparato: *laber* **L<sup>2</sup>P**, *liber* **L<sup>1</sup>**; *aurum viridem* **L<sup>1</sup>**, *aun uridem* **L<sup>2</sup>**, *aridem?* **P** (per cui Kästner cita «Diosc. ἴον δάρην»). Mi pare evidente che anche qui è presente, pur se in forma corrotta, traccia delle lezioni *λαουβίρδε/λαουβέρδε* dei codici di Dioscoride e *lauuiridem* delle *Curae herbarum*, certo più vicine del citato ἴον δάρην.<sup>12</sup> Kästner però, che non poteva conoscere le *Curae herbarum*, non ha occasione di notare la coincidenza e conclude nel suo commento al *De herbis femininis*, pur dubitativamente, che *liber* e *aun uridem* sono corrotte («dürften Verstümmelungen sein») e che *laber* «wird der Rest des dioskoridischen λαουβέρδε sein».<sup>13</sup> Si noti che quindi lo studioso, pur senza connettere *aun uridem/aurum viridem* a *λαουβίρδε/λαουβέρδε*,<sup>14</sup> considerava quest'ultima forma (e non l'emendazione che più tardi introdurrà Wellmann, λάουερεμ) l'originaria lezione dioscoridea, del

<sup>11</sup> Su una trentina esistenti.

<sup>12</sup> In realtà la lezione attestata (nei cosiddetti codici interpolati) presenta l'ordine inverso: δάρην ἴον. L'ed. Wellmann accoglie nel testo la lezione dei due principali codici del Dioscoride alfabetico primario, δωρώνιον; l'apparato precisa «δωρώνιον C: δωρώνον N: δάρην ἴον HDi: corruptum, fort. ἀρωμάτιον».

<sup>13</sup> H.F. Kästner, *Kritisches und Exegetisches zu Pseudo-Dioscorides de herbis femininis* (Programm des K. Neuen Gymnasiums zu Regensburg für das Studienjahr 1895/96), Regensburg, Druck der Nationalen Verlagsanstalt, 1896, pp. 61 s. Si tratta di un commento abbastanza difficile da reperire, quindi per comodità del lettore copio qui il testo completo relativo al passo sull'erba sion: «n. h. Sion: περὶ Σίου Diosc. II, 153; Apul. –; Plin. n. h. XXII, 84. Nach Dioskorides gearbeitet, doch gekürzt. – quae a latinis liber (laber L<sup>2</sup> P) appellatur: diese, wie die folgende Angabe aun uridem, dürften Verstümmelungen sein. Liber wird der Rest des dioskoridischen λαουβέρδε sein. Mit der Latinisierung des Namens entstand dann die Bahauptung: quae a Latinis appellatur. Dass aun aridem (oder uridem?) aus ἴον δάρην des Dioskorides verderbt sei, ist noch weniger bestimmt zu behaupten; interessant ist jedenfalls die Latinisierung zu aurum viridem in L<sup>1</sup>. – olisatro minora: ist aus ἵπποσελίω μικρότερα zurechtzurichten: olere atro minora».

<sup>14</sup> Per *aun uridem/aurum viridem* Kästner pensa infatti a un'origine dal greco ἴον δάρην (per cui cfr. nota precedente), anche se nel commento dichiara di non esserne certo: «Dass aun aridem (oder uridem?) aus ἴον δάρην des Dioskorides verderbt sei, ist noch weniger bestimmt zu behaupten» (*ibidem*, p. 62).

resto conformemente all'edizione di Dioscoride di cui disponeva all'epoca, quella di Sprengel.<sup>15</sup>

Vorrei incidentalmente rilevare che proprio al capitolo sul sion del *De herbis femininis* fa con ogni probabilità riferimento, in ambiente salernitano, il Dioscoride alfabetico latino (attribuito a Costantino l'Africano) quando cita «un antico libro miniato»: *Sion liber antiquus historiacus* [così nell'*editio princeps* del 1478,<sup>16</sup> per *historiatus*] *est quod a latinis labes appellatur* [...]. Costantino dunque non ha utilizzato solamente la stessa traduzione latina non alfabetica di Dioscoride pervenutaci nel cosiddetto Dioscoride langobardo,<sup>17</sup> ma deve aver consultato anche il *De herbis femininis*,<sup>18</sup> basato sulla perdita traduzione-rielaborazione latina connessa al Dioscoride greco alfabetico.

3. Come testimone indiretto del *De herbis femininis* possiamo considerare l'Erbario antico inglese.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Cfr. sopra, nota 4; H.F. Kästner, *Kritisches* cit., p. 2.

<sup>16</sup> Colle (= Colle Val d'Elsa) 1478, per Johanem Allemanum de Medemblick; per questa edizione e in generale sul Dioscoride latino alfabetico cfr. J.M. Riddle, *Dioscorides*, in F.E.Cranz-P.O. Kristeller, *Catalogus translationum et commentariorum: Medieval and Renaissance Latin translations and commentaries*, IV, Washington, Catholic University Press, 1980, in part. pp. 7-8, 15, 23-27.

<sup>17</sup> J.-M. Riddle, *Dioscorides* cit., p. 7; con «Dioscoride langobardo» si indica comunemente il codice München, Bayer. Staatsbibl. lat. 337, che è il principale testimone di quella che Riddle chiama «Old Latin Translation», cioè la traduzione latina in cinque libri, non alfabetica (per cui cfr. *ibidem*, pp. 20-23; per le diverse redazioni dell'opera dioscoridea in greco e latino rimando a A. Bracciotti, *Gli erbari pseudo-dioscoridei* cit., pp. 286-296).

<sup>18</sup> Che Costantino abbia presumibilmente avuto a disposizione un manoscritto contenente l'operetta si ricava anche dal fatto che realizzò un'epitome del *De taxone* e del *Medicina ex animalibus* attribuito a Sesto Placito Papiense: questi due ultimi testi latini ci sono infatti pervenuti quasi esclusivamente attraverso codici che recano anche il *De herbis femininis*. Sulla tradizione di questi scritti e delle altre farmacopee ad essi collegate vd l'introduzione a E. Howald-H.E. Sigerist (edd.), *Apuleius Barbarus, Antonii Musae De herba vettonica liber, PseudoApulei Herbarius, Anonymi De taxone liber, Sexti Placiti Liber medicinae ex animalibus...*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1927 (= vol. IV del *Corpus Medicorum Latinorum*).

<sup>19</sup> Sull'importanza dell'Erbario anglosassone (= *OEH*) come tradizione indiretta degli erbari pseudo-dioscoridei latini, cfr. i lavori cit. alla nota 8, in part. *L'apporto e Gli erbari pseudo-dioscoridei*; l'edizione dell'Erbario anglosassone cui farò qui riferimento è H.J. De Vriend, *The Old English Herbarium and Medicina de Quadrupedibus*, EETS o.s. 286, London, Oxford University Press, 1984, in part. pp. 176 s.

Ai fini di questa analisi non è determinante stabilire se il capitolo 136 dell'Erbario anglosassone sia traduzione del passo del *De herbis femininis* o del corrispondente, molto simile, capitolo delle *Curae herbarum* e mi pare difficile determinarlo con certezza. Propendo per un modello dal *De herbis femininis* per la presenza, nel testo anglosassone, di *ut*, che corrisponde al latino *foris*, presente nella frase del *De herbis femininis* ma non in quella corrispondente delle *Curae herbarum*,<sup>20</sup> ma si potrebbe anche pensare che i soli due testimoni delle *Curae herbarum* che conservano il capitolo (e che dipendono da un comune archetipo) presentino in questo caso un'omissione. Neanche l'assenza di alcuni elementi delle *Curae herbarum* nella traduzione antico inglese (cioè la *precatio* e la prescrizione per il dolore alla vescica<sup>21</sup>) mi pare molto significativa, perché anche altrove il traduttore anglosassone opera selettivamente<sup>22</sup> e non riporta il testo completo dei modelli. Per quanto riguarda le miniature che corredano il passo, infine, la raffigurazione dei testimoni delle *Curae herbarum* è molto vicina a quella dei testimoni del *De herbis femininis*, quindi anche da questo punto di vista è difficile stabilire quale tradizione abbia funto da modello per l'Erbario anglosassone; per la foglia si può forse scorgere una più stretta somiglianza fra la miniatura di V (codice poziore dell'Erbario anglosassone) e quella di un testimone del *De herbis femininis*, Harley 5294, ma certo la pianta dell'Erbario anglosassone somiglia molto anche a quella rappresentata dai due testimoni delle *Curae herbarum*, L e R.

<sup>20</sup> OEH ed. cit., p. 176, 23 s. *þurh migþan ut atyhð*; DHF 69,4 *per urinam foris eicit*; CH 4,5 *per urinam eiciet*. L'oscillazione nel tempo verbale non è significativa, perché il presente anglosassone può rendere sia un presente che un futuro.

<sup>21</sup> Ed. cit., rr. 9-12: *Leges eam sic dicendo: 'Herba sion, <precor> ut uenias ad me cum tuis uirtutibus et efficacissime ea cures, quae sunt infrascripta'. Etiam ad uesicae dolorem, elixata et manducata et de ipsa aqua bibat et sanabitur.*

<sup>22</sup> Per esempio, in questo stesso capitolo, il traduttore ha omesso completamente la prescrizione in funzione emmenagogica, presente sia nelle *Curae herbarum* che nel *De herbis femininis* (*menstrua mouet/prouocat*; cfr. come fonte, Diosc. II 127 ἐμμηνῶν ἄγει).

L'Erbario anglosassone presenta nel titolo del capitolo in questione, il 136, il fitonimo *laber*,<sup>23</sup> mentre subito dopo, nella prima riga del testo, il codice poziore, il cottoniano, ha *lader*.<sup>24</sup> Si tratta però, probabilmente, di semplice confusione fra i grafemi, più che di una traccia della dentale della lezione originaria del Dioscoride alfabetico greco e dei suoi eredi latini *Curae herbarum* e *De herbis femininis* (che ha funto da tramite per il testo antico inglese). Il traduttore anglosassone, come fa spesso, ha selezionato solo alcuni dei sinonimi del nome dell'erba, in questo caso uno (*Ðeos wyrt þe man sion 7 oðrum naman labar nemneþ*), e non fornisce dunque informazioni sul fitonimo qui esaminato.

## Conclusioni

La concordanza delle lezioni *λαουβιρδε* (o *λαουβέρδε*) nel Dioscoride alfabetico, *lauuiridem* nelle *Curae herbarum* e *aun uridem* (o *aridem/aurum uiridem*) nel *De herbis femininis* sconsiglia, credo, di intervenire pesantemente da un punto di vista editoriale, tanto più che i paralleli invocati dagli editori, come si è visto, non sembrano particolarmente vicini ai passi in questione. La forma del Dioscoride alfabetico si può infatti agevolmente spiegare con la notazione contenuta in uno dei codici poziori, N (f. 361): *λαου· οί δὲ λαουβιρδε*. Come ho detto, si tratta dichiaratamente di un latinismo, perché al sinonimo *λαουβιρδε* (o *λαουβέρδε*) gli altri testimoni premettono esplicitamente *Ῥωμαῖοι*, e quest'ultima notazione è ripresa dalle *Curae herbarum*, in *quod Romani dicunt*, espressione che infatti suona un po' fuori luogo in un testo latino. Il fitonimo del Dioscoride alfabetico non va dunque

<sup>23</sup> Così nel codice poziore, V; la redazione medio inglese (ed. De Vriend cit., p. 177,14) ha come al solito il titolo in latino e reca *De sion id est lafere*, ove la *f* intervocalica rappresenta la sonora *v*.

<sup>24</sup> Corretto in *laber* dall'ed. sulla base di **H**; *lauer* **B**. Per le relazioni stemmatiche fra i tre testimoni, cfr. H.J. De Vriend, *The Old English Herbarium* cit., pp. xliii s.

emendato in λάουερεμ, come invece nell'edizione Wellmann, perché si può leggere, come nei codici, semplicemente λαουβίρδε, interpretabile come formato da λαου (uno dei nomi dell'erba, cfr. N) e βίρδε, traslitterazione del lat. *uir(i)de*.<sup>25</sup> La forma dei cosiddetti codici interpolati, λαουβέρδε, ne costituisce la normale evoluzione fonetica (per cui cfr l'ital. *verde* < *viridem*).

I testimoni delle *Curae herbarum* recano esattamente la stessa forma del Dioscoride alfabetico, anche se il fitonimo è stato considerato maschile (o femminile)<sup>26</sup> invece che neutro:<sup>27</sup> *lauuiridem*. Mi pare quindi si possa respingere l'emendazione dell'editore, *lauer*, che oltretutto nel contesto, come si è visto sopra, non ha senso, e leggere dunque: *Nomen herbae sion. Latine lauer appellatur, hoc est lauuiridem, quod Romani dicunt.*

Analogamente, nell'erbario 'gemello', il *De herbis femininis*, ritengo si possa leggere il fitonimo <l>*auuiridem*, limitando al minimo l'intervento editoriale.<sup>28</sup> Entrambe le operette latine presentano dunque, rispetto al greco, la forma asincopata di *uir(i)dem*, contro un greco -βίρδε. Si può pensare che il traduttore abbia reinserito la *i*; l'alternativa sarebbe integrare nel Dioscoride alfabetico λαουβίρ<i>δε, ma non mi pare necessario.

Che si accetti o no λαουβίρδε (o λαουβίρ<i>δε) come lezione originaria di pseudo-Dioscoride, una conclusione mi sembra inevitabile: è proprio dalla lezione λαουβίρδε (o λαουβίρ<i>δε) che deriva il fito-

<sup>25</sup> Anche il copista del codice di Lucca (L) delle *Curae herbarum* pare interpretare l'espressione come formata dal fitonimo *lau* seguito dall'aggettivo «verde», giacché in questo testimone (f. 27<sup>V</sup>) *lau* e *uiridem* sono scritti chiaramente staccati.

<sup>26</sup> L'ordine delle parole nel passo non è molto lineare, ma l'accusativo è interpretabile come predicativo dell'oggetto (*hoc est lauuiridem quod Romani dicunt = hoc est quod Romani dicunt lauuiridem*).

<sup>27</sup> A meno che non si voglia espungere la nasale finale come aggiunta dei codici per iper-correttismo: ma la nasale finale compare anche, in una frase differente ma sempre all'accusativo, nel *De herbis femininis*, quindi mi pare preferibile pensare che già nella compilazione latina perduta da cui entrambi gli erbari derivano il fitonimo non comparisse al neutro.

<sup>28</sup> La lezione di L<sup>2</sup>, per esempio, *aun uridem*, può spiegarsi come dovuta a normale confusione nell'interpretazione, da parte del copista, della sequenza di diversi grafemi simili (*u*-*n* sulla *u*). Sulla nasale finale cfr. la nota precedente.

nimo delle *Curae herbarum* e del *De herbis femininis*. La perdita traduzione-compilazione latina da cui derivarono i due erbari latini si conferma quindi, ancora una volta, basata su un Dioscoride alfabetico<sup>29</sup> e non sull'originaria redazione dioscoridea, ribadendo quanto già suggerito dall'analisi, sia testuale che iconografica, dei capitoli sulla spheritis, gorgonion, delphinion, aizon.<sup>30</sup>

### Appendice 1: a quale erba è paragonato il *sion/lauer*?

Nel descrivere il *sion/lauer*, Dioscoride afferma che le sue foglie sono simili a quelle dell'ipposelino ma più piccole e aromatiche: φύλλα ἔχον ἵπποσελίνω ἑοικότα, μικρότερα δὲ καὶ ἀρωματίζοντα.

Su questa base, l'ed. delle *Curae herbarum* ha emendato la lezione tradita dai testimoni, *olisatro*, in *oreoselino* (*CH* 4,3 *Folia eius oreoselino minora, gustu aromatica*). La correzione non mi pare opportuna, per tre motivi:

a) in latino è attestato il fitonimo *olisatrum* (da *holus atrum*),<sup>31</sup> appunto come sinonimo di *hipposelinum*;<sup>32</sup>

b) che *olisatrum* sia il nome latino dell'*hipposelinum* è affermato anche da Dioscoride stesso (III 67): ἵπποσελίνον· οἱ δὲ ἀγρίολον, οἱ δὲ ἀγριοσέλινον, οἱ δὲ σμύρνιον καλοῦσι, Ῥωμαῖοι ὀλέσαθρον;<sup>33</sup>

<sup>29</sup> La concordanza non si limita alla forma del fitonimo, ma anche alla notazione, nelle *Curae herbarum*, di una precisazione altrimenti anomala in un testo latino, *quod Romani dicunt* (per resa del Dioscoride alfabetico Ῥωμαῖοι).

<sup>30</sup> Cfr. A. Bracciotti, *Gli erbari pseudo-dioscoridei* cit., *passim* e in part. pp. 305-306, e idem, *L'erba ἀείζων* cit., *passim* e in part. p. 273.

<sup>31</sup> Dal latino il fitonimo passa anche in antico inglese: *olisatra* si intitola infatti il cap. 108 dell'Erbario anglosassone (ed. cit., p. 152, 12-19), che traduce il capitolo pseudo-apuleiano *Herba olixatrum*.

<sup>32</sup> J. André, *Lexique des termes de botanique en latin*, Paris, Éditions Klincksieck, 1956, p. 164, s.v. (*h*)*olus*, in part. la sezione relativa a (*h*)*olus atrum*, (*h*)*olusatrum*, *olisatrum*.

<sup>33</sup> Importante in questo senso mi pare anche la testimonianza di un autore utilizzato altrove come fonte nelle *Curae herbarum*, Plinio (*nat.* XX 117): *olusatrum* [*holisatrum* codd.], *quod hipposelinum uocant*.

c) il passo parallelo dell'erbario 'gemello' delle *Curae herbarum*, il *De herbis femininis*, reca appunto lo stesso fitonimo dei codici delle *Curae herbarum*, e non *oreoselino*:

*DHF 69, 2-3 folia eius olere atro minora, gustu aromatica*

Il raffronto fra i due erbari latini permette d'altra parte di eliminare anche l'emendazione dell'editore del *De herbis femininis*: dall'apparato di questa operetta si ricava infatti che *olere atro* è frutto di correzione dell'editore, Kästner, mentre i codici recano *olisatro*, lezione che a questo punto mi sembra doversi mantenere invariata:

*folia eius olisatro minora, gustu aromatica.*

Il confronto con l'identico passo delle *Curae herbarum*, infine, conferisce una conferma all'altra emendazione di Kästner, quella relativa alla desinenza di *aromatica* (*aromatico codd.*).

## Appendice 2: nota ai testi

Il confronto fra i due erbari latini pseudo-dioscoridei, che come ho ricordato sono in gran parte coincidenti ma non direttamente dipendenti l'uno dall'altro,<sup>34</sup> suggerisce ulteriori modifiche alle edizioni dei due testi. Nella prescrizione del sion per la cura dei calcoli renali si legge:

*CH 4,5 cauculosis lapides franget* (ed. cit.; *frangit L, friat R*)

*DHF 69, 3-4 cauculosis prodest quia cauculos defricat* (ed. cit.; ma dall'apparato si ricava *cauculosis prodest quia cauculos defriat L<sup>1</sup>; cauculosis lapides friat L<sup>2</sup> P*)

<sup>34</sup> Cfr. bibliografia cit. in nota 8.

In base alla concordanza fra i due testi come appaiono nei codici (**R** delle *Curae herbarum*, **L<sup>2</sup> P** del *De herbis femininis*),<sup>35</sup> senza le emendazioni degli editori, mi pare si debbano leggere invece passi identici nelle due operette:

*CH* 4,5 = *DHF* 69, 3-4 *cauculosis lapides friat*

In particolare l'uso del verbo *frio*, *-are* («sminuzzare», «tritare»), attestato anche in epoca classica, è perfettamente normale e non mi sembra richieda interventi (mentre Kästner correggeva in *defri<c>at*).

\* \* \*

Complessivamente, dunque, mi pare che si possano così modificare le edizioni citate:

ps.-Diosc. II 127, p. 200,18 *λαουβίρδε* (o *λαουβίρ<ι>δε*), invece di *λάουερεμ*

*Curae herbarum* 4

r. 2 *lauuiridem* invece di *lauerem*

r. 3 *olisatro* invece di *oreoselino*

r. 5 *friat* invece di *franget*

*De herbis femininis* 69

rr. 1-2 *lauuiridem* invece di *+aurum viride*

r. 2 *olisatro* invece di *olere atro*

(r. 3 conferma dell'emendazione *aromatica* attraverso il confronto con *CH* 4,3)

rr. 3-4 *cauculosis lapides friat* invece di *cauculosis prodest quia cauculos defricat*.

<sup>35</sup> L'erbario anglosassone (ed. cit., p. 176,23) reca, nel passo corrispondente, *pa stanas*, che equivale perfettamente a *lapides*, ma in antico inglese potrebbe rendere anche *cauculos*, quindi la testimonianza non è determinante. Lo stesso può dirsi per la fonte del latino, il dioscorideo *λίθους* (ed. cit., p. 201,2).



Teresa Caligiure

## Il sogno dell'aquila (*Purgatorio IX*)

Qual è colui che somnando vede,  
che dopo 'l sogno la passione impressa  
rimane, e l'altro a la mente non riede,  
cotal son io, ché quasi tutta cessa  
mia visione [...]  
(*Par.*, XXXIII, 58-62).

Nella Valletta dei principi, dove si trova in compagnia di Virgilio, Sordello, Nino Visconti e Corrado Malaspina, per la prima volta da quando ha avuto inizio il viaggio, Dante, lasciandosi cadere sull'erba morbida, si abbandona al sonno. Sogna di essere sul monte Ida, quando un'aquila, che volteggia nel cielo, discende repentina e lo solleva sino alla sfera del fuoco. Scottato dal calore il pellegrino si sveglia e ritrova al suo fianco Virgilio, che gli spiega come, mentre dormiva, Lucia in braccio lo abbia condotto alle soglie del Purgatorio vero e proprio:

La concubina di Titone antico  
già s'imbiancava al balco d'oriente,  
fuor de le braccia del suo dolce amico;  
di gemme la sua fronte era lucente,  
poste in figura del freddo animale  
che con la coda percuote la gente;

e la notte, de' passi con che sale,  
fatti avea due nel loco ov'eravamo,  
e 'l terzo già chinava in giuso l'ale;  
quand'io che meco avea di quel d'Adamo,  
vinto dal sonno, in su l'erba inchinai  
là 've già tutti e cinque sedavamo.  
Ne l'ora che comincia i tristi lai  
la rondinella presso a la mattina,  
forse a memoria de' suoi primi guai,  
e che la mente nostra, peregrina  
più da la carne e men da' pensier presa,  
a le sue vision quasi è divina,  
in sogno mi pareva veder sospesa  
un'aguglia nel ciel con penne d'oro,  
con l'ali aperte e a calare intesa;  
ed esser mi pareva là dove fuoro  
abbandonati i suoi da Ganimede,  
quando fu ratto al sommo consistoro.  
Fra me pensava: 'Forse questa fiede  
pur qui per uso, e forse d'altro loco  
disdegna di portare suso in piede'.  
Poi mi pareva che, poi rotata un poco,  
terribil come folgor discendesse,  
e me rapisse suso infino al foco.  
Ivi pareva che ella e io ardesse;  
e sì lo 'ncendio imaginato cosse,  
che convenne che 'l sonno si rompesse.  
Non altrimenti Achille si riscosse,  
li occhi svegliati rivolgendo in giro  
e non sappiendo là dove si fosse,  
quando la madre da Chirón a Schiro  
trafugò lui dormendo in le sue braccia,  
là onde poi li Greci il dipartiro;  
che mi scoss'io, sì come da la faccia  
mi fuggì 'l sonno, e diventa' ismorto,  
come fa l'uom che, spaventato, agghiaccia.  
Dallato m'era solo il mio conforto,  
e 'l sole er'alto già più che due ore,  
e 'l viso m'era a la marina torto.

«Non aver tema», disse il mio signore;  
«fatti sicur, ché noi semo a buon punto;  
non stringer, ma rallarga ogne vigore.  
Tu se' omai al purgatorio giunto:  
vedi là il balzo che 'l chiude dintorno;  
vedi l'entrata là 've par digiunto.  
Dianzi, ne l'alba che procede al giorno,  
quando l'anima tua dentro dormia,  
sovra li fior ond'è là giù adorno  
venne una donna, e disse: "I' son Lucia;  
lasciatemi pigliar costui che dorme;  
sì l'agevolerò per la sua via".  
Sordel rimase e l'altre genti forme;  
ella ti tolse, e come 'l di fu chiaro,  
sen venne suso; e io per le sue orme.  
Qui ti posò, ma pria mi dimostraro  
li occhi suoi belli quella intrata aperta;  
poi ella e 'l sonno ad una se n'andarò».<sup>1</sup>

Preludio all'episodio onirico, «una delle più grandiose e affascinanti aperture del *Purgatorio*»,<sup>2</sup> Aurora splendente di gemme lascia il tenero abbraccio di Titone per annunciare agli uomini il giorno.

La raffinata perifrasi astronomica ha suscitato molte discussioni: potrebbe trattarsi dell'aurora lunare che sorge sull'orizzonte del Purgatorio o dell'aurora solare vista nell'emisfero boreale; inoltre il lemma «fronte» è stato inteso come la regione del cielo che sta dirimpetto all'aurora che sorge, o come parte superiore del capo di Aurora personificata e ornata di «gemme», cioè stelle disposte a guisa di animale.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Tutte le citazioni del poema sono tratte da D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, IV, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1966-67.

<sup>2</sup> Le parole sono di A. Momigliano tratte da D. Alighieri, *Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di T. Casini, S.A. Barbi e A. Momigliano, con introduzione e aggiornamento bibliografico-critico di F. Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1973, p. 173. Per l'interpretazione dell'intero canto, oltre al commento di T. Casini, S.A. Barbi e A. Momigliano insieme alle acute osservazioni di F. Mazzoni, si vedano i fondamentali contributi di E. Raimondi, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 95-122, e C. Calenda, *Purgatorio, IX: le forme del sogno, i miti, il rito*, «Rivista di Studi Danteschi» I (2), 2001, pp. 284-301.

<sup>3</sup> Cfr. D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di M. Porena, Bologna, Zanichelli, 1967 (1947<sup>1</sup>), pp. 91 s.

Controversa è pure l'interpretazione del «freddo animale/ che con la coda percuote la gente»: potrebbe essere un serpente, in richiamo alla sacra rappresentazione del peccato originale cui Dante ha assistito poco prima nella Valletta dei principi;<sup>4</sup> un pesce, e indicare l'omonima costellazione che è visibile a Oriente insieme all'alba; oppure, sulle orme di un passo dell'*Apocalisse* (IX, 5), uno scorpione, cui Dante fa riferimento per la coda velenosa di Gerione (*Inf.*, XVII, 25-27), e dunque rappresentare la costellazione dello Scorpione stesso. Inoltre Pietro di Dante e l'Anonimo fiorentino<sup>5</sup> riportano la variante «Titanò», perciò «concupina» sarebbe Teti, moglie dell'oceano, o la Luna, concubina del Sole.<sup>6</sup> Oggi, la maggioranza dei commentatori intende l'aurora solare che sorge di fronte alla luminosa costellazione dello Scorpione e, sulle orme di Petrocchi,<sup>7</sup> accetta la lezione «Titone».<sup>8</sup>

Secondo il mito, il bellissimo fratello di Priamo venne rapito da Aurora che, innamoratasi di lui, supplicò Giove di renderlo immortale, ma dimenticando di chiedere per il suo amante anche l'eterna giovinezza, Titone diventava sempre più vecchio, dunque «antico».

Come è noto, l'immagine esordiale degli amanti richiama un distico virgiliano iterato in due luoghi dell'*Eneide*: «Et iam prima novo spargebat lumine terras/ Tithoni croceum linquens Aurora cubile» (*Aen.*, IV, 584-585; IX, 459-460; con lieve variazione anche in *Georg.*, I, 446-447). Nella perifrasi dantesca, infatti, il lemma «concupina» allu-

<sup>4</sup> Tesi sostenuta, fra gli altri, da D.S. Cervigni, *Dante's Poetry of Dreams*, Firenze, Olschki, 1986, p. 96.

<sup>5</sup> Gli antichi commenti alla *Commedia* sono stati consultati su supporto magnetico: P. Proccaccioli (a cura di), *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV, e XVI*, Roma, Lexis, 1999, «Archivio Italiano Strumenti per la Ricerca Storica Filologica e Letteraria».

<sup>6</sup> Cfr. P. Caligaris, *Commento del canto IX del Purgatorio*, Roma, De Luca, 1969, p. 3.

<sup>7</sup> Cfr. la nota di G. Petrocchi al verso in questione in D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata. Purgatorio*, III, cit., p. 233.

<sup>8</sup> Per le diverse interpretazioni delle discusse terzine esordiali si veda D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di T. Casini, S.A. Barbi e A. Momigliano cit., pp. 195 e 212; C. Gizzi, *L'astronomia nel poema sacro*, II, Napoli, Loffredo, 1974, pp. 204-211; F. Brambilla Ageno, *Alcuni passi danteschi d'interpretazione controversa*, «Studi Danteschi» LIII, 1981, pp. 53-54; G. Casagrande, *Il «freddo animale» e la «concupina»*, in *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 141-159; A. Cornish, *Interpretazioni fiorentine della «concupina di Titone antico»*, «Studi Danteschi» LXII, 1990, pp. 85-95.

de etimologicamente al «cubile» virgiliano, il sintagma «di Titone» traduce alla lettera il genitivo «Tithoni», e l'avverbio «già» rende il latino «iam». Nel IV libro del poema virgiliano poi, all'immagine di Aurora segue la descrizione di Didone: «Regina e speculis ut primum albescere lucem/ vidit [...]» (*Aen.*, IV, 586-587). Come dimostrano le evidenti corrispondenze di «specula» e «balco», «albescere» e «imbiancava», Dante fonde le due figure virgiliane di Aurora e di Didone, che nel Medioevo viene considerata il massimo esempio di lussuria e che nell'*Inferno* dà il nome alla schiera dei peccator carnali (V, 85).<sup>9</sup> L'intero esordio presenta una fitta trama di richiami culturali alla poesia d'amore: il lemma «concupina», insieme col sintagma «dolce amico», appartengono al lessico comico-erotico del *Cantico dei cantici*,<sup>10</sup> inoltre, secondo un'ampia tradizione accolta e tramandata dagli enciclopedisti medievali, lo scorpione è il simbolo della lussuria.<sup>11</sup>

Ma come spesso avviene nella tradizione cristiana medievale per il lessico e le immagini della poesia erotico-amorosa classica e biblica e in particolar modo del *Cantico dei Cantici*,<sup>12</sup> in questa raffinata perifrasi il connubio fra Aurora e Titone rappresenta allegoricamente l'unione mistica con Dio, riscattando e sublimando l'esperienza sensibile.<sup>13</sup> Già nel *Convivio*, infatti, il termine «concupina» traduce alla lettera un brano del *Cantico dei cantici* (II, XIV, 20), e il lemma «amico», in senso anagogico e sempre in richiamo al *Cantico*, indica Cristo, sposo della Chiesa (II, v, 5). In tal senso nel *Purgatorio* i termini «concupina», sulla scia del *Libro dei Giudici* (19, 9-10; 27, 9), e «amico» assumono un valore moralmente positivo, indicando un onesto rapporto d'amore.<sup>14</sup> Nel *Paradiso*, poi, più esplicitamente Dante indi-

<sup>9</sup> E. Raimondi, *Metafora e storia* cit., p. 96.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>11</sup> G. Casagrande, *Il «freddo animale» e la «concupina»* cit., pp. 147-149.

<sup>12</sup> Cfr. C. Moreschini, *I padri*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino. La produzione del testo*, I I, Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. 563-604 e J.M. Ziolkowski, *La poesia d'amore*, ivi, 1993, I II, pp. 43-71; L. Pertile, *L'antica fiamma: la metamorfosi del fuoco nella Divina Commedia*, «The Italianist» XI, 1991, pp. 29-60.

<sup>13</sup> Cfr. D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di G. Bondioni, Milano, Principato, 1998 (1988<sup>1</sup>), p. 145.

<sup>14</sup> Cfr. le voci a cura di E. Pasquini, *Amico e Concupina*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto

ca l'aurora mediante l'immagine di due sposi, la Chiesa e Cristo, uniti dalla preghiera («ne l'ora che la sposa di Dio surge/ a mattinar lo sposo perché l'ami», *Par.*, X, 140-141), e definisce l'Aurora «ancella/ del sol» (*Par.*, XXX, 7-8), cioè sposa di Cristo, sempre mediante un altro sintagma desunto dal *Cantico dei cantici*.

In questo momento di transizione dall'Antipurgatorio al Purgatorio vero e proprio, che culmina con il rito penitenziale dinanzi all'angelo guardiano, l'aurora viene simbolicamente a significare, come in molti testi cristiani, la rinascita dell'anima che, abbandonate le tenebre del peccato, inizia una nuova vita di grazia.<sup>15</sup>

Alla radiosa figurazione di Aurora segue, sulle orme virgiliane (*Aen.*, VIII, 369), la stanca personificazione della Notte<sup>16</sup> nell'immagine di una donna che cammina con passi alati corrispondenti alle ore. Come avviene in altri luoghi del poema,<sup>17</sup> le determinazioni orarie si riferiscono a due diversi punti del globo: in Italia, dove il poeta ricorda e scrive il viaggio, sta per sorgere il sole (1-6); nel Purgatorio, ossia nell'emisfero opposto, dove si trova il pellegrino («nel loco ov'eravamo»), sono quasi trascorse tre ore dall'inizio della notte, sono cioè circa le nove di sera (7-9). Dante si addormenta con l'avanzare della notte, quando, secondo le leggi della montagna, vengono meno le forze per continuare il cammino di purificazione, e il pellegrino avverte maggiormente il peso del corpo, i suoi limiti e le sue esigenze.

La visione onirica, secondo una convinzione condivisa da tutto il sapere medievale, che risale alla tradizione filosofica neoplatonica e araba<sup>18</sup> ed è presente più volte nella *Commedia*, avviene alle prime ore

dell'Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, Roma, 1970-1978 (da qui innanzi abbreviata come ED).

<sup>15</sup> Cfr. E. Raimondi, *Metafora e storia* cit., p. 99; D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994, p. 261.

<sup>16</sup> Cfr. anche *Inf.*, VII, 98; *Purg.*, II, 4-6; IV, 138-139.

<sup>17</sup> Cfr. *Inf.*, XXIV, 118; *Purg.*, II, 1-9; III, 25-27; IV, 137-140; XV, 6; XXVII, 1-5; *Par.*, I, 43-45.

<sup>18</sup> B. Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 55-58; 65-66; idem, *Dante e la cultura medievale*, nuova edizione a cura di P. Mazzantini, introduzione di T. Gregory, Bari, Laterza, 1983, pp. 233-238.

del mattino, quando i sogni sono veritieri e profetici.<sup>19</sup> Già nel *Convivio* Dante aveva posto in relazione il potere divinatorio dei sogni con l'immortalità dell'anima (II, VIII, 13). Qui, in contrasto con la stanchezza fisica e la condizione di peccatore del pellegrino, esplicito rimando alla precedente rappresentazione della Valletta («quand'io che meco avea di quel d'Adamo,/ vinto dal sonno in su l'erba inchinai»), l'evento onirico diventa un procedimento cognitivo tipico del *Purgatorio*, strumento di intuizione e anticipazione delle alte verità, *trait d'union* fra umano e divino. È il primo dei tre sogni profetici che il pellegrino ha durante il viaggio, disposti strategicamente in tre punti simmetrici della seconda cantica a distanza di nove canti l'uno dall'altro (il secondo è narrato nel canto XIX e l'ultimo nel XXVII) e introdotti dalla medesima formula d'avvio: «Ne l'ora che [...]».

L'alba sulla montagna è indicata mediante un prezioso riferimento mitologico che allude al truce mito di Tereo e Filomela,<sup>20</sup> interpretato dalla tradizione cristiana come simbolo della contrizione del cuore per i peccati commessi, qui in perfetta rispondenza al rito di confessione che Dante compirà subito dopo dinnanzi all'angelo portiere.<sup>21</sup> L'intera terzina: «la mente nostra, peregrina/ più da la carne e men da' pensier presa,/ a le sue vision quasi è divina», calco dell'espressione paolina «peregrinari a corpore» (2 *Cor.*, 5, 8), insieme con la presenza del verbo «rapire» («ratto» e «rapisse»), richiamano espressamente l'ascesa di san Paolo al terzo cielo (2 *Cor.*, 12, 2-4).<sup>22</sup>

Le elaborate perifrasi temporali, che costellano la seconda cantica, testimoniano come nel *Purgatorio* il tempo scandisca le tappe della pu-

<sup>19</sup> Che i sogni che avvengono all'alba siano profetici lo dice Dante stesso («Ma se presso del mattin del ver si sogna», *Inf.*, XXVI, 7; «il sonno che sovente,/ anzi che 'l fatto sia, sa le novelle», *Purg.*, XXVII, 92-93). Da tale convinzione si discostano R. Hollander (*Allegory in Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1969, pp. 136-152) e in particolar modo Z.G. Barański (*Dante's Three Reflective Dreams*, «Quaderni d'Italianistica» X, 1989, pp. 213-236), che ritiene i sogni di Dante nel *Purgatorio* proiezione nella mente del pellegrino di ciò che egli ha visto durante il giorno. In questo caso lo studioso interpreta la visione come un incubo che riflette la sacra rappresentazione del peccato originale cui Dante ha assistito il giorno prima nella Valletta dei principi.

<sup>20</sup> Narrato da Ovidio (*Met.*, IV, 412 ss.) e Virgilio (*Ecl.*, VI, 78-81 e *Georg.*, IV, 511-515).

<sup>21</sup> Cfr. E. Raimondi, *Metafora e storia* cit., p. 102.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 100-101.

rificazione e l'approssimarsi delle anime al momento della grazia.<sup>23</sup> Quest'*incipit*<sup>24</sup> ricco di riferimenti astronomici, mitologici, classici e scritturali, che racchiude in sei terzine un'alba terrestre e una notte e un'alba in Purgatorio, acquista per sua stessa posizione esordiale un rilievo primario e funge da solenne preambolo a un momento nevralgico della narrazione: il passaggio dall'Antipurgatorio al Purgatorio vero e proprio.

Anche l'evento onirico è proiettato nel mito: a Dante sembra di essere sul monte Ida, dove Ganimede, giovane di straordinaria bellezza, mentre cacciava insieme ai compagni, fu rapito da Giove, trasformatosi in aquila, e portato sull'Olimpo affinché diventasse il coppiere degli dèi. Il celebre mito, narrato, fra gli altri, dai poeti classici maggiormente amati da Dante,<sup>25</sup> assume nella tradizione cristiana il significato mistico dell'anima umana eletta da Dio a partecipare alla vita divina. Su questa scia l'aquila del sogno è stata intesa come simbolo della grazia divina<sup>26</sup> e «figura» di Cristo.<sup>27</sup> A tal proposito si ricordi che in un solenne luogo del *Convivio* (IV, V, 3) il consesso Trinitario, che elegge Gesù quale Redentore dell'umanità, viene designato come «sommo concistoro», e lo stesso verbo «discendesse», che nel sogno designa l'azione repentina dell'aquila, nel trattato indica la discesa del Figlio di Dio sulla terra.<sup>28</sup>

<sup>23</sup> Sul tempo del Purgatorio cfr. L. Blasucci, *La dimensione del tempo nel «Purgatorio», «L'approdo letterario» XIII (37), 1967, pp. 40-57.*

<sup>24</sup> Sugli esordi dei canti nella *Commedia* cfr. G. Gorni, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 143-182, e L. Blasucci, *Per una tipologia degli esordi nei canti danteschi*, «La parola del testo» IV (1), 2000, pp. 17-46.

<sup>25</sup> Cfr. Orazio (*Carm.*, III, 20, 15; IV, 4, 4), Virgilio (*Aen.*, V, 254-255), Ovidio (*Met.*, X, 155-161) e Stazio (*Theb.*, I, 548-551).

<sup>26</sup> D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di N. Sapegno, con percorsi di lettura a cura di F. Cremascoli, Firenze, La Nuova Italia, 1997 (1956<sup>1</sup>), p. 96; D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 2001 (1979<sup>1</sup>), p. 153; D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di V. Sermonetti, con la supervisione di G. Contini, Milano, Rizzoli, 1990, p. 140.

<sup>27</sup> Cfr. E. Auerbach, *Studi su Dante*, prefazione di D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 243-247.

<sup>28</sup> A confermare la nobiltà del termine «concistoro» sta il suo uso nel *Paradiso* per designare l'adunanza degli ecclesiastici (XIV, 114) e il collegio degli angeli presieduto da Dio (XIX, 67). Cfr. E. Raimondi, *Metafora e storia* cit., p. 103.

Simbolo di Giove nella cultura pagana, poi di Cristo in quella cristiana (*Purg.*, IV, 118), l'aquila,<sup>29</sup> in concomitanza col simbolo della grazia, è stata interpretata, sin dagli antichi commentatori, come figura dell'istituzione imperiale.<sup>30</sup> A tal riguardo sono illuminanti i riscontri quasi letterali con due passi dell'*Epistole*, dove la discesa di Arrigo VII in Italia è paragonata al volo di un'«aquila in auro terribilis» (*Epist.*, VI, 12) che piomba dall'alto come una folgore: «[...] cum sublimis aquila fulguris instar descendens adfuerit» (*Epist.*, V, 11). Nel poema poi, più volte il maestoso uccello simboleggia l'Impero, strumento provvidenziale e manifestazione materiale della giustizia divina (*Par.*, VI; XVIII-XIX-XX). La stessa descrizione onirica inoltre richiama l'immagine araldica delle insegne imperiali (*Purg.*, X, 80; *Inf.*, XXVII, 41). Significativamente Dante si addormenta nella Valletta dei principi, dove il poeta «politico» Sordello<sup>31</sup> lo ha guidato passando in rassegna i principi negligenti, vale a dire di quelli che in terra non seppero attuare la giustizia, e dunque reggere adeguatamente il potere terreno. L'incontro fra Sordello e Virgilio scatena l'invettiva di Dante contro l'Italia divisa dalle lotte municipali e apre l'orizzonte a un discorso politico di portata assai maggiore. Subito dopo, al risveglio, Dante varca la porta del Purgatorio e attraversa le prime tre cornici dove si espiano i più grandi mali sociali e politici: superbia, invidia e ira. Inoltre, come è stato osservato da Raimondi,<sup>32</sup> l'indicazione topografica del monte Ida è un evidente richiamo al viaggio di Enea, fon-

<sup>29</sup> Per il simbolismo dell'aquila nella *Commedia* cfr. L. Valli, *Il segreto della Croce e dell'Aquila nella Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli Editore, 1922, pp. 1-37; P. Droneke, *Dante e le tradizioni latine medievali*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 107-112.

<sup>30</sup> Cfr. L. Valli, *Il segreto della Croce e dell'Aquila* cit., pp. 18-26; D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di L. Pietrobono, Torino, SEI, 1963 (1926<sup>1</sup>), p. 118; D. Alighieri, *Purgatorio* a cura di M. Porena cit., pp. 92-93; D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di C. Grabher, Firenze, La Nuova Italia, 1972 (1935<sup>1</sup>), p. 82; S. Aglianò, *Canto IX del Purgatorio*, in G. Getto (a cura di), *Lecture dantesche*, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 849-868; P. Caligaris, *Commento del canto IX del Purgatorio* cit., pp. 10-11; D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di T. Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1993 (1985<sup>1</sup>), p. 153; D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, cit., p. 265.

<sup>31</sup> Sulla figura di Sordello nella *Commedia* cfr. T. Barolini, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della Commedia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 127-141.

<sup>32</sup> E. Raimondi, *Metafora e storia* cit., p. 104.

datore dell'Impero romano, «padre dell'alma Roma e del suo impero» (*Inf.*, II, 20), che sul monte della Troade riceve la provvidenziale illuminazione per salvarsi dall'incendio di Troia (*Aen.*, II, 693-697; III, 4-6).

La rappresentazione onirica ha un duplice referente: la missione di Enea, fondatore di Roma futura sede dell'impero, e il rapimento al terzo cielo di san Paolo, designato a portare conforto alla fede cristiana. Inoltre, sia il mito di Ganimede che quello di Titone implicano un'elezione: tanto l'uno, scelto da Giove, quanto l'altro, da Aurora, diventano immortali. Il sogno dunque richiama la situazione iniziale ai margini della selva, quando Dante, espresso il dubbio di riuscire nell'impresa, viene eletto, erede di Paolo e di Enea, al viaggio nell'oltretomba e investito della missione di poeta portavoce autorevole del messaggio di giustizia divina in terra (*Inf.*, II, 13-33). In tal senso l'episodio onirico rappresenta una vera e propria investitura poetica mediante la potente immagine simbolica dell'aquila.<sup>33</sup> Nel poema poesia e impegno etico sono inscindibili, come testimonia inoltre il campo semantico della nobiltà ornitologica che connota sia l'impero che la creazione poetica. Infatti un'aquila rappresenta simbolicamente l'altezza poetica di Omero, «quel signor de l'altissimo canto/ che sovra li altri com'aquila vola» (*Inf.*, IV, 95-96).<sup>34</sup>

Già nel *De vulgari eloquentia*, parafrasando allegoricamente le parole che la Sibilla cumana rivolge a Enea prima della discesa agli Inferi, Dante aveva distinto i veri poeti (coloro «quos Poeta Eneidorum sexto Dei dilectos et ab ardente virtute sublimatos ad etera deorumque filios vocat, [...]»), dai poeti insufficientemente dotati – sulla scia della IX *Ecloge* virgiliana («argutos inter strepere anser olores», 36): «si anseres natura vel desidia sunt, nolint astripetam aquilam imitari» (II, IV, 10-11). L'aquila che si slancia verso gli astri rappresenta il poeta

<sup>33</sup> Cfr. M. Picone, *Canto IX*, in G. Güntert e M. Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2001, p. 126.

<sup>34</sup> In tal senso la visione onirica potrebbe alludere al prologo degli *Annales*, dove Ennio narra come in sogno gli fosse apparso il simulacro di Omero, rivelandogli di essersi reincarnato in lui; ma sulla conoscenza del prologo enniano da parte di Dante non si hanno certezze. Del poeta latino Dante non parla mai direttamente, ma cita nel *De monarchia* (II, IX, 8) i versi del VI libro degli *Annales* riportati da Cicerone nel *De officiis* (I, XII, 38).

capace di cantare in maniera degna gli argomenti più alti: *salus*, *venus* e *virtus*. Ma l'arte di comporre la canzone, cioè cantare questi tre temi, esige l'impegno e la fatica necessari alla discesa nell'Ade: «hic opus, hic labor est». In questo luogo del trattato, mediante le gerarchie ornitologiche e il paragone col viaggio di Enea, Dante esalta la funzione della poesia – siamo già, come affermò Aristide Marigo,<sup>35</sup> sulle orme del poema sacro. A tal riguardo Bruno Nardi<sup>36</sup> ha richiamato la polemica letteraria innescata da Bonagiunta Orbicciani, che nel sonetto *Voi ch'avete mutata la mainera* rimproverava Guido Guinizzelli di oscurità e presunzione intellettualistica per l'uso di un linguaggio incomprensibile in materia d'amore. Guinizzelli, dal canto suo, nel sonetto di risposta *Omo ch'è saggio non corre leggero*, per difendere la sua nuova maniera di trattare la materia amorosa, sia nei contenuti sia nello stile, distingue metaforicamente le gerarchie dei poeti mediante la classificazione dei volatili: «Volan ausel' per air di straine guise/ ed han diversi loro operamenti,/ né tutti d'un volar né d'un ardire» (9-11).<sup>37</sup> Significativamente, nella *Commedia*, Dante affida proprio a Bonagiunta il compito di riconoscere la sua grandezza di poeta-innovatore al seguito dell'ispirazione divina:

Io veggio ben come le vostre penne  
di retro al dittator sen vanno strette,  
che de le nostre certo non avvenne.  
(*Purg.*, XXIV, 58-60)

Il notaio lucchese, dopo aver definito la nuova fase poetica dantesca inaugurata dalla poetica della «loda» con la canzone centrale della *Vita nova*, *Donne ch'avete*, riconosce l'altezza del poeta della *Commedia*, che diventa voce stessa di Amore, cioè *scriba Dei*.

<sup>35</sup> Cfr. D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, ridotto a miglior lezione, commentato e tradotto da A. Marigo, terza edizione con appendice di aggiornamento a cura di P. G. Ricci, Firenze, Le Monnier, 1968 (1938<sup>1</sup>), p. 196.

<sup>36</sup> B. Nardi, *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 220-224.

<sup>37</sup> Sulla polemica letteraria fra Bonagiunta da Lucca e Guido Guinizzelli cfr. E. Sanguineti, *Introduzione a G. Guinizzelli, Poesie*, a cura di E. Sanguineti, Milano, Mondadori, 1992, pp. XIV- XIX; G. Gorni, *Il nodo della lingua* cit., pp. 23-45.

Ai poeti «legati ancora all'idea dell'amore come servizio e alla biografia individuale»,<sup>38</sup> Dante presenta sé stesso come cantore dell'«Amore,/ acceso di virtù» (*Purg.*, XXII, 10-11). Dante si lascia alle spalle tutta la poesia precedente e a lui contemporanea («che de le nostre certo non avvenne»), con la quale aveva già polemizzato, sin dall'inizio del poema, nell'episodio di Paolo e Francesca (*Inf.*, V), quella lirica d'amore provenzale, siciliana, di Guittone, Bonagiunta e Guido Cavalcanti, dettata dall'incontinenza, che conduce al dolore, alla morte, alla perdizione.<sup>39</sup> L'autore della *Commedia* canta l'Amore Assoluto, legge dell'universo ed energia del mondo, «che tutto move» e che «per l'universo penetra e risplende» (*Par.*, I, 1-2). Sublimando l'amore per la donna, che diventa tutt'uno con l'amore di Dio, Dante giunge alla nuova poesia della Grazia. Così Beatrice, che già nella *Vita nova* è disegnata con le linee tradizionali dell'agiografia,<sup>40</sup> pur continuando a essere la donna amata in terra e conservando tratti stilnovistici, diventa, nella sua accresciuta bellezza, manifestazione della grandezza di Dio.

L'amore di Beatrice, afferma Cacciaguida, ha guidato il pellegrino a così alta meta: «colei/ ch'a l'alto volo ti vesti le piume» (*Par.*, XV, 53-54); a queste parole fa eco, nel prosieguo del viaggio, lo stesso Dante: «guidò le penne/ de le mie ali a così alto volo» (*Par.*, XXV, 40-41). Si tratta, dunque, del «volo» della poesia e della sapienza finalizzato alla conoscenza di Dio.

<sup>38</sup> G. Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 448.

<sup>39</sup> Sulla concezione dell'amore in Dante e nei rimatori italiani del Duecento cfr. B. Nardi, *Dante e la cultura medievale* cit., pp. 9-79; G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 33-62; G. Gorni, *Il nodo della lingua* cit., E. Sanguineti, *Dante reazionario*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 189-213; R. Mercuri, *Comedia di Dante Alighieri*, in *Letteratura Italiana, I: Le opere dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 253-279; C. Calenda, *Il dolce stil novo e Dante*, in *Manuale di Letteratura Italiana. Storia per generi e problemi, I: Dalle origini alla fine del Quattrocento*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 343-374; T. Barolini, *Il miglior fabbro* cit., pp. 77-152; L. Rossi, *Canto XXIV*, in G. Güntert e M. Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis* cit., pp. 373-387.

<sup>40</sup> V. Branca, *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella «Vita nuova»*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, I, Firenze, Olschki, 1966, pp. 123-148.

Anche Dante, in una precisa fase della sua vita e della sua esperienza poetica, si era allontanato dalla giusta direzione dell'amore. Così nell'Eden Beatrice stessa rimprovera il poeta di averla trascurata:

Ben ti dovevi, per lo primo strale  
de le cose fallaci, levar suso  
di retro a me che non era più tale.  
Non ti dovea gravar le penne in giuso [...]  
(*Purg.*, XXXI, 55-58)

La donna ricorda sia il traviamiento erotico di alcune rime giovanili, un'attività letteraria dedicata all'amor sensuale, sia il traviamiento intellettuale del *Convivio*. L'immagine del volo verso l'alto indica metaforicamente la separazione dalle passioni terrene e dalla presunzione intellettuale, e, sulle orme della tradizione cristiana medievale, un itinerario di sapienza verso la *scientia sacra*.<sup>41</sup> Infatti la scomparsa di Beatrice, già allora, avrebbe dovuto essere, per Dante, testimonianza della caducità delle lusinghe terrene rispetto alle eterne bellezze celesti e stimolo per la ricerca dell'unica sapienza perseguibile, quella illuminata dalla Grazia, poiché la sola ragione umana è insufficiente a conseguire la somma conoscenza: «poi dietro ai sensi/ vedi che la ragione ha corte l'ali» (*Par.*, II, 56-57). In tal senso più volte nella *Commedia* Dante pone in antitesi il suo viaggio e la sua missione di Poeta rispetto al «folle volo» di Ulisse, che spinto dalla tracotanza aspirò a conoscere le alte verità contro il decreto divino. Allo stesso modo Lucifero, il primo superbo della storia, che non volle aspettare l'illuminazione divina («che per non aspettar lume cadde acerbo», *Par.*, XIX, 48), è scolpito fra le scene di orgoglio punito («Vedea colui, che fu nobil creato/ più ch'altra creatura, giù dal cielo/ folgoreggiando scender, da l'un lato», *Purg.*, XII, 25-27) in parallelismo e in antitesi all'azione

<sup>41</sup> Per le metafore del volo nella *Commedia* cfr. R. Mercuri, *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella «Commedia» di Dante*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 122-125, 148-152, 163-189; M. Corti, *Le metafore della navigazione, del volo e della lingua di fuoco nell'episodio di Ulisse (Inferno XXVI)*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, II, Modena, Mucchi, 1989, p. 485; e R. Stefanelli, *Note di semantica dantesca: «folle volo»-«alto volo»*, in *Filologia e critica dantesca* cit., pp. 419-441.

repentina dell'aquila del sogno («terribil come folgor discendesse»). L'opposizione alto/basso, posta in evidenza nelle parole di Beatrice (*Purg.*, XXXI, 56; 58) mediante l'uso dei pregnantissimi avverbi «suso» e «giuso», è presente nella narrazione onirica, dove l'avverbio «suso» per ben tre volte (27, 30, 60) è riferito al volo dell'aquila e all'azione di Lucia, mentre «giuso» riguarda il calar della notte (9). Quando dunque vengono meno le forze per scalare la montagna subentra il soccorso della grazia mediante la visione in sogno, evento interiore, che nel *Purgatorio* è il veicolo privilegiato dell'illuminazione divina;<sup>42</sup> così la notte diventa fase ricolma di premesse per il successivo svolgersi dell'azione.

La stessa espiazione purgatoriale viene paragonata a un volo spirituale delle anime che libere da ogni peccato possono raggiungere Dio, fine dei loro desideri: «sì che possiate muover l'ala,/ che secondo il disio vostro vi levi» (*Purg.*, XI, 37-38). E quando ormai il pellegrino è giunto al termine della purificazione attraverso le sette balze e sta per incontrare Beatrice, si sente «crescer le penne» (*Purg.*, XXVII, 123), ossia è quasi pronto all'alto volo. Con lei infatti s'innalzerà dall'Eden al cielo della Luna, attraversando la sfera del fuoco, mentre lo sguardo della donna si fissa nel sole con maggiore intensità di un'aquila (*Par.*, I, 46-48). L'amore per la vera sapienza, la sete del «deiforme regno», lo spinge a quel volo poetico guidato da Beatrice che lo distingue dagli altri poeti del suo tempo:

La concreata e perpetua sete  
 del deiforme regno cen portava  
 veloci quasi come 'l ciel vedete.  
 Beatrice in suso, e io in lei guardava.  
 (*Par.*, II, 19-23)

E proprio sino alla sfera del fuoco l'aquila del sogno rapisce il pellegrino:

e me rapisse suso infino al foco.  
 Ivi pareva che ella e io ardesse;  
 e sì lo 'ncendio imaginato cosse [...].

<sup>42</sup> Cfr. J. Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 278.

Per l'immagine del fuoco e del volo, insieme ad una serie di richiami lessicali, il sogno dell'aquila è stato rapportato al primo evento onirico della *Vita nova*, narrato in prosa e poi in versi:<sup>43</sup>

E pensando di lei, mi sopraggiunse uno soave sonno, nel quale m'apparve una meravigliosa visione. Che mi pareva vedere nella mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro alla quale io discerneva una figura d'uno signore, di pauroso aspetto a chi la guardasse [...]. Nelle sue braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggermente [...]. E nell'una delle mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta; e pareami che mi dicesse queste parole: «Vide cor tuum!». E quando elli era stato alquanto, pareami che risvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che le faceva mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. Appresso ciò poco dimorava che la sua letizia si convertiva in amarissimo pianto; e così piangendo si ricogliea questa donna ne le sue braccia, e con essa mi pareva che se ne gisse verso lo cielo. Onde io sostenea sì grande angoscia, che lo mio deboletto sonno non poteo sostenere, anzi si ruppe e fui risvegliato. (1, 14-19)

Amore appare a Dante in una nuvola di fuoco portando in braccio Beatrice e offrendole in pasto il cuore del poeta, descritto come «una cosa la quale ardesse tutta», un evidente richiamo lessicale al sogno dell'aquila («ivi pareva che ella e io ardesse»). Poi la donna mangia timorosamente il cuore del poeta, e Amore, piangendo, vola con lei verso il cielo, portando tra le braccia Beatrice proprio come Lucia solleva in braccio Dante fino alla porta del Purgatorio. Sia Amore che l'aquila volano verso l'alto: l'uno «verso lo cielo», l'altra «suso infino al foco»; Amore appare con «pauroso» aspetto, l'aquila discende «terribil» come una folgore. Si noti poi la presenza del verbo «mi pareva», che ricorre con insistenza nella narrazione onirica del libello e per ben quattro volte nel sogno del *Purgatorio* (19, 22, 28, 31). Infine, il senso di smarrimento provocato dalla visione di Amore («sì grande angoscia»)

<sup>43</sup> Cfr. E. Raimondi, *Metafora e storia* cit., pp. 98 e 103; B. Mortara Garavelli, *L'eredità stilnovistica nella «Commedia»*, in *Guida alla Commedia*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 113-114; F.I. Caldarone, *Tre fasi poetiche della vita di Dante nei tre sogni del Purgatorio*, «Esperienze letterarie» XX (3), 1995, pp. 31-35.

nel Purgatorio assale il pellegrino al suo risveglio: «e diventa' ismorto,/ come fa l'uom che, spaventato, agghiaccia».

I riscontri continuano anche nel celebre sonetto *A ciascun'alma presa* (1, 21-23), che segue il racconto in prosa: infatti l'ora in cui appare Amore è indicata mediante una perifrasi temporale («già eran quasi ch'atterzate l'ore/ del tempo che omne stella n'è lucente») simile a quella che designa la notte sulla montagna e l'aggettivo «lucente» compare in clausola di verso sia nel sonetto, sia nel *Purgatorio* in riferimento alla fronte di Aurora (2).

Le situazioni, le immagini e gli stilemi della giovanile esperienza stilnovista vengono ripresi nella *Commedia* per significare nuove verità spirituali e religiose. Nella *Vita nova* il sogno determina il passaggio ad un amore temperato dal consiglio della ragione, prima fondamentale tappa verso un amore purificato, e profetizza la morte di Beatrice, evento capitale per la stesura del libello. Nel poema la purificazione dell'amore, il passaggio all'amore-*caritas* è il punto di partenza del viaggio; la morte di Beatrice, poi, si carica di nuove e più profonde risonanze spirituali.

In sogno la purificazione dell'amore è rappresentata dal bruciare di Dante con l'aquila. Nella *Commedia*, infatti, l'immagine del fuoco riassume il viaggio compiuto insieme a Virgilio attraverso l'Inferno e il Purgatorio: «il temporal foco e l'eterno/ veduto hai, figlio» (*Purg.*, XXVII, 127-128). Ma piuttosto che come frequente strumento di punizione nell'Inferno, nelle cui zone più basse domina il ghiaccio, il fuoco è visto nella sua valenza purificatrice e nobilitante nel secondo regno. In tal senso il sogno è stato posto in stretta relazione con la purificazione attraverso le fiamme della settima cornice, che Dante oltrepassa spinto dall'amore per Beatrice («Or vedi, figlio:/ tra Beatrice e te è questo muro», *Purg.*, XXVII, 35-36; «Li occhi suoi già veder parmi», 52-54).<sup>44</sup> Il richiamo alla purificazione nella settima balza è

<sup>44</sup> Cfr. D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di A. Vallone e L. Scorrano (1986), Napoli, Ferraro, 1999, p. 158; A. Mellone, *Il canto IX del Purgatorio dantesco*, in *Miscellanea di Studi Danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, II, Napoli, Federico & Ardia, 1993, p. 521; B. Mortara Garavelli, *L'eredità stilnovistica nella «Commedia»* cit., p. 113.

confermato, tra l'altro, dal ritorno, in ordine inverso, della serie rimica «loco»: «poco»: «foco» (*Purg.*, XXV, 116: 118: 120, e XXVI, 134: 136: 138), e dalla presenza del lemma «'ncendio», che nella seconda cantica ricorre in questo contesto onirico e in riferimento alle ardenti fiamme che bruciano i lussuriosi («'ncendio senza metro», XXVI, 51).

Il passaggio attraverso il muro di fuoco, anticipando l'incontro con la donna amata in terra, riprende la vicenda personale dell'autore, rappresentando il superamento della precedente poesia stilnovistica. Nel fuoco ciò che unisce e divide Guinizzelli e Dante è il potere della parola nella sua forma poetica, asse portante del loro riconoscimento e del loro dialogo. Oltre l'esperienza guinizzelliana, l'amore per la donna amata diventa fonte di conoscenza e mezzo di elevazione spirituale. Dante supera l'errore della lussuria sublimando la figura di Beatrice, che si realizza compiutamente come simbolo della teologia e della Verità rivelata. Dopo aver varcato il muro di fuoco, al veder la donna «vestita di color di fiamma viva» (*Purg.*, XXX, 33), di quella carità motrice del viaggio annunciata nella protasi all'intero poema («Amor mi mosse, che mi fa parlare» *Inf.*, II, 72), Dante non potrà che esclamare, sulle orme virgiliane: «conosco i segni dell'antica fiamma» (*Purg.*, XXX, 48). L'esperienza poetica amorosa non si chiude in termini strettamente personali per designare il fatto erotico, bensì diventa fondamentale strumento di conoscenza per l'acquisto della massima beatitudine. Così Beatrice stessa diventa per Dante: «foco ond'io sempr'ardo» (*Par.*, XXVI, 15).

In tal senso nel poema il campo semantico del fuoco<sup>45</sup> indica la creazione poetica illuminata dalla Grazia. Illustre esempio è Stazio, che si dichiara ispirato dalla poesia virgiliana: «Al mio ardor fuor seme le faville/ che mi scaldar, de la divina fiamma» (*Purg.*, XXI, 94-95). E Dante stesso, che paragona la sua umile attività poetica a una fiammella che tenta di seguire l'ardua materia del *Paradiso*: «poca favilla gran fiamma seconda» (*Par.*, I, 34). Nella terza cantica, poi, il fuoco diventa simbolo dell'ardore di carità dei beati e dello stesso

<sup>45</sup> Sull'ampia valenza del campo semantico del fuoco nella *Commedia* cfr. L. Pertile, *L'antica fiamma* cit., pp. 29-60.

Empireo, che Dante più volte nelle sue opere definisce «cielo di fiamma o vero luminoso» (*Conv.*, II, III, 8), e «quod est idem quod celum igne sui ardoris flegrans; [...] quod est amor sanctus sive caritas» (*Epist.*, XIII, 67-68), popolato da angeli coi volti rossi «di fiamma viva» (*Par.*, XXXI, 14), primo fra tutti Gabriele, che guarda la Madonna «innamorato sì che par di foco» (*Par.*, XXXII, 105). Nel canto conclusivo del poema, sulle orme del *Vangelo*, lo stesso Spirito Santo è il «foco/ che quinci e quindi igualmente si spiri» (*Par.*, XXXIII, 119-120), respiro della Trinità, che lega le tre Persone in amorosa fusione osmotica. In sogno dunque l'incendio, manifestazione del divino secondo il modello biblico e mistico,<sup>46</sup> simboleggia l'Empireo prefigurando l'esperienza paradisiaca del poeta.<sup>47</sup>

Ma l'evento onirico ha pure un immediato riscontro nella realtà, rappresentando l'evento simultaneo dell'ingresso del pellegrino nel Purgatorio vero e proprio. Infatti al risveglio Dante apprende da Virgilio che durante il sonno Lucia in braccio lo ha condotto dalla Valletta dei principi alle soglie del Purgatorio. In sogno la santa siracusana (secondo gli antichi commentatori, simbolo della grazia illuminante e della giustizia) è rappresentata dall'aquila. La sua presenza conferma la polivalenza del significato simbolico dell'episodio onirico. Già intervenuta in uno dei momenti decisivi del viaggio, all'uscita dalla selva del peccato, adesso Lucia soccorre il suo «fedele» all'ingresso del regno della Grazia: «mi dimostrarò/ li occhi suoi belli quella entrata aperta» (61-62). I suoi occhi portatori della luce divina, come suggerisce l'etimologia del suo nome,<sup>48</sup> sono preludio d'Empireo: «luce intellettuale piena d'amore» (*Par.*, XXX, 40), pienezza d'intelligenza e d'amore, dove l'intuizione di Dio è immediata. Dante la vedrà, alla fine del viaggio, assisa nell'Empireo di fronte Adamo («siede Lucia, che mosse la tua donna», *Par.*, XXXIII, 137), ricordando il suo intervento

<sup>46</sup> Per i richiami tra questo sogno e il campo semantico del fuoco nella *Bibbia* cfr. D.S. Cervigni, *Dante's poetry of Dreams* cit., pp. 107-110.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. 104-105; D. Alighieri, *Purgatorio* a cura di B. Mortara Garavelli, con la supervisione di M. Corti, Milano, Bompiani, 2000 (1993<sup>1</sup>), p. 132.

<sup>48</sup> Cfr. A. Amore, *Lucia*, ED, s. v.

salvifico voluto dalla Vergine. La presenza di Lucia, inoltre, rafforza l'interpretazione dell'episodio onirico come investitura poetica. Infatti quando la santa, sollecitata dalla Vergine, raccomanda il pellegrino smarrito nella selva oscura a Beatrice (*Inf.*, II, 97-108), per prima riconosce a Dante la qualità di poeta, poeta di un amore che lo ha distinto dai rimatori del suo tempo, ed elevato moralmente e spiritualmente: «ché non soccorri quei che t'amò tanto,/ ch'uscì per te de la volgare schiera?» (*Inf.*, II, 104-105). E Beatrice nel Limbo, motivando a Virgilio le ragioni del suo intervento, chiama Dante «l'amico mio» (*Inf.*, II, 61), lo stesso appellativo che nella perifrasi esordiale è riferito a Titone, e che riguardo a Dante vale, come ha spiegato Mazzoni, per «colui che seppe amarmi un tempo da vero amico, senza chiedere nulla, e nulla sperare: pago solo della mercede preziosa ch'è in se stesso l'Amore». <sup>49</sup> Le parole di Lucia e Beatrice, all'inizio del viaggio, testimoniano il rinnovamento poetico dantesco, che ha il suo punto di partenza nelle rime della «loda», e che dopo diverse esperienze letterarie ha generato la *Commedia*. In parallelismo con il canto IX dell'*Inferno* e con il soccorso prestato ai due pellegrini dal Messo celeste, che permette l'ingresso nella città di Dite, l'intervento di Lucia apre a Dante le porte per il Purgatorio: «Donna del ciel di queste cose accorta/ [...] pur dinanzi/ ne disse: "Andate là: quivi è la porta"».

La stessa strategia narrativa del sonno per motivare uno spostamento topografico è già presente nell'*Inferno*. Il sonno che si rompe all'improvviso («convenne che 'l sonno si rompesse») e il modo di muovere gli occhi («Non altrimenti Achille si riscosse,/ li occhi svegliati rivolgendo in giro/ [...] che mi scoss'io»), insieme alla presenza degli stessi verbi, richiamano il brusco risveglio del pellegrino nel primo cerchio, dopo esser svenuto sulle rive dell'Acheronte: «Ruppemi l'alto sonno ne la testa/ un greve truono, sì ch'io mi riscossi/ come persona che è per forza desta/ e l'occhio riposato intorno mossi» (*Inf.*, IV, 1-4).

<sup>49</sup> F. Mazzoni, *Saggio di un nuovo commento alla «Divina Commedia». Inferno canti I-III*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 267.

Al brusco risveglio segue la paura: il pellegrino è «ismorto,/ come fa l'uom che, spaventato, agghiaccia». Ritorna in primo piano, in questo momento cruciale dell'itinerario spirituale del pellegrino, il *Leitmotiv* della paura, presente con insistenza sin dal prologo all'intero poema (*Inf.*, I, 6, 15, 44-45, 52-53, 62-63, 90). Il viaggio, infatti, è una faticosa conquista: più ci si avvicina alla mèta, maggiormente si avverte la difficoltà dell'impresa, ma superando la paura si può vincere la viltà e portare a termine la missione di portavoce del messaggio divino di rinnovamento morale e civile all'umanità.<sup>50</sup>

Il risveglio stabilisce un ulteriore rapporto col mito: lo stupore di Dante, che mentre dormiva è portato in braccio da Lucia alle soglie del Purgatorio, è simile a quello provato da Achille, che a sua insaputa viene trasportato in braccio sull'isola di Sciro dalla madre, che vorrebbe sottrarlo dalla sicura morte sotto le mura di Troia. Ma l'Achille della *Commedia*, sulle orme di Stazio (*Achill.*, I, 247-250), morirà da lussurioso («e vedi 'l grande Achille,/ che con amore al fine combatteo», *Inf.*, V, 65-66); Dante, invece, mediante il soccorso di Lucia si avvia verso il cammino di purificazione alla conquista della carità.<sup>51</sup> I continui riferimenti mitologici di questa prima parte del canto appartengono alla sfera dell'*eros* e dell'epica: Aurora e Titone amanti; Filomela, vittima di violenza da parte del cognato, i cui dolorosi «lai» alludono all'atmosfera infernale del secondo cerchio (*Inf.*, V, 46); Ganimede rapito da Giove per la sua bellezza; e il guerriero Achille che Dante colloca nel girone infernale dei peccator carnali. La presenza del mito è funzionale alla descrizione delle realtà spaziali e temporali in cui si svolge l'azione e definisce la condizione in cui si trova il pellegrino. Al tempo stesso Dante personalizza i miti erotici ed eroici della classicità inverandoli in chiave cristiana. Così l'unione di Aurora e Titone rappresenta l'unione mistica fra l'anima e Dio; il mito di Filomela simboleggia la contrizione del cuore, primo passo verso la purificazione; il ratto di Ganimede rappresenta l'elezione del pellegrino a

<sup>50</sup> Sul motivo della paura cfr. R. Mercuri, *Semantica di Gerione* cit., pp. 258-259; idem, *Comedia di Dante Alighieri* cit., pp. 279-282.

<sup>51</sup> Cfr. F.I. Caldarone, *Tre fasi poetiche* cit., p. 35.

*scriba Dei*; e il paragone con Achille l'erronea direzione dell'amore. In tal modo l'autore della *Commedia* gareggia con gli *auctores* più amati, creando una nuova e più alta forma di poesia.<sup>52</sup> La coscienza di una più alta creazione poetica dovuta all'argomento del secondo regno («ma qui la morta poesi resurga», *Purg.*, I, 7), si traduce in una delle numerose riflessioni teorico-poetiche che punteggiano la seconda cantica:<sup>53</sup>

Lettor tu vedi ben com'io innalzo  
la mia matera, e però con più arte  
non ti maravigliar s'io la rincalzo.  
(*Purg.*, IX, 70-72)

L'appello al lettore funge da cerniera con la seconda parte del canto, in cui continuano i riferimenti mitologici (al mito di Narciso, 96; e di Orfeo, 131-132), che insieme all'alto simbolismo liturgico del rito penitenziale, denso di reminiscenze scritturali, sono testimonianza di una grande pagina di poesia. Come poi avverrà con maggior frequenza nella terza cantica, emerge l'orgoglio dell'*auctor*, che, cosciente della difficoltà dell'impresa, vuole rendere partecipe il lettore della narrazione, attirando l'attenzione sull'importanza dell'accaduto. Il sogno, infatti, rappresenta simbolicamente, all'ingresso del Purgatorio vero e proprio, l'eccezionale esperienza dell'incontro fra Dio e l'uomo, poiché il Purgatorio, temporaneo regno della purificazione, prepara alla fusione suprema con Dio che avviene in Paradiso.

Al centro dell'attenzione è il pellegrino col suo intimo ragionare («Fra me pensava»), e le sue sensazioni, come testimonia il frequente ricorso al sintagma «mi pare»; inoltre la presenza dei verbi in posizione finale di verso («discendesse», «ardesse», «cosse», «rompesse» e «riscosse») manifesta la tensione drammatica dell'evento. Un momento lirico che prefigura l'esperienza conclusiva del poema e il tota-

<sup>52</sup> Tesi sostenuta da Michelangelo Picone come chiave di lettura dell'intero canto. Cfr. M. Picone, *Canto IX* cit., pp. 121-137.

<sup>53</sup> Per gli appelli al lettore cfr. E. Auerbach, *Studi su Dante* cit., pp. 309-323; V. Russo, *Appello al lettore*, ED, s. v.; e G. Carugati, *Dalla menzogna al silenzio. La scrittura mistica della «Commedia» di Dante*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 57-87.

le coinvolgimento, simbolicamente rappresentato dal bruciare dell'aquila insieme al pellegrino: «e me rapisse suso infino al foco./ Ivi pareva che ella e io ardesse».

Infatti nel *Paradiso* il campo semantico del fuoco, insieme ai lemmi più affini quali «ardere», «bruciare» e «fuoco», manifesta l'ardente desiderio di conoscenza del pellegrino, e indica il progressivo adempimento di tale desiderio. Durante il suo viaggio Dante arde dal desiderio di sapere, di sciogliere i suoi dubbi («un disio di parlare ond'ïo ardeva», *Par.*, XXVI, 90); lo stesso ardore di contemplare lo sguardo di Beatrice, la sua divina bellezza, lo spinge a progredire nel suo viaggio sino al Primo Mobile: «La mente innamorata, che donnea/ con la mia donna sempre, di ridure/ ad essa li occhi più che mai ardea/ [...] nel ciel velocissimo m'impulse» (*Par.*, XXVII, 88-99). L'esperienza paradisiaca giunge al culmine nel momento in cui amore e conoscenza si realizzano nell'intuizione dell'Assoluto, quando cioè la sete di sapienza si placa in Dio, fine di ogni desiderio:

E io ch'al fine di tutt'i disii  
 appropinquava, sì com'io dovea,  
 l'*ardor* del desiderio in me finii.  
 (*Par.*, XXXIII, 46-48; nostro il corsivo)

E quando ormai l'ultima folgorazione della Grazia permette al poeta di comprendere il mistero divino, subentra la dichiarazione di ineffabilità:<sup>54</sup> «e sì lo 'ncendio imaginato cosse/ che convene che 'l sonno si rompesse». I versi dell'episodio onirico, infatti, richiamano le tante dichiarazioni di ineffabilità di cui è costellata la terza cantica sin dal principio:

perché appressando sé al suo disire  
 nostro intelletto si profonda tanto,  
 che dietro la memoria non può ire.  
 (*Par.*, I, 7-9)

<sup>54</sup> Per il *topos* dell'ineffabilità cfr. E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 2000, pp. 180-182, e M. Colombo, *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze, La Nuova Italia, 1987.

L'incontro con l'Assoluto, però, non approda al silenzio: Dante vede e comprende sino al punto estremo, e solo quando l'esperienza si fa più intima e singolare essa eccede «l'alta fantasia» (*Par.*, XXXIII, 142); ma a questo punto, ormai, tutto il poema è stato scritto.<sup>55</sup> Così, quando nei versi conclusivi della *Commedia* riaffiora il profondo significato del campo semantico del volo per indicare l'inattingibilità linguistica della *visio* finale («ma non eran da ciò le proprie penne», *Par.*, XXXIII, 139), il *topos* dell'ineffabilità manifesta la capacità di riconoscere i propri limiti e al tempo stesso la fatica cognitiva di giungerci con le proprie facoltà illuminate dalla Grazia. Ed ecco che le «penn» del poeta, le sue facoltà mentali, sono in grado di sostenere il volo verso una mèta così alta portando a compimento la suprema missione di *scriba Dei* con l'avallo di quei teologi e mistici che avevano negato alla poesia tale valore profetico-sacrale.<sup>56</sup> Sarà proprio san Bernardo ad invocare l'aiuto della Vergine affinché Dante possa riscrivere tutto ciò che ha visto, poiché chiunque voglia arrivare alla beatitudine privo del suo aiuto è pari a colui che «vuol volare senz'ali» (*Par.*, XXXIII, 15).

Nel primo evento onirico del *Purgatorio*, dunque, con un'impennata dell'immaginazione poetica, Dante, prefigura, ancor prima di raccontare il viaggio attraverso le sette cornici, l'entusiasmante esperienza paradisiaca, che si realizza soltanto poiché il *viator* è in grado di narrarlo con le proprie «penn», ossia di far rivivere al lettore di ogni tempo l'affascinante avventura oltremondana.

<sup>55</sup> Sull'ardua questione se il poema dantesco approdi al *silentium mysticum* cfr. le contrastanti tesi di M. Colombo, *Dai mistici a Dante* cit. e G. Carugati, *Dalla menzogna al silenzio* cit.

<sup>56</sup> F. Ferrucci, *Il poema del desiderio. Poetica e passione in Dante*, Milano, Leonardo, 1990, p. 273.



Stano Morrone

## Reminiscenze lucanee nel *Canzoniere* petrarchesco

La figura e l'opera di Marco Anneo Lucano non sono state relegate in posizione secondaria dall'indagine filologica e dagli studi umanistici compiuti dal Petrarca sugli autori della latinità classica (si tenga presente che l'opera di Lucano figura tra i *Libri peculiare*s del Petrarca).<sup>1</sup> Non è questa la sede appropriata per diffondersi sulle generali tecniche e forme dell'*imitatio* petrarchesca, tese ad adornare l'animo del poeta di altre voci letterarie, ma non ad assorbire e riproporre i precetti acquisiti in uno stile identico a quello del modello scelto,<sup>2</sup> semmai appena simile, anche se circondato da molte dissomiglianze, rispetto all'*auctoritas* di riferimento,<sup>3</sup> affinché l'opera nuova sia paragonabile, e per corrispondenze analogiche e per tratti distintivi, alla

<sup>1</sup> Le edizioni delle opere dalle quali sono state tratte le citazioni sono: F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996; M.A. Lucano, *Farsaglia*, a cura di G. Viansino, Milano, Mondadori, 1995, 2 voll. Le citazioni dalle opere latine sono desunte da F. Petrarca, *Opere latine*, a cura di A. Bufano, Torino, UTET, 1975. Per informazioni più dettagliate sui *Libri peculiare*s e in generale sugli aspetti caratteristici della biblioteca del Petrarca, cfr. P. de Nolhac, *Petrarque et l'humanisme*, I, Paris, Champion, 1907, pp. 194-196, dove risulta accuratamente stilato l'elenco delle opere latine possedute dal Petrarca: la produzione epica lucanea è inclusa nella categoria 'Poetica', unitamente alle creazioni di Virgilio, Stazio, Orazio, Giovenale, Ovidio.

<sup>2</sup> Questo concetto è dichiarato nell'epistola *Fam.* XXII, 2, in F. Petrarca, *Rerum Familiarium libri*, edizione critica per cura di V. Rossi, Firenze, Sansoni, 1923-1942, 4 voll. (d'ora in poi si citerà da questa edizione).

<sup>3</sup> Si legga per ulteriori particolari *ibidem*, XXIII, 19, vol. IV, par. 13, p. 206.

fonte antica, secondo una somiglianza pari a quella che corre tra padre e figlio.<sup>4</sup> Non è facile seguire una rotta univoca nella navigazione tra i vari intenti imitativi messi in atto dal Petrarca: ora effettua lampanti inserzioni di interi versi, o frasi, o sintagmi, di autori che dichiara, più di altri, di aver ‘digerito’ (ma Lucano non compare in questa turba eletta), per averli letti innumerevoli volte, sino a renderli tesoro privato della sua dottrina; ora invece lavora di ‘allusioni’ e fini evocazioni,<sup>5</sup> lasciando che sia il dotto lettore a ricordare l’*exemplum* classico che il poeta ha avuto cura di lasciar affiorare a pelo d’acqua sulla superficie linguistica, ben celando l’origine e la natura del referente illustre; il lettore deve agire in virtù di ‘intuizione’ più che per ‘dimostrazione’, attraverso una diligente e «tacita mentis indagine»;<sup>6</sup> il Petrarca non rinuncia, talvolta, a imbandire complessi giochi di citazioni, a mò di pura *contaminatio*, che formano mosaici dai tasselli di variegata estrazione autoriale. Infine, è prerogativa esclusiva del pubblico l’inveramento esplicativo di vocaboli e locuzioni nel loro valore emotivo e nel colorito stilistico, giacchè l’autore (si rammenti che ci si muove sul piano di astratte, teoriche dichiarazioni di poetica in forma epistolare) si limita a somigliare ad un’ape che, con industriosa manipolazione, ricava miele e cera da diverse essenze floreali.<sup>7</sup> Quanto affermato dunque testimonierebbe un certo dinamico, plastico spirito ‘emulativo’ del Petrarca nei confronti delle fonti in primo luogo latine, e la sua attitudine ‘mimetica’ nasconderebbe un ricco raccolto di «rimandi e di livelli espressivi».<sup>8</sup>

<sup>4</sup> La lampante, concisa analogia che contrasta con la completa identità intercorrente tra ‘copia’ e ‘esemplare’ in *ibidem*, XXIII, 19, vol. IV, par. 11, p. 206.

<sup>5</sup> Si considerino a tal proposito la definizione e gli esempi prodotti da Giorgio Pasquali sul problema dell’‘allusione’ stilistico-contenutistica e sulla centralità del lettore nel decifrare la mappa sotterranea di richiami ad autori di epoche e lingue diverse (in *Pagine stravaganti*, II, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 275-282).

<sup>6</sup> Il concetto è esposto in F. Petrarca, *Fam.* XXIII, 19, vol. IV, par. 13, p. 206.

<sup>7</sup> L’ormai famosa e pure frescamente vivida similitudine ‘campestre’ e naturalistica, *ibidem*, I, 8, vol. I, par. 2, p. 39.

<sup>8</sup> L’ultima osservazione è dedotta da G. Velli, *Petrarca e Boccaccio (tradizione-memoria-scrittura)*, Padova, Antenore, 1979, p. 1, testo utile, soprattutto nel primo capitolo alle pp. 1-37, per una puntuale, anche se ‘panoramica’ e non esaustiva, indagine sulla memoria letteraria del Petrarca.

Di Lucano, nelle *Invective contra medium*,<sup>9</sup> il Petrarca mette in evidenza la «modestia», entro un nutrito repertorio canonico delle virtù di eccellenti poeti delle lettere latine, quantunque l'ideale di un'umile temperanza contrasti con la rappresentazione tradizionale di Lucano, che lo descrive pervaso di irrequieta baldanza, propriamente giovanile, e di potente fiducia nelle proprie capacità poetiche; a meno che non si voglia pensare ad un'eventuale profonda consapevolezza dell'umiltà e, dunque, inferiorità del proprio stile rispetto a quello virgiliano, da parte di Lucano stesso (questa ipotesi sembra suffragata da un episodio narrato nella svetoniana *Vita Lucani* e ripreso nell'epistola *Senile* V, 2, ove la meta poetica che Lucano aspira ad eguagliare è lo stile di un'opera minore virgiliana, il *Culex*, sebbene nell'epistola suddetta l'episodio venga interpretato in modo opposto, come indizio di profonda albagia). Altrove,<sup>10</sup> Lucano viene riconosciuto come esponente di spicco della facondia ispanica, modello illustrativo della forza incantatrice e della vivacità icastica della lingua latina diffusa in territori iberici, mentre il Petrarca ne rammenta manifestamente la gloriosa parentela col filosofo Anneo Seneca, zio paterno del Nostro. In alcuni versi della decima egloga del *Bucolicum Carmen*,<sup>11</sup> il Petrarca reputa Lucano cantore di sublimi argomenti («alta canens»), non tocco da sfumature espressive di matrice spagnola, e dall'aspetto esteriore e dal

<sup>9</sup> F. Petrarca, *Inv. Med.* III, 6, in F. Petrarca, *Opere latine* cit: «[...] Nusquam fere vel minus invidie, vel innocentie magis, vel amicitie tantundem. Non capit hic locus poetarum vitas. Quanta Virgilii integritas! Quenam Statii urbanitas! Que facette Nasonis! Que fides Ennii! que Pacuvii gravitas! quis Varii candor! que Flacci discretio! que Persii pietas! que modestia Lucani! [...]».

<sup>7</sup> Idem, *De Rem. Utr. Fort.* I, 78, in *Opere complete*, a cura di P. Stoppelli, Roma, Lexis, 1990, ed. in CD Rom: «Et Anneo Senece Lucanus, non esigua pars Hispanie facondie [...]».

<sup>11</sup> Idem, *Buc. Carm.* X, 332-334: «[...] Est Corduba testis, / civis et alta canens ad solem vertice nudo, / nil patrii sermonis habens, nil frontis hiberæ». Il sost. *civis*, con cui è designato, allude alla passione politica con cui Lucano cantò «bella plus quam civilia» [*Phars.* I, 1]; *alta canens* esprime l'ammirazione del P. per la sua poesia, ch'ebbe spesso presente nella composizione dell'*Africa*; è raffigurato a capo scoperto (*vertice nudo*) perché privo dell'alloro poetico, o per la rivalità di Nerone che solo avrebbe avuto la facoltà di concederglielo, o per il giudizio largamente diffuso già presso gli antichi ch'egli fosse più storico che poeta (cito da idem, *Laurea Occidens, Bucolicum Carmen* X, a cura di G. Martellotti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968, pp. 80-81).

portamento sociale informati ad un rigoroso rispetto delle consuetudini e delle norme tradizionali romane. In un'altra serrata invettiva,<sup>12</sup> il Petrarca osserva come Lucano, in molti suoi passi, desidera vigorosamente essere stimato un romano, considerando fonte di maggior decoro l'esser cittadino di Roma che non cittadino di Cordova, tanto da valutare come turpe affronto nei suoi confronti la denotazione peculiare, al principio delle sue opere, per iniziativa dello zio Seneca, dei propri natali spagnoli, con l'affermazione: «Corduba me genuit».

Nondimeno il giudizio di più robusta intelaiatura e di più intensa partecipazione emotiva su Lucano, il Petrarca, verosimilmente, lo formulò in un'epistola della raccolta delle *Senili* (la già menzionata V, 2);<sup>13</sup> qui il poeta di Cordova è decantato come «ardentis vir ingenii atque animi», sintagma in cui sono evidenziati la precocità della sua squisita eleganza formale, governata da raffinata ispirazione e tensione civile genuina, caratteristiche che, a prima vista, provocano una certa compiacenza, ma sono sostanzialmente da accostare a certi guizzi innattesi di energica iattanza, che indussero una volta Lucano a chiedersi che cosa gli mancasse per eguagliare il valore artistico del *Culex* virgiliano. Il Petrarca allora lumeggia i gradi della struttura gerarchica del suo canone letterario, asserendo, con tono quasi accigliato, che Lucano sarebbe stato in grado di raggiungere il valore del *Culex*, ma che

<sup>12</sup> Idem, *Inv. mal. Ital.*, par. 25, in *Opere latine* cit.: «Se Lucanus multis in locis romanum vult videri; nec, ut reor, ullam patri graviorem habet iniuriam, quam quod is in operis sui principio – si vera est fama – versum illud apposuit: Corduba me genuit. Norat enim quanto nobilius Rome civem esse, quam Cordube».

<sup>13</sup> Idem, *Senile* V 2, a cura di M. Bertè, Firenze, Le Lettere, 1998: «Hic me locus admonet Lucani Cordubensis, qui, ardentis vir ingenii atque animi, que ut ad ascensum sic ad precipitium via est, cum se adhuc iuvenem et provectum quorum iam prosperum studiorum cerneret, et etatem suam et rerum a se ceptarum reputans initia successuque operum elatus seque ipsum cum Virgilio comparare ausus, libri, quem De civili bello morte preventus inxpletum liquit, partem recitans in prefatione quadam dixit: «“Et quantum restat michi ad Culicem?”. Huic insolenti percontationi an tunc a quoquam amicorum quid ve responsum fuerit incertum habeo; certe ego, ex quo illam legi primum, gloriabundo illi sepe tacitus et indignans hoc respondi: “Bone homo, ad Culicem quidam nichel, sed immensum ad Eneyda!”». Il Boccaccio, nelle *Esposizioni sopra la Comedia*, IV, lett. 128, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di G. Padoan, Milano, Mondadori, 1965, riferisce questo aneddoto riguardante Lucano e il *Culex*, interpretandolo come un'espressione di falsa modestia, poiché, a suo parere, Lucano, mentre accenna al *Culex*, in realtà pensa all'Eneide.

sarebbe pure rimasto fortemente distante dal pregio supremo dell'*Eneide*, e replicando così all'«insolens percontatio» di un poeta che non solo osò mettersi sul medesimo piano di Virgilio, ma perfino fronteggiarlo, stagliandosi innanzi al suo genio.<sup>14</sup>

La poesia epica lucanea esercitò un' influenza 'protettrice' sull'*Africa* del Petrarca, ma la sua *auctoritas* non finì di scorrere ora in filigrana ora in superficie anche nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Lucano si segnalò, rispetto alla tradizione del poema epico classico, il modello omerico-virgiliano, per la dotta capacità di fondere materia storica (la guerra civile combattuta fra Cesare e Pompeo, «bella plus quam civilia») con il tono celebrativo proprio dell'*epos*, e per la natura 'soggettiva' del dettato lirico: ulteriore elemento di legame con il biografismo sentimentale soggiacente al *Canzoniere*. Le influenze lucanee più evidenti nella raccolta del Petrarca sono così riassumibili (il presente lavoro si propone esclusivamente di mettere in luce rapporti ed analogie di carattere tematico o sintagmatico-lessicale fra i due testi, procedendo ad un primo spoglio di materiali):

- a) cenni a episodi mitici evocati da fattori geografici (la Tessaglia ove è situata Farsalo, per il mito di Dafne) o da situazioni narrative (mito della Fenice ricordato in *Phars.* VI, 680: tra gli ingredienti che la maga Eritto mescola nel petto di un soldato morto c'è la cenere di Fenice);<sup>15</sup>
- b) ampia tendenza del Petrarca a soggettivizzare immagini metaforiche, allusive, simboliche e similitudini attinte allo stile di Lucano;
- c) entrambi i poeti vivono il paesaggio in modo riflessivo e non solo pittoresco;
- d) abitudine del Petrarca a modellare sintagmi e moduli lessicali originando veri calchi letterari di stampo lucaneo;

<sup>14</sup> Opportuno, per gettare una luce generale introspettiva e compendiosa sul vario corso della fortuna plurisecolare di Lucano e dei caratteri da lui impressi ad una nuova e grandiosa concezione del genere epico in lingua latina, e per seguire il multiforme atteggiarsi della critica e di altri illustri poeti nei riguardi di questi, dal Medioevo al tardo Romanticismo, appare l'articolo di L. Paoletti, *La fortuna di Lucano dal Medioevo al Romanticismo*, «Atene e Roma» VIII (1), 1962, pp. 144-157.

<sup>15</sup> M.A. Lucano, *Phars.* VI, 680: «Non [...] defuit [...] cinis Eoa positi phoenicis in ara».

- e) acce polemica intorno alla dissoluzione della morale contemporanea e analogie nel pensiero politico dei due poeti.

Stretto raccordo tra l'epica della *Farsaglia* e il *Canzoniere* è costituito dal grande rilievo tematico della regione di Tessaglia, ricca di tradizioni mitiche, patria di maghi, streghe, incantesimi e filtri magici. Uno dei miti precipui dell'immaginario petrarchesco, cardine della fenomenologia amorosa laurana, è quello dell'amore di Apollo per Dafne. In Tessaglia si individua lo scenario dell'epilogo del *Bellum civile*, ossia la campagna limitrofa al centro di Farsalo dove, nel 48 a. C., le forze cesariane inflissero una pesante sconfitta all'esercito pompeiano, decretando l'ascesa al potere di Cesare e la sfortunata fuga di Pompeo in Egitto, alcova fatale. La pianta d'alloro è simbolo della poesia coronata 'ufficiale' e dei trionfi militari. Nel sonetto 166, il Petrarca si duole d'essersi allontanato dall'esercizio della poesia latina, metaforicamente raffigurata dalla grotta in cui Apollo fu iniziato all'arte divinatoria (166, 1-2).

In *Phars.* V, 83-87, Lucano narra la *fabula* del giovane Peana che, avendo notato come «vastos telluris hiatus/ divinam spirare fidem», ossia che dalle spaccature del terreno spiravano affidabili parole divine, si nascose nell'antro cavernoso presso Delfi, abitato dal serpente Pitone, e lì fu investito del potere del vaticinio. In *R.V.F.* 166, 1-4, l'episodio si vela di sfumature biografiche, giacché Apollo e Delfi simboleggiano l'arte poetica in lingua latina che avrebbe permesso al Nostro di far rilucere la propria perizia compositiva al punto da pareggiare la bravura di altri poeti classici come Virgilio («Mantova»), Catullo («Verona»), Lucilio («Arunca»);<sup>16</sup> tuttavia l'ispirazione classica è stata sopraffatta dall'improvviso bisogno di estirpare «lappole et stecchi», erbacce spinose, di nobilitare le rime amorose in volgare. Lucano, diversamente, non ricama una sottile corrispondenza con la propria esperienza demiurgica, ma, nella sua consueta prassi 'didascalico-eziologia', si chiede quale sia l'impenetrabile divinità che si cela, invi-

<sup>16</sup> F. Petrarca, *R.V.F.* 166, 1-4: «S'i' fussi stato fermo a la spelunca/ là dove Apollo diventò profeta,/ Fiorenza avria forse oggi il suo poeta,/ non pur Verona et Mantova et Arunca».

sibile, in quelle «caecas [...] cavernas» (v. 87), una divinità che si tiene lontana dalle follie dei mortali e profetizza eventi certi ed immodificabili, anche se i fumi spiranti dalla terra diventano espressione di un soffio 'stoico' che vivifica il cosmo intero (Viansino).<sup>17</sup> Dove Petrarca intreccia al mito coordinate personali, Lucano ripiega verso una fredda conoscenza di sapore alessandrino (si veda il racconto del mito di Ercole e Anteo alla fine del libro quarto, per spiegare la coniazione dell'appellativo di 'terra di Anteo' assegnato alla sabbiosa Libia).

### *Confronto tra l'amante Francesco e Cesare*

Lucano aveva sul Petrarca il fascinoso ascendente con cui i grandi ritrattisti sanno blandire lo sguardo degli esperti collezionisti d'arte: effetti di pittura di ambiente, ritratti, *mirabilia*, che rendono umani esseri belluini e bestiali alcune figure umane, il gusto dell'architettura estetica e della metamorfosi. Se nella *Farsaglia* Cesare appare *plenus deo* e tempio del Destino, onde ne consegue che la fortuna non può che favorirlo, le «venture» (57, 1) del Petrarca sono lente, oziose a venire, sono qualcosa di prezioso e agognato che scivola tra le dita e lascia il poeta disilluso e pensoso. In *R.V.F.* 57, 1-4, si lamenta tale lentezza della sorte benevola, rincesce sia abbandonare l'attesa trepidante, sia alimentarla oltre ogni prospettiva realistica. Se è tarda a giungere, essa però non esita a fuggir via da lui più veloce di una tigre (v. 4).<sup>18</sup>

In *Phars.* V, 403-406, Lucano dipinge Cesare come una tigre feroce che, angosciata, va in cerca dei suoi cuccioli rapiti, allo stesso modo in cui il generale romano si precipita a raggiungere Brindisi per imbarcarsi alla volta dell'Epìro.<sup>19</sup> Il sonetto 57 armonizza presagi im-

<sup>17</sup> Così argomenta G. Viansino nel suo commento al passo a p. 390 del vol. I della citata edizione mondadoriana della *Pharsalia*.

<sup>18</sup> F. Petrarca, *R.V.F.* 57, 1-4: «Mie venture al venir son tarde et pigre,/ la speme incerta, e 'l desir monta e cresce,/ onde e 'l lassare et l'aspectar m'incresce;/ et poi al partir son più levi che tigre».

<sup>19</sup> M.A. Lucano, *Phars.* V, 403-406: «Inde rapit cursus et, quae piger Apulus arva/ deseruit

possibili a trovare realizzazione, veri *adynata*: mari senza flutti, nevi calde e scure, pesci che vanno per monti (57, 5-8) e, infine, un insolito fenomeno astronomico, il tramonto del sole nella parte della Terra, l'Oriente, dove suole invece spuntare, dove, da una stessa fonte, scaturiscono i fiumi Tigri ed Eufrate. Difficilmente spiegabile è la deviazione nozionale del Petrarca, intorno al motivo della comune fonte di quei due fiumi, dalla versione lucanea, che ricorda come nascano da sorgenti non lontane fra loro, ma diverse. Il resoconto della corsa sfrenata di Cesare da Roma verso Brindisi (descritta più che raccontata, perché priva di saldi riferimenti di progressività cronologica) è adornato di esclamazioni di viva meraviglia, corredato di scenari fiabeschi, mentre il *dux* Cesare riuscirà perfino a evitare il rischio di un naufragio, sulla barca del pescatore Amiclate. Apocalitticamente concitata è la traversata del pugno di onde che separa le coste italiche dall'Epiro, da parte di Cesare, assiso sulla barca dell'umile Amiclate (*Phars.* V, 497-677); il tiranno saggia, per la prima volta, nel fondo di una perversa brama di potenza, il brulichio della paura e dell'incombente morte; la Natura ha qui parte del Caos cosmico, gli elementi dell'aria e dell'acqua convergono le loro energie per atterrire l'indomabile condottiero; non c'è ombra colpevole di un fallo, di una perdizione demoniaca in un uomo che arriva a gareggiare perfino con le forze della Natura, Cesare stesso è un'onda tempestosa, che nessun pregiudizio umano o etico può infrangere, è assoluto signore dei flutti, e, con autorevolezza sibillina, conforta il vecchio nocchiero sul fato propizio che li accompagna.

### *Confronto Cesare-Vergine Maria*

La volontà unanime dei pompeiani sconfitti a Farsalo e sbarcati in Libia (*Phars.* IX, 244-247) traluce dal discorso apodittico pronunciato

rastris et inertis tradidit herbae, / ocior et caeli flammis et tigris feta / transcurrit [...].».

da un anonimo milite pompeiano per incoraggiare le truppe a rifiutare di seguire il conflitto; il soldato, tolte le insegne di Catone, si dirige verso il lido, pronto a veleggiare verso i cari affetti domestici, e sostiene con voce stentorea, riferendosi alla Fortuna lucanea: «Clausas miseris, et toto solus in orbe est/ qui velit ac possit victis praestare salutem». A Cesare è stata conferita la potestà su ogni cosa, è il solo che potrebbe accordare ai vinti la salvezza, unico privilegio rimasto ai vincitori di una guerra fratricida. Petrarca deve aver ricordato questo passo in occasione della stesura della canzone 366. La Vergine Maria, «humana et nemica d'orgoglio», contro la selvaggia e disumana clemenza di Cesare, è la sola che può raccogliere tutti gli appelli disperati di Francesco, perché è in suo potere dispensare salute eterna. Le due prospettive salvifiche subiscono un'inversione di valore: il Destino amministrato da Cesare consiste nella rivendicazione di un primato politico incontestabile; la salvezza procurata dal perdono della Vergine non suscita turbamento e angoscia in chi la riceve, ma da essa zampilla un profluvio di amore e pietà che risana le ferite del cuore (366, 105-107).<sup>20</sup> Il rapporto col passo lucaneo è qui marcatamente letterale e anche semantico, benchè il significato dispieghi una valenza puntualmente contrastata e adattata, in toni morali cristiani, alla circostanza biografica delicata del Petrarca.

### *Reminiscenze descrittive e sintagmatiche*

Nella canzone 28, 46-60, in un'aura di scrupoloso impegno formale e di alto lirismo, come succede nei componimenti dai complessi significati politici ed etici, il poeta fa allusione ai popoli dell'Europa settentrionale, adusati a sopportare condizioni climatico-geografiche molto dure, simili a quelle che le trattazioni classiche attribuivano alle

<sup>20</sup> F. Petrarca, *R.V.F.* 366, 105-107: «Vergine, in cui ò tutta mia speranza/ che possi et vogli al gran bisogno aitarne,/ non mi lasciare in su l'extremo passo».

contrade della Scizia, come ben osserva il Santagata. In queste terre, «sotto i giorni nubilosi et brevi» (28, 49), risplende il fiore di una razza che non ha nessuna pavidità ad affrontare pericoli letali, abituata ad interminabili ed aspri conflitti, incline a sprezzare la morte in ogni sua manifestazione.<sup>21</sup> In *Phars.* I, 458-462, si dice che gli animi dei popoli delle Gallie non sono stretti dalla morsa del «*maximus leti metus*», cioè del più grande timore, quello della morte, perché accettano baldanzosamente l'idea medesima della morte e si precipitano ad impugnare le armi trionfali; al v. 462 il poeta latino precisa che secondo il costume di queste stirpi «*ignavum rediturae parcere vitae*», segno di un'estrema fiducia nella continuazione della vita dell'anima dopo la morte, che è una delle tante morti possibili nella ordinata catena di reincarnazioni, specie di metempsicosi contemplata da culti religiosi 'druidici'.<sup>22</sup> Si rileva la discordia religiosa tra un Petrarca preso da fervore cristiano, ardente nell'esortare l'umanità a drappeggiarsi dell'ideale della *charitas*, l'amore incondizionato per Cristo, e una concezione 'profana' della morte diffusa presso i popoli antichi. Queste divergenze sono ricomposte nella categoria narrativa del catalogo, condivisa da ambedue i vati, che risulta più schematica in Lucano, più argomentativa in Petrarca. I due poeti sanno fotografare gli scatti e i palpiti di una strenua partecipazione sentimentale a particolari valori politico-religiosi. Va tuttavia rilevata una sensibile variazione 'funzionale' del dato costituito dal disprezzo della morte: esso, in Petrarca, è un esterno elemento enfatico ed accrescitivo della *virtus* militare dei popoli del nord Europa, pronti addirittura a lasciar la vita sul campo di battaglia; in Lucano si parla di un «errore» (v. 459), in relazione ai

<sup>21</sup> *Ibidem*, 28, 46-60: «Una parte del mondo è che si giace/ mai sempre in ghiaccio et in gelate nevi/ tutta lontana dal cammin del sole:/ là sotto i giorni nubilosi et brevi,/ nemica naturalmente di pace,/ nasce una gente a cui il morir non dole./ Questa se, più devota che non sòle,/ col tedesco furor la spada cigne,/ turchi, arabi et caldei,/ con tutti quei che speran nelli dèi/ di qua dal mar che fa l'onde sanguigne,/ quanto sian da prezzar, conoscer dèi:/ dei: popolo ignudo spaventoso et lento,/ che ferro mai non strigne,/ ma tutti colpi suoi commette al vento».

<sup>22</sup> M.A. Lucano, *Phars.* I, 458-462: «[...] Certe populi quos despicit Arctos/ felices errore suo, quos ille timorum/ maximus haud arguet leti metus. Inde ruendi/ in ferrum mens prona viris animaeque capaces/ mortis, et ignavum rediturae parcere vitae».

Galli, che permette di intuire l'assoluta mancanza di un motivo encomiastico del poeta latino verso credenze religiose cui non attribuiva fede e che non condivideva.

In *R.V.F.* 28, 58 Petrarca allude ad un «popolo ignudo paventoso et lento», non esercitato ad indossare armature, timoroso e pigro: sono attributi peggiorativi conferiti all'insieme delle popolazioni orientali infedeli, in quanto nemiche per eccellenza della fede cristiana.

In *Phars.* VIII, 542-544, c'è una moderata invocazione agli dei superi per avere spiegazione delle cause che indussero il consiglio governativo d'Egitto a decretare la decollazione di Pompeo, e si parla della «Pelusiaci tam mollis turba Canopi», della turba tanto rammollita di Canopo egizia. In *R.V.F.* 28, 60 si sottolinea una qualità spregevole del popolo orientale, attitudine che Lucano invece attribuisce (*Phars.* VIII, 382-384)<sup>23</sup> al popolo dei Parti, ovvero l'incapacità di combattere nobilmente con le spade, corpo a corpo, prediligendo tendere l'arco da lontano e scagliare frecce foriere di morte. Si tratta di un innalzamento di tono, risentito e crucciato, continuativo dell'invettiva rivolta al nemico, in entrambe le occorrenze.

### *Il tema dell'amore e della morte nei due poeti*

Rinnovando il ricordo della graziosa sembianza dell'amata e nutrendo il desiderio di rivederla, Petrarca ardisce nominarla, in *R.V.F.* 331, 45, «optima parte»; il poeta sperò infatti, finché Laura visse, di morire anzi tempo, prima della dipartita della sua donna, per prepararle un posto in Paradiso, sapendo che la parte più nobile della sua persona sarebbe rimasta in vita. Tale speranza fu smentita da una crudele mossa del destino; il poeta allora seguita a vivere e non cessa di tremare (*R.V.F.* 331, 47-48). A proposito di questi versi si può allegare il

<sup>23</sup> *Ibidem*, VIII, 382-384: «Illita tela dolis, nec Martem comminus usquam/ ausa pati virtus, sed longe tendere nervos/ et quo ferre velint permittere vulnere ventis».

passo di *Phars.* V, 756-757, dove il semisconfitto Pompeo, in atto di separarsi dalla moglie Cornelia, spinge questa a cercare protezione nell'isola di Lesbo, sede serena che le consentirà, anche nella sconfitta, di vivere, lei che è «pars optima» di Magno.<sup>24</sup> Alla piena identità sintagmatica corrisponde una discrepanza di carattere temporale.

In Petrarca (siamo nella sezione delle rime in morte di Laura) l'epifania della amata nella memoria fa aleggiare la sua spettrale figura davanti agli occhi della mente, e non è una pallida premonizione, perché Laura è già morta e solo in passato il poeta desiderava precederla in cielo; la storia d'amore è qui letta sotto il sigillo dell'amara desolazione per l'assenza dell'amata, e, sorta di *flashback* cinematografico, l'immagine femminile è vista come presente, ma è sentita come passata, come l'intera storia d'amore 'ricostruita' nel *Canzoniere*.<sup>25</sup> Il Pompeo lucaeo è pienamente presago della sciagura imminente, e le parole che rivolge a Cornelia hanno l'intonazione di un consiglio dato in forma di comando, ché la loro storia d'amore è narrata nel presente, ma tutta pensata e vissuta nell'avvenire; assai incerta è la vittoria delle forze pompeiane, inevitabile, in caso di sconfitta, sarà la prigionia di Cornelia. Nelle due esperienze, simile è il culmine dei proponimenti maturati da Pompeo e dalla sorte, ossia la disgiunzione degli amanti; è strano però immaginare che la scomparsa di Laura, realmente avvenuta, rievochi la distruzione virtuale, intimamente presagita, di Pompeo, già vergata in sostanza nel suo spirito indovino. In *R.V.F.* 268, 67-77,<sup>26</sup> la modulazione cantilenante del *planctus* per la fine di Laura assume forma narrativa, riferisce un discorso interiore, l'anima dell'amante sembra abboccarsi arcanamente con lo spietato dio Amore; questi lo persuade a temperare il grave affanno che l'opprime da lungo

<sup>24</sup> *Ibidem*, V, 756-757: «[...] Si numina nostras/ impulerint acies, maneat pars optima Magni».

<sup>25</sup> A. Noferi, *Da un commento al Canzoniere del Petrarca: Lettura del sonetto introdotto*, «Lettere Italiane» XXVI, 1974, pp. 165-179.

<sup>26</sup> F. Petrarca, *R.V.F.* 268, 67-77: «- Pon' freno al gran dolor che ti trasporta;/ chè per soverchie voglie/ si perde 'l cielo, ove 'l tuo core aspira,/ dove è viva colei ch'altrui par morta,/ et di sue belle spoglie/ seco sorride, et sol di te sospira;/ et sua fama, che spira/ in molte parti anchor per la tua lingua,/ prega che non extingua,/ anzi la voce al suo nome rischiari,/ se gli occhi suoi ti fur dolci né cari -».

tempo, dacché assecondate sono le passioni smodate e, quindi, distruttive, mentre si affievoliscono le speranze di beatitudine eterna: Laura, ammantata dello splendore radioso del paradiso, sorride di compassione del suo corpo corruttibile ormai defunto, emana sospiri soltanto per l'incerta sorte del poeta ancora vivo, e non per il corpo terreno. Mi sembra accettabile l'ipotesi del Tassoni, che vide una sottile sfumatura lucanea in tale stanza, allegando il brano di *Phars.* IX, 11-18.<sup>27</sup>

Qui si racconta della salita al cielo dell'anima di Pompeo, deposto il suo cadavere insepolto sull'ignominioso lido egizio (si veda il parallelismo figurativo del corpo di Laura abbandonato con la salma vituperata di Pompeo). Se l'anima di Laura («invisibil sua forma»; 268, 37) svela al poeta, impaniato nelle fallaci lusinghe del peccato d'amore, un sentiero salvifico per nettarsi dell'errore, trasformandosi in canonica ipostasi di un modello di vita che induce a coltivare la *pietas* e, insieme, lo sdegno per le tentazioni carnali, la *laudatio funebris* e l'apoteosi di Pompeo (*Phars.* IX, 190-217) sono cantate al fine di addolcire il dolore dell'anima del generale, vittima di un'uccisione oltraggiosa del suo onore di capo e di uomo romano; l'ascesa al cielo di Laura è una testimonianza eloquente della sua indole virtuosa, mentre la 'divinizzazione' pompeiana, di marca posidoniana, serve a registrare un trionfo ultraterreno sulle circostanze tutte mondane di un orribile delitto.

Gli encomii preludono al trasferimento o dell'anima del defunto (Pompeo) o di alcune qualità ispiratrici del vivere retto di quella (la castità di Laura) in uno o più successori, fungendo da indizio premonitore di avvenimenti futuri dal profondo rilievo storico o biografico: i diadochi designati sono l'anima del Petrarca, sebbene l'attuazione del paradigma di purificazione resti illusorio, e il 'petto santo' di Bruto e la 'volontà invitta' di Catone (secondo una nota credenza popolare, gli

<sup>27</sup> M.A. Lucano, *Phars.* IX, 11-18: «[...] Illic postquam se lumine vero/ implevit, stella-  
sque vagas miratus et astra/ fixa polis, vidit quanta sub nocte iaceret/ nostra dies risitque  
sui ludibria trunci./ Hinc super Emathiae campos et signa cruenti/ Caesaris ac sparsas voli-  
tavit in aequore classes./ et scelerum vindex in sancto pectore Bruti/ sedit et invicti posuit  
se mente Catonis».

spiriti di uomini periti di morte violenta per mano altrui, assetati di vendetta, si incarnano in quelli che saranno i loro ultori, e Bruto ucciderà Cesare).

L'analogia che corre fra i due episodi è sottolineata inoltre dall'atto del riso, con una superiore compassione per il carcere transeunte del corpo, da parte di Laura e Pompeo; in *R.V.F.* 268, 70-71, si legge che Laura «di sue belle spoglie seco sorride, et sol di te [poeta] sospira»; sembra giusto che il nome glorioso della fanciulla sia abbellito dalla Musa del Petrarca, appare altresì legittimo che la *virtus* e il coraggio pompeiani siano riscattati dal miserabile tributo di Cordo (fine VIII libro) e dalla *pietas*, colma di gratitudine, dei Romani. Nel sonetto 287, scritto in morte del diletto amico e poeta Sennuccio del Bene, si trova fonte di consolazione nel pensiero della fugace vita terrena lasciata da Sennuccio, nella possibilità di questi di sollevarsi all'eterea purezza della misericordia divina. Inscritta in termini filosofici di chiara impronta platonica è la frequente suggestione della morte, netto distacco dalla materia fisica che dell'anima è prigioniera e unico tramite col mondo sensibile. In *R.V.F.* 287, 5-7, il poeta immagina, con trasporto incantato, la visione, da parte di Sennuccio, degli emisferi celesti, dei pianeti, la conoscenza che «quanto piace al mondo è breve sogno». Anche Pompeo, satollo di luce, che nella *Farsaglia* è madre di verità e di sapienza, ammira il corso dei pianeti, le costellazioni, la notte perpetua che avvolge la luce splendente sul mondo. Di conseguenza, riceve apollinea sublimazione l'ideale di cui il duce è portatore, cioè la devota obbedienza alle leggi dello Stato.

### *Affinità figurative*

La passione per pennellate di essenzialità iperbolica unisce la canzone 237 a *Phars.* I, 526-529.<sup>28</sup> In questa canzone il poeta si lamenta

<sup>28</sup> *Ibidem*, I, 526-529: «Ignota obscurae viderunt siderea noctes/ ardentemque polum flammis caeloque volantes/ obliquas per inane faces crinemque timendi/ sideris et terris mutantem regna cometen».

della pena che gli danno le sollecitudini amorose, cantando che nessuna notte vide mai il cielo trapuntarsi di tante stelle, quanto numerosi erano i pensieri che serpeggiavano nella sua mente. Il parallelismo con la stranezza del fenomeno astronomico è giocato su un registro quantitativo. Nel passo lucaneo, il richiamo a stelle mai viste prima («ignota sidera», v. 526) è compreso nella successione di prodigi di fronte all'avanzata di Cesare, generando variegata reazioni emotive nei cittadini romani, *melange* di stupore, timore, sbigottimento.

Altra caratteristica, testimoniata da accurati moduli lessicali, della poesia del Petrarca è l'antropomorfizzazione dei fenomeni fisici e climatici naturali; nella prima stanza della sestina 66, il poeta rapisce, con occhio sognante, una biancheggiante visione paesaggistica, fitta di etere grave di vapori, di nebbia che si addensa turbata all'intorno da venti che soffiano impetuosi, corsi d'acqua divenuti cristallini e duri come il ghiaccio, mentre su ogni passo montano si ammucciano carterve di brina e neve. La tonalità cromatica è tipicamente invernale, non si fatica a fantasticare un cuore più freddo del ghiaccio, traboccante di plumbea nebbia: si aspetta solo che il gelo dell'animo sia disciolto da una pioggia provvidenziale. La natura si veste di un aspetto umano, in un ennesimo confronto incentrato su proporzioni paradossali, poiché il dolore del poeta è incommensurabile.<sup>29</sup> Al principio del libro quarto della *Farsaglia*, Lucano descrive il furioso temporale e le inondazioni che mettono in difficoltà l'esercito di Cesare in Spagna; nei versi 76-77, si accenna a nuvole condensate in pioggia larga, compatte nel loro defluire: la calamità naturale si atteggia a lucida manifestazione di una volontà superiore, la Natura, e, infrangendo i soliti equilibri ciclici, attira l'interesse del lettore sulla portata precorritrice di circostanze venturose sconosciute. All'altezza della fine dello stesso libro, viene commemorata la cruenta strage in Africa di soldati cesariani, in cui trova la morte anche il prode Curione: l'ampiezza del raggio ottico del campo d'azione narrativo è dilatata all'intera estensione

<sup>29</sup> F. Petrarca, *R.V.F.* 66, 1-6: «L'aere gravato, et l'importuna nebbia/ compressa intorno da rabbiosi venti/ tosto conven che si converta in pioggia ;/ et già son quasi di cristallo i fumi,/ e 'n vece de l'erbetta per le valli non se ved'altro che pruine et ghiaccio».

della pianura, teatro della barbarie; a Petrarca nessun tempo è benevolo per una benché tiepida primavera del cuore, e la molle erbetta stenta a spuntare (66, 5).

Nella *Farsaglia*, lo sconvolgimento dell'ordine naturale risponde ad un fine di patetizzazione, la campagna iberica deforma e amplifica struggenti sensazioni, pure contrastanti tra loro. Nel *Canzoniere* la natura appare tratteggiata con geometrie stilizzate e amene; ora è confidente premurosa, ora paesaggio morale, ora luogo di risonanza degli effetti logoranti della riluttanza di Laura a corrispondere la voglia sensuale. In *Phars.* I, 433, il turgore delle «onde veloci» del Rodano è cessato nella cornice del catalogo dei luoghi delle Gallie da cui Cesare richiama le sue forze per attaccare battaglia alle costituzioni repubblicane. In *R.V.F.* 208, 1, il Rodano riappare col suo corso inarrestabile che spossatezza e sopore non possono arginare; il «rapido fiume» rischiarà il facile cammino per giungere ad Avignone, soggiorno di Laura, che sorge sulla sponda sinistra del fiume. Il fiume viene quindi personificato, alla guisa di un nocchiere, fedele nunzio di una ferita d'amore immedicabile, incaricato dal narratore di consegnare alla sua donna un pensiero voluttuoso, con i baci, non con le parole (v. 13). Nei due *loci*, al Rodano è associata un'impressione di *celeritas*, rapidità che rode tutto ciò che incontra (l'aggettivo *rapidus* ha la stessa radice del verbo *rapio* 'rapire'); Lucano ne sviluppa la forza trascinante, atta ad afferrare come un'aquila maestosa parte degli alleati con una furia che già esprime lo spirito guerresco dei Galli («qua Rhodanus raptum velocibus undis/ in mare fert Ararim»).

Connesso al sonetto 208 è il sonetto 180, di ambientazione alpestre. Qui giganteggia il fiume Po, che va trascinando verso le sue foci, situate a levante rispetto ad Avignone, il corpo del Petrarca; il fiume Eridano è qualificato da epiteti classici propri dei grandi fiumi: «con tue possenti et rapide onde» (v. 2), «superbo altero fiume» (v. 9). Non c'è coincidenza tra la direzione seguita dallo spirito innamorato e il percorso compiuto dalle dolci acque padane: il Po allontana il poeta dalla sua donna geograficamente, ma l'animo innamorato vola alle «auree fronde» (v. 7). Coerente con la bruciante brama di combattere

dei pompeiani, è il gorgo furibondo del Po in *Phars.* VI, 272-278,<sup>30</sup> metaforicamente legato ad una sete di conquista, mentre inonda e rende fertili campi ignoti.

### *Calchi sintattici*

Talvolta il Petrarca simula la *novitas* di un costrutto sintattico nel momento in cui ne denuncia la derivazione da un esemplare classico. Un confronto di profitto in tal senso è proponibile tra l'*incipit* del sonetto 35 e un verso della proterva *captatio benevolentiae* tenuta, in *Phars.* V, 556, da Cesare al miserabile Amyclas, nella cui capanna il duce è piombato fieramente; col suo consueto tono *imperatorius*, egli, pur essendo coperto di stracci, nota Lucano, rifiuta di esprimersi da persona comune. *R.V.F.* 35, 1-2 recita: «solo et pensoso i più deserti campi/ vo mesurando a passi tardi et lenti». Il poeta è assalito dalla paura di diventare *fabula vulgi*, allorché il suo volto riflette uno stato d'animo fatto di vergogna e frustrazione, che suscita pallore; la gente del volgo potrebbe avvedersi, attraverso i lineamenti, del fuoco d'amore che ribolle. Amiclate, dispiegando un lungo soliloquio sui presagi celesti non propizi alla navigazione, ricorda, tra l'altro, che la cornacchia, scrollando il capo, «instabili gressu metitur litora», va misurando i lidi con passi titubanti. È noto che, alle spalle dell'allusione all'arte mensurale, si cela il richiamo a Saturno, sotto il cui influsso sono nati coloro che schivano il consorzio umano. L'importante tematizzazione dell'eloquenza delle fattezze del viso è ravvisabile nella figura di un legionario che, facendosi portavoce di un'irrequieta folla di soldati affaticati da un'estenuante conflitto civile, pronuncia un'accesa concione a Cesare, esprimendo un vivo desiderio di pace e l'inutilità

<sup>30</sup> M.A. Lucano, *Phars.* VI, 272-278: «Sic pleno Padus ore tumens super aggere tutas/ excurrit ripas et totos concutit agros;/ succubuit si qua tellus cumuloque furentem/ undarum non passa ruit, tum flumine toto/ transit et ignotas operit sibi gurgite campos:/ illos terra fugit dominos, his rura colonis/ accedunt donante Pado».

della guerra (*Phars.* V, 295-297). Il suo *vultus infestus* comunica<sup>31</sup> con più intensa drammaticità ciò che è stato sostenuto prima con le parole.

Se con i passi è possibile misurare i campi, con gli occhi della mente si misurano geografie sterminate, che hanno il profumo dell'eterno. In *R.V.F.* 129, il Petrarca desidera misurare la distanza aerea che lo separa dalla Provenza.<sup>32</sup> In *Phars.* V, 30-47,<sup>33</sup> la mente di Cesare è afferrata dalla speranza diabolica di circondare con un terrapieno i pompeiani sparpagliati per vaste alture. Il condottiero valuta allora il terreno che gli si presenta allo sguardo, assume le dovute contromisure, e con l'intelletto riesce ad abbracciare il pianoro con la medesima acutezza con cui il Petrarca abbrevia, nell'immaginazione, la distanza che si frappona tra lui e Laura.

### *Adattamento di metafore lucanee*

Metafora pluriattestata nel *Canzoniere* è quella della navigazione della barca della vita lungo le distese marine brulicanti di tranelli insidiosi; il poeta è un navigante incerto sulla giusta rotta da seguire. In *R.V.F.* 80, 5-6, il Petrarca si persuade che sia conveniente ammainare le vele, finché la vela (dell'anima) obbedisce al timone (della ragio-

<sup>31</sup> *Ibidem*, V, 295-297: «[...] Haec fatus totis discorrere castris/ coeperat infestoque ducem deposcere vultu».

<sup>32</sup> F. Petrarca, *R.V.F.* 129, 56-61: «Indi i miei danni a misurar con gli occhi/ comincio (e 'ntanto lacrimando sfogo/ di dolorosa nebbia il cor condenso)/ alor ch'i' miro et penso/ quanta aria dal bel viso mi diparte,/ che sempre m'è sì presso et sì lontano».

<sup>33</sup> M.A. Lucano, *Phars.* VI, 29-47: «Hic avidam belli rapuit spes improba mentem/ Caesaris, ut vastis diffusus collibus hostem/ cingeret ignarum ducto procul aggere valli./ Metatur terras oculis, nec caespite tantum/ contentus fragilisubitos attollere muros/ ingentis cautes avulsaque saxa metallis/ Graiorumque domos direptaque moenia transfert./ Extruitur quod non aries impellere saevus./ quod non ulla queat violenti machina belli./ Franguntur montes, planumque per ardua Caesar/ ducit opus; pandit fossas turritaque summis/ disponit castella iugis magnoque recessu/ amplexus fines saltus nemorosaque tesqua/ et silvas vastaque feras indagine claudit./ Non desunt campi, non desunt pabula Magno./ castraque Cesareo circumdatus aggere mutat:/ fulmina tot cursus illic esorta fatigant,/ illic mersa suos, operumque ut summa revisat/ defessus Caesar mediis intermanet agris».

ne).<sup>34</sup> In *Phars.* VII, 124-127, nell'imminenza della battaglia di Farsalo, Pompeo concede ai suoi soldati di far uso delle armi, lasciando in-contrastato corso alle loro ire forsennate, simile ad un marinaio che affida ai venti il timone e viene travolto dal mare 'come carico inattivo della nave'.<sup>35</sup> La brezza che spira sul mare petrarchesco è l'«aura soave» di Laura, la barca del poeta è troppo affastellata dei frutti della tenace inclinazione alla passione, senza riuscire ad opporre resistenza; le passioni spingono il marinaio ad una opzione di salvezza e alla consapevolezza della preponderanza di forze interiori nella perdizione sensuale. Pompeo, di contro, si lascia conquistare dall'ardore delle armate, non sente vergogna della burlesca comicità di un duce che, come lui, si trova a esortare alla guerra truppe più agguerrite e determinate di lui. Il Petrarca anela ad approssimarsi alla salvezza del paradiso, in Pompeo non c'è che tiepida consapevolezza della degenerazione della disciplina militare e dei valori civili e libertari; egli preferisce guardare all'indietro, al passato, piuttosto che al futuro, perché tutta la sua vita consta ormai del barbaglio sfuggente di una gloria ormai eclissata e non più restaurabile.

*Topos* caro ai due poeti è quello dell'alba. Nella sestina 22 del *Canzoniere*, al sorgere del giorno, il Petrarca rimarca la diversità della sua condizione di amante rispetto agli altri esseri viventi; il sonetto 33 si apre invece con un rosseggiante chiarore celeste, in inverno, quando l'asprezza del gelo desta gli amanti dall'oblio delle pene d'amore; il sonno sbarra il sentiero degli occhi e la dolcezza emanata da Laura non può giungere al cuore per la solita strada (33, 9-11).<sup>36</sup> L'alba petrarchesca si pasce di vane attese di corresponsione passionale, acutizzando una commozione nata dalla frustrazione della 'voglia' erotica.

<sup>34</sup> F. Petrarca, *R.V.F.* 80, 5-6: «Però sarebbe da ritrarsi in porto/ mentre al governo anchor crede la vela».

<sup>35</sup> M.A. Lucano, *Phars.* VII, 124-127: «Sic fatur et arma/ permittit populis frenosque furentibus ira/ laxat et ut victus violento navita Coro/ dat regimen ventis ignavumque arte relicta/ puppis onus trahitur».

<sup>36</sup> F. Petrarca, *R.V.F.* 33, 9-11: «Quando mia speme già condotta al verde/ giunse nel cor, non per l'usata via,/ che 'l sonno tenea chiusa, e 'l dolor molle».

Nella *Farsaglia*, l'alba è il momento magico di Cesare; al sorgere dell'astro diurno, il liberticida Cesare osa l'inosabile, attraversa su una barca fatiscente il Mediterraneo burrascoso. Latrice di pronostici sciagurati ma veridici è l'alba per lo sconfitto Pompeo, il cui sonno è intervallato da apparizioni magiche e 'mostruose'. In *Phars.* VII, 1-44, la ormai vetusta «quercus sublimis», Pompeo stesso, sogna che i Romani lo esaltano nel teatro che porta il suo nome; è un sogno 'psicologico',<sup>37</sup> perché squarcia e dissolve ogni velo di equivocità sul retroterra fantasmatico della mente di un sovrano ormai privo di trono, ed ha una funzione ritardante il compimento di una sorte inevitabile.

### *Rapporti di natura ideale e politica tra i poeti*

Intorno al 1336, il Petrarca compone il sonetto 44, dove, agli esempi di pietà offerti dagli sciagurati casi familiari di David, è affiancato l'*exemplum civilis victoriae* di Cesare, al quale, in atto di gettare l'ancora presso i lidi vili d'Egitto, viene dato in dono il capo mozzato del genero Pompeo: Cesare, versando copiose lacrime, finge di essere preso da un convulso moto di commozione. Laura, d'altra parte, non nutre, nei riguardi del poeta-amante addolorato, che collera e sdegno (44, v. 14). Il Petrarca fu, sebbene non costantemente e con qualche titubanza di fondo, un anticesariano, e la particolare rilevanza conferita al pianto falso di Cesare non denota un mutamento di giudizio; la rimembranza dell'episodio lucaneo testimonia, invece, il tentativo di disegnare una tessitura tematica simmetrica interna al componimento: i duci Cesare e David si commuovono alla vista dei cadaveri di congiunti loro nemici (Pompeo era genero di Cesare).

In 44, il poeta mostra di non prestare fede alla versione lucanea della insincerità del pianto di Cesare, nonostante l'antipatia provata per questi non venga meno nei primi quattro versi, dai quali trapela il

<sup>37</sup> M.A. Lucano, *Farsaglia*, a cura di G. Viansino, ed. cit., II, p. 591.

sospetto di una tripudiante ilarità sottostante al dolore abilmente ostentato, e comunque «l'episodio del pianto non comporta mutamento di giudizio». <sup>38</sup> La brutale nefandezza delle mire dispotiche di Cesare, è evidenziata nei versi 1-2: il *dux* romano è un devastatore sanguinario che non esita a macchiare il campo di Farsalo del sangue dei suoi concittadini; l'accostamento delle bramosie di conquista al pianto per il destino di Pompeo suona sinistro e, al contempo, ambiguo quanto più affiora il fondo di spietatezza di Cesare. <sup>39</sup> Tale carattere di Cesare è filtrato acconciamente perché si attagli a moti di *devotio* 'nazionale'.

In *R.V.F.* 128, 49-51, sembra che si faccia conto dell' 'atmosferica' similitudine iniziale della *Farsaglia*, ove Cesare è paragonato ad un fulmine ansioso di sbriciolare tutto quello che è fastidioso impaccio sulla via della distruzione della repubblica romana; in *Phars.* VI, 847-872, Lucano rivolge un' apostrofe alla terra di Tessaglia, per la quale, in occasione della guerra intestina, si vedeva trascorrere grande messe di sangue. Il poeta, con tono angosciato, si chiede quale colpa affondi le sue radici in quella regione, tanto da essere scelta come culla di un cruento eccidio di fratelli.

Nella canzone 128 il riferimento a Farsalo rientra nelle modalità narrative di un contesto intriso di passione patriottica; nel *Bellum Civile* il dramma diventa più goticamente lugubre, anche se appassionatamente più partecipato.

L' inserzione di aneddoti mitico-storici svolge, talvolta, una funzione di integrale esaltazione dell' inusuale stato esistenziale dell' innamorato, che risulta intensificato rispetto al grado passionale dell' evento rievocato. In *R.V.F.* 102, 1-8, sono richiamati alla memoria sia l' episodio del mendace pianto di Cesare, il suo cuore preigno di letizia che

<sup>38</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, ed. cit., p. 232.

<sup>39</sup> Riporto per intero il sonetto 44 dei *R.V.F.*: «Que' che 'n Tesaglia ebbe le man sì pronte/  
a farla del civil sangue vermiglia,/ pianse morto il marito di sua figlia,/ raffigurato a le fattezze conte:// e 'l pastor ch' a Golia ruppe la fronte,/ pianse la ribellante sua famiglia,/ et sopra 'l buon Saùl cangiò le ciglia/ ond' assai può dolersi il fiero monte.// Ma voi che mai pietà non discolora,/ et ch' avete gli schermi sempre accorti/ contra l' arco d' Amor che 'ndarno tira, // mi vedete straziare a mille morti:/ né lagrima però discese anchora/ dà be' vostr' occhi, ma disdegno et ira».

non poteva essere celata, all'annuncio della decollazione di Pompeo, sia quello del falso riso di Annibale dopo la sconfitta cartaginese contro i Romani;<sup>40</sup> ogni sconveniente affezione interiore viene così dissimulata sotto l'apparenza del sentimento contrario, sebbene il povero Petrarca non possa che palesare o un tenue riso o un rugiadoso canto per nascondere una passione eternamente fosca (102, 12-14).

In *R.V.F.* 102 il poeta pare attenersi, al contrario, alla versione lucana dell'insincerità del pianto di Cesare, di cui non aveva fatto stima in 44,<sup>41</sup> ove emerge irruente il suo odio verso la tirannia cesariana, contrapposta, come spesso nella *Farsaglia*, al nostalgico ricordo della *libertas* 'democratica' repubblicana, personificata da Pompeo, vero *rector patriae*. Se la *pietas*, insieme alla *virtus* e alla *fides*, cementava l'ideale morale, sociale e politico del governo dell'antica repubblica, nello scontro fratricida la *pietas* è ignobilmente dileggiata dal *nefandus* e *impius* Cesare, suscitatore del *furor* civile, energia irrazionale e cieca che intacca e rischia di dissolvere la tradizione canonica dei *boni mores*.

Il Petrarca è capace di trasformare il nudo *exemplum* romano in principio di interiorizzazione assimilatrice degli eventi della storia 'esterna' e passata: il dramma di Cesare sembra soltanto esteriore, quasi una dilettevole commedia, ma, comparato al pianto che dà pena al cuore dell'amante, svela il fondo di mesta tragicità: la Storia è qui ironicamente tragicizzata, e contribuisce a esasperare dolori e amletiche discordie soggettive.

In *R.V.F.* 103, 5-8, intento a esortare Stefano Colonna a non desistere dal combattimento contro il casato degli Orsini, il poeta abbozza una prassi metaforica: poiché la famiglia Orsini aveva visto abbattuti nello scontro di Castel Cesario due suoi membri, essa somigliava ad un'orsa, inferocita dalla pastura amara trovata dai suoi cuccioli, che si

<sup>40</sup> *Ibidem*, 102, 1-8: «Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto/ li fece il don de l'onorata testa,/ celando l'allegrezza manifesta,/ pianse per gli occhi fuor si come è scritto:// et Hanibàl, quando a l'imperio afflito/ vide farsi Fortuna sì molesta,/ rise fra gente lacrimosa et mesta/ per sfogare il suo acerbo despetto».

<sup>41</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, ed. cit., p. 477.

accinge ad affilare le unghie per rinnovare la contesa.<sup>42</sup> La caratterizzazione simbolizzante, in senso politico-militare, della figura belluina dell'orsa, è già lucanea: in *Phars.* VI, 220-223, il cesariano Sceva, impegnato a compiere una nobile aristia, è trafitto in un occhio da un giavellotto nemico e cerca quindi di estrarre il ferro la cui punta non è più aguzza perché smussata dal sangue colante (l'orsa petrarchesca «endura» le sue unghie).<sup>43</sup>

In entrambi i passi, il richiamo all'aspra reazione dell'orsa prende origine dalla momentanea inferiorità di uno dei due contendenti in lotta, gli Orsini da un lato, un soldato cesariano dall'altro. L'invito a non rinfoderare l'«onorata spada» (v. 10) ben si concilia con le titubanze di Pompeo a Durazzo: egli ebbe l'opportunità di mettere fine alla guerra, avendo accerchiato Cesare e i suoi (*Phars.* VI, 299-305),<sup>44</sup> ma nel suo animo ebbe la meglio il recondito affetto nutrito per il suocero Cesare, e allora non ebbe il coraggio di stroncare la vita di lui. Il tono imprecativo di Lucano non è parallelo al suggerimento del Petrarca: in quest'ultimo c'è una sotterranea sicurezza intorno alla lungimiranza logistica dell'amico Colonna.

Al fine di rinvigorire l'augurio di vittoria dei Crociati, il Petrarca, a partire dalla settima stanza della canzone 28, rammenta la spedizione ingloriosa dei Persiani contro l'Ellade, e le sconfitte da loro patite a Salamina e a Maratona, e (*R.V.F.* 28, 91-93) sprona il destinatario, Giovanni Colonna di Galliciano, a meditare sull'impresa temeraria del re Serse che, emblema classico di tracotanza punita, recò a suo tempo oltraggio al mare, costruendo un mirabile ponte per calpestare i lidi

<sup>42</sup> *Ibidem*, 103, 5-8: «L'orsa, rabbiosa per gli orsacchi suoi,/ che trovaron di maggio aspra pastura,/ rode sé dentro, e i denti et l'unghie endura/ per vendicar suoi danni sopra noi».

<sup>43</sup> M.A. Lucano, *Phars.* VI, 220-223: «Pannonis haud aliter post ictum saevior ursa,/ cum iaculum parva Libys ammentavit habena,/ se rotat in vulnus telumque irata receptum/ impet et secum fugientem circumit hastam».

<sup>44</sup> *Ibidem*, VI, 299-305: «[...] Totus mitti civilibus armis/ usque vel in pacem potuti cruor: ipse furentis/ dux tenuit gladios. Felix ac libera regum,/ Roma, fores iurisque tui, vicisset in illo/ si tibi Sulla loco. Dolet, heu, semperque dolebit/ quod scelerum, Caesar, prodest tibi summa quorum,/ cum genero pugnasse pio».

occidentali; in *Phars.* II, 672-675,<sup>45</sup> la risoluzione cesariana di edificare uno sbarramento in mare davanti a Brindisi per impedire la fuga di Pompeo è affiancata da Lucano proprio all'opera di Serse: tuttavia il vate latino non cerca che una trasparente sovrapposibilità della scelleratezza del duce persiano al furore di Cesare.

Serse è nemico della Grecia, la superbia della *charitas*, gli infedeli della cristianità: le antinomie si profilano con inesorabile rigore, risuonano come categorie astratte inconfutabili e perennemente valide. Nessuno spazio è riservato a perplessità o aberrazioni ideologiche. Cesare è certo di vincere, come Petrarca non nutre dubbi sulla giustizia dell'impresa crociata e sul suo destino vittorioso. Se frate Giovanni Colonna avrebbe fondato motivo di rallegrarsi sapendo che forse Dio lo renderà spettatore della liberazione della Terra Santa, le angosce che stringono le gole dei vecchi romani, per la guerra civile imminente, scacciano dai cuori ogni attesa di un futuro gioioso e gli attempati genitori odiano quell'età troppo avanzata che li ha condotti ad una nuova strage collettiva (*Phars.* II, 64-66).<sup>46</sup>

La concezione petrarchesca della degenerazione dei costumi e degli ideali civili, morali e politici della sua epoca, è esemplificata in *R.V.F.* 53, nella richiesta di soccorso ad un cavaliere «valoroso, accorto et saggio». L'Italia è dominata dagli ozi, dalla fiacchezza spirituale, i suoi abitanti non prendono coscienza dei mali contemporanei, dell'endemica corruzione, dell'affievolirsi dell'amor patriottico, che dovrebbe indurre Roma e gli altri territori ad una riscossa tumultuosa contro le forze militari straniere. Per quanto la si inciti al rinnovamento e al risveglio da un «pigro sonno», negletta, Roma rimane prigioniera di un inquinante «fango» che ne smorza ogni volontà di riscatto. Il Petrarca, come Lucano, ripensa agli antichi allori pre-cesariani: dell'ordinamento repubblicano i propugnatori proverbiali ricordati sono

<sup>45</sup> *Ibidem*, II, 672-675: «Talis fama canit tumidum super aequora Persen/ construxisse vias, multum cum pontibus ausis/ Europamque Asiae Sestonque admovit Abydo/ incessitque fretum rapidi super Hellesponti».

<sup>46</sup> *Ibidem*, II, 64-66: «[...] At miseros angit sua cura parentes,/ oderuntque gravis vivacia fata senectae/ servatosque iterum bellis civilibus annos».

gli Scipioni, Bruto, Fabrizio, quest'ultimo emblema per antonomasia di onestà romana. Tanta più passione libertaria sente il poeta per le *leges* informate alla *virtus*, alla libertà, alla temperanza, quanto maggiore è lo sdegno per i valori contrari: il dispotismo, il malcostume, la violenza armata.

Lucano sceglie come punto d'abbrivio la perversa nefandezza di Cesare, per giungere alla metaforica umanizzazione delle velleità eroiche che a questa opposero resistenza, proclamate per bocca di figure esemplari come Bruto e Catone; in Petrarca l'attenzione alla remota *grandeur* democratica assume sfumature pensose e contemporaneamente afflitte ed attonite, e più sferzante sembra la contrapposizione del vigore civile di un tempo alla stanca neghittosità del presente. La moltitudine di fanciulli, di donne in lacrime, di vecchi, di frati, che domanda aiuto al potente signore straniero (*R.V.F.* 53, 57-62), è un'inquadratura di taglio corale che assomiglia al passo di *Phars.* II, 64-66, in cui la schiatta dei vecchi genitori ha in odio la «soverchia vita» che li ha costretti ad assistere ad una nuova lotta intestina. Sovente il Petrarca eredita, dalla visione assembleare lucanea, gli strumenti rappresentativi dei riflessi degli avvenimenti sull'anima dei popoli, una vivace predilezione per la percezione oculata delle avventure emotive delle masse, con un palpito polifonico che si traduce in una volontà monocorde.

La storia ufficiale diviene cronaca analitica, pittura ambientale, disamina psicologica; si tratta di una fotografia disincantata degli strazi atroci e paradossali che si occultano dietro i pomposi trionfi militari.

La necessità della rinascita degli *antiqui mores* sollecita il Petrarca a consacrare religiosamente la sana *tempra* morale del misterioso cavaliere: in *R.V.F.* 53, 82, questi è appellato «marito» e «padre»; analoghi attributi Bruto rivolge a Catone in *Phars.* II, 384-391. Il reazionario Catone è «*iustitiae cultor*», «*rigidi servator honesti*» ma, soprattutto, «*urbi pater est urbique maritus*». L'apostrofe trascolora in una manifestazione di autentico affetto. La pessimistica visione della virtù politica calpestata è ancora attestata nella canzone 53, v. 8, per cui è allegabile *Phars.* II, 242-245: Bruto, idealizzazione vivente della democrazia romana, si avvede che la virtù è stata bandita da ogni luogo,

e celebra Catone come ultimo baluardo di una giustizia sociale ondivaga e smarrita; solo la saggezza dello zio potrebbe irrobustire i suoi valori oscillanti.<sup>47</sup> Parimenti, lo «spirito gentil» della canzone è chiamato a rafforzare la fiducia nelle qualità della stirpe latina.

In *R.V.F.* 7, 1-4, le cause della dissoluzione della virtù sono il peccato di gola, la pigrizia e l'*eros* lascivo. Qui si insiste sull'ostilità che la morale 'babilonese' della cultura coeva prova per la dedizione agli studi letterari e storici. Un disperato appello ad una condotta politica vicina agli interessi dell'indipendenza italica è in *R.V.F.* 128, 23-25.<sup>48</sup> Deploando il massiccio dispiegamento di milizie mercenarie da parte dei signori italiani, il poeta vuol mettere questi in guardia sull'insincerità dei sentimenti di abnegazione e lealtà professati dai soldati prezzolati, perché chi ha poca stima di sé non può avere a cuore le esigenze altrui.

Se ai tempi di Lucano, secondo il Petrarca, gloria somma era per un soldato imporporare il campo di battaglia del sangue dei nemici, i signori italiani trecenteschi, credendosi lungimiranti, in realtà sono miopi, poiché essi si augurano d'attingere fedeltà patriottica tra le fila di ridotte soldatesche prezzolate (*R.V.F.* 128, 23-25).

In *Phars.* X, 403-410,<sup>49</sup> Lucano scaglia una furiosa invettiva contro l'Egitto, in atto di arruolare militi romani che hanno mercanteggiato amore e fedeltà per una paga più alta. Cruccio avvelenato e astio verso la pusillanimità dei prezzolati accomunano i due vati; in entrambi scorre tuttavia il sentore dell'opera certa di una volontà fatale, che riuscirà a soffocare le azioni proditorie in un «combatter corto», aprendo la strada alla restaurazione dei sacri valori del passato.

<sup>47</sup> *Ibidem*, II, 242-245: «Omnibus expulsae terris olimque fugatae/ virtutis iam sola fides, quam turbine nullo/ excutiet Fortuna tibi, tu mente labantem/ derige me, dubium certo tu robore firma».

<sup>48</sup> F. Petrarca, *R.V.F.* 128, 23-25: «Vano error vi lusinga:/ poco vedete, et parvi veder molto,/ ch'è 'n cor venale amor cercate o fede».

<sup>49</sup> M.A. Lucano, *Phars.* X, 402-410: «Pars maxima turbae/ plebis erat Latiae, sed tanta oblivio mentis/ cepit in externos corrupto milite mores/ ut duce sub famulo iussuque satellitis irent/ quos erat indignum Phario parere tiranno./ Nulla fides pietasque viris qui castra secuntur,/ venalesque manus; ibi fas ubi proxima merces:/ aere merent parvo, iugulumque in Caesaris ire/ non sibi dant».

Stefania Nociti

## Ancora sul 'nulla' leopardiano

*Leopardi e l'imperfetto nulla*<sup>1</sup> si colloca nella nuova prospettiva critica degli studi leopardiani inaugurata da Cesare Galimberti e Antonio Prete sul finire del secolo scorso, e affermatasi con successo soprattutto nell'ambito delle celebrazioni per il bicentenario della nascita del poeta recanatese; i saggi *La verità come svelamento, come rivelazione e come destino* e *L'enigma della memoria*, confluiti rispettivamente nei capitoli secondo e terzo del libro, rientrano infatti nel quadro degli interventi e dei bilanci di questo importante momento.

Alberto Folin ripercorre, in questo saggio, l'originale itinerario di ricerca intrapreso nel 1996 con la pubblicazione di *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, condotto sull'ipotesi che «la celebre equazione, considerata da molti come chiave di volta del sistema speculativo di Leopardi, tra tutto e nulla [...], è fuorviante per la comprensione di quel sistema» (p. 9). Un'interpretazione esclusivamente filosofica, materialista e nichilista del pensiero leopardiano apparirebbe, infatti, riduttiva, poiché un enunciato come «tutto è nulla» richiede non solo la contestualizzazione all'interno delle varie opere, ma una lettura in chiave poetica oltre che filosofica, per non «perdere di vista l'essenza di ciò che è poetato nel *canto* di Leopardi e – collateralmente – di ciò che è pensato in quel *pensiero*» (p. 9).

<sup>1</sup> A. Folin, *Leopardi e l'imperfetto nulla*, Venezia, Marsilio, 2001 (d'ora in poi citerò da questo testo, indicando solo il numero di pagina tra parentesi).

I temi leopardiani analizzati nei cinque saggi che compongono la prima parte del libro sono essenzialmente riconducibili a due nuclei meditativi: quello della sofferenza insita nella verità (*Esporsi al male* e *La verità come svelamento, come rivelazione e come destino*), e quello del rapporto tra poesia e filosofia (*L'enigma della memoria*, *Pensare il margine. Il «non so che» e il «quasi niente» nelle pagine dello Zibaldone* e *Il pensiero e il desiderio*).

L'esposizione segue un percorso evolutivo in cui ciascun capitolo da una parte approfondisce il tema del capitolo precedente, dall'altra anticipa il tema del capitolo successivo, in un crescendo logico ed emotivo che conferisce una forma ordinata e unitaria al contenuto vario della raccolta. Come anticipa fin dalla premessa, sul piano metodologico l'autore non si sofferma sull'analisi puntuale dei testi, ma cerca di penetrare, attraverso essi, il pensiero filosofico del Leopardi. Viceversa, partendo da temi squisitamente filosofici, non indugia sugli aspetti distruttivi di tale pensiero, ma evidenzia la funzione del sentimento nei confronti della ragione e, quindi, il nesso esistente tra poesia e filosofia nell'opera leopardiana.

Nella seconda parte, soffermandosi sulla questione del nulla, delle illusioni, delle immagini e della poesia in Clemente Rebora, Andrea Emo e Cristina Campo, esponenti della cosiddetta cultura 'del margine', l'autore ricerca i punti di contatto tra le loro concezioni e il pensiero leopardiano. Una nota particolare merita senz'altro il saggio su Rebora intitolato *Il Leopardi di Rebora tra contingente ed eterno*, ispirato al suo *Per un Leopardi mal noto* del 1910, dove Folin afferma che «in un'epoca come quella primonovecentesca in cui la critica leopardiana, largamente dominata dallo psicologismo, tendeva a separare pensiero da poesia [...], Rebora mette l'accento sulla problematica *unità* del pensiero leopardiano e indica come via d'accesso privilegiata a questo nucleo profondo, appunto, il tema della musica» (p. 116). Lo studio di Rebora, tralasciando gli «aspetti dell'estetica leopardiana» di cui «aveva già trattato con dovizia di particolari il Giani»<sup>2</sup> (p. 117), e

<sup>2</sup> Cfr. R. Giani, *L'estetica nei Pensieri di Giacomo Leopardi*, Torino, Bocca, 1904.

gli altri «aspetti» su cui era concentrata l'attenzione della critica, dopo la pubblicazione dello *Zibaldone*, pone l'accento sulle «rispondenze» ovvero «il sotterraneo percorso che, nella meditazione leopardiana, collega il pensiero con il canto» (p. 117). Per Rebori, come già per Arturo Graf,<sup>3</sup> la concezione leopardiana della musica è quella che emerge dai *Canti*, dove si rivela «l'importanza essenziale della voce» (p. 117). Su questo nucleo tematico si innesta il motivo conduttore dell'analisi reboriana, sintetizzato nel secondo capitolo del saggio, dove si afferma sostanzialmente che l'idea leopardiana della musica «non è separabile né dall'insieme del suo pensiero, né dalla poesia e si fonda sull'idea di uno stretto (anche se problematico) nesso esistente tra suono e armonia» (p. 118). Questo nesso problematico, generalmente inquadrato nell'ambito del bello, nella distinzione leopardiana tra assoluto e relativo, si concretizza, secondo Rebori, nella musica, dove i due opposti convergono, grazie alla associazione di suono e canto da una parte e armonia dall'altra, e dove «atemporalità del suono e temporalità dell'armonia trovano [...] un punto di incontro nella convenienza, e cioè nella *parola* che, pur non sottraendosi alla realtà storica, mantiene nel suo dire l'incanto della voce iniziale» (p. 119).

Il primo saggio del libro si apre con la domanda «ed io che sono?» appartenente al verso 89 del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. Secondo l'analisi di Folini, essa non è posta come interrogativo di natura psicologica sull'identità del soggetto, altrimenti il pastore-Leopardi si sarebbe chiesto «ed io chi sono?», ma come indagine sul senso profondo dell'esistenza, come «problema filosofico dell'esistenza» che «chiama in causa [...] il ritrarsi dell'essere nel *niente* che, in questo modo, *lascia essere* l'esistenza nella sveltezza della luce e nell'enigma dell'identità» (p. 18). L'indagine filosofica avviene attraverso quattro domande («a che tante facelle?/ che fa l'aria infinita, e quel profondo/ infinito seren? che vuol dire questa/ solitudine immensa? ed io che sono?»), rivolte dal pastore alla luna, «*presenza divina*» (p. 19) e perciò eterna, ma al tempo stesso assente per l'uomo, essere finito,

<sup>3</sup> Cfr. A. Graf, *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, Torino, Loescher, 1898.

perché non condivide la sua finitezza; interlocutrice muta, simbolo dell'ineffabilità del senso nascosto dell'esistenza su cui l'uomo si interroga da sempre senza pervenire a una risposta. L'esistenza, individuale e universale, si identifica necessariamente con il male, poiché «l'idea che l'essere è perfetto, in quanto *evento*, non può coesistere con l'idea della sua *souffrance* costitutiva» (p. 22), e questo induce il Leopardi a interrogarsi anche sulla coincidenza tra l'essere e il bene, per capire se essa sia davvero necessaria e se la preclusione del male non rappresenti, invece, per l'essere «un limite della sua libertà» (p. 24). Il male è, dunque, connaturato all'esistenza, ma questo non esclude il riconoscimento, da parte del Leopardi, di una «tendenza all'autoconservazione» che distingue «il fine naturale dell'uomo da quello della sua esistenza» (p. 24). Mentre quest'ultimo è un fine innato, il primo è frutto di un «giudizio» cioè di un inganno naturale che non può essere colto dalla ragione ma solo attraverso l'immaginazione. In esso risiede per l'uomo, consapevole della propria intima contraddizione, la possibilità di discernere tra il bene e il male, e la libertà di esporsi al male.

Se è vero che il male e la fiera consapevolezza di esporvisi, il dolore e la verità sussistono sullo stesso piano, è tuttavia contraddittorio il fatto che, nel *Dialogo di Tristano e di un amico*, il poeta parli di una «filosofia dolorosa, ma vera», invece che di una «filosofia dolorosa e vera», «eppure [...] quel *ma* è essenziale: esso indica che, per Leopardi, il dolore si colloca sì sullo stesso piano della conoscenza, [...], ma vi si colloca in modo contraddittorio e paradossale. La verità, pur negativa, *consola* e quindi ha a che fare con la *situazione emotiva* dell'esserci. La *souffrance* trova le sue radici più profonde nella struttura costitutiva dell'essere, ma dispiega tutta la sua essenza *solo* se disvelata» (p. 30).

Nell'universo speculativo leopardiano, il tema della verità assume molteplici implicazioni che, nel saggio di Folin, vengono esaminate a partire dalle accezioni di «svelamento», di «rivelazione» e di «destino». La presenza del «velo della natura» è sentita, inizialmente, dal poeta come qualcosa di oscuro e tenebroso che ostacola la conoscenza della verità. Il «disvelamento», cioè l'atto di togliere il velo che copre

la natura, associato al tema della religione e della ragione, è rappresentato, negli scritti giovanili, mediante il ricorso ad una terminologia forte, che sottolinea la violenza dell'uomo nei confronti della natura, per scoprirne i segreti più intimi, per cui «la face luminosa della ragione penetrante scopre e mostra la verità spoglia da veli nei quali avvolta appare ad altri occhi». <sup>4</sup> Ma il «velo della natura», celando il vero, cela anche la sofferenza e da «impedimento inquietante» può trasformarsi in immagine di «rasseramento e bellezza», una volta raggiunta la consapevolezza che non è necessario forzare la natura per accedere a una verità che offre spontaneamente all'uomo, grazie ad una forma di rivelazione, resa possibile dal fatto che il «velo», in quanto naturale, presenta delle trasparenze, che solo la parola poetica può mettere in luce. «Togliere questo velo significa portare alla luce la verità, che diviene così un mantello» (p. 35), cioè un ostacolo molto più denso perché scaturisce artificialmente, come proiezione dei limiti della ragione umana, creando una barriera ancora più massiccia tra l'uomo e la natura, tra l'uomo e la verità. Questa è la differenza che intercorre anche tra *mythos* e *logos*, tra l'approccio alla natura da parte degli antichi e quello dei moderni; infatti «è perché permane nella latenza che la natura parla ai vetusti divini. Se essa si mostrasse, non parlerebbe. Ma questo sottrarsi che permette la parola della natura, il cui linguaggio è il mito, non è un mero negarsi: al contrario, esso consente l'apparire [...] di tutto ciò che è. Tale mostrarsi nella trasparenza del velo diviene perciò una *parola* che è un annuncio dei fini ultimi dell'essere proprio in quanto sottraentesi al *logos*» (p. 36).

Le precedenti accezioni di verità presentano un'ulteriore implicazione: nel rapporto uomo-natura, la cognizione del vero ha il carattere della necessità, poiché accomuna l'esistenza a un destino inesorabile di sofferenza, e «nessun recalcitrante tentativo di sottrarsi a questo destino potrà mai neppure scalfire l'infelicità umana, così messa a nudo, salvo forse la *pietà* insita nella cognizione del nulla» (p. 43). Quando

<sup>4</sup> *Condanna e viaggio del Redentore al Calvario*, in G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Roma, Newton Compton, 1997, p. 745.

allo smarrimento prodotto dalla scoperta del vero si aggiunge la consapevolezza dell'ineluttabilità del destino, anche il significato della poesia cambia ed essa «non è neppure più tanto consolazione, quanto supremo atto di *attenzione* e *testimonianza*» (p. 43) verso il dolore umano. Sebbene la natura sia stata ormai svelata dal *logos*, la cognizione del vero «ancor che tristo» può presentare i suoi dilette, in quanto «è proprio l'accettazione della caduta, l'abbandono ad essa, che può permettere l'*acquietarsi* nello spettacolo del nulla e il sorgere della pietà per la condivisione del nulla cui gli uomini sono costretti» (p. 44).

La conoscenza della verità ha provocato la perdita delle illusioni e la conseguente riduzione della facoltà immaginativa nell'uomo moderno: su questo si basa la distinzione leopardiana tra «poesia immaginativa», propria degli antichi, e «poesia sentimentale», propria dei moderni, testimoniata da un passo dello *Zibaldone* del 1821. Ne deriva, pertanto, che l'unica forma di poesia per i moderni, in cui tale distinzione viene meno, è quella lirica «espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo». <sup>5</sup> La componente immaginativa può essere riacquistata, tuttavia, anche nella «poesia sentimentale», attraverso il recupero delle illusioni che consentono «una sorta di oblio momentaneo del vero» (p. 48). Da queste riflessioni scaturisce l'analisi leopardiana sul nesso che collega la poesia alla filosofia. I risultati, apparentemente opposti tra loro, si possono sintetizzare in due momenti fondamentali: in alcune affermazioni zibaldoniane del 1821, egli sostiene che i sentimenti destabilizzano il fondamento della filosofia, e questa, a sua volta, annienta le emozioni che danno luogo alla poesia, per cui «tra questa e quella esiste una barriera insormontabile, una nemicizia giurata e mortale». <sup>6</sup> Già nel '23 la distinzione tra poesia e filosofia scompare. Infatti, ancora nello *Zibaldone*, il poeta afferma che «E' tanto mirabile quanto vero, che la poesia la quale cerca p. sua natura e proprietà il bello, e la filosofia che ricerca il vero, cioè la cosa più contraria al bello, sieno le

<sup>5</sup> G. Leopardi, *Zibaldone*, edizione critica a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, 4234, 15 dic. 1826 (d'ora in poi citerò con l'abbreviazione *Zib.*).

<sup>6</sup> *Zib.*, 1231, 27 giugno 1821.

facoltà le più affini tra loro». <sup>7</sup> La contraddizione è solo apparente perché, insieme alla distinzione tra poesia e filosofia, scompare anche la valutazione della filosofia come «critica». Si delinea, così, l'accostamento della filosofia a un'idea di «passione» intesa come «amore per la verità» che ha come oggetto la natura, così «se la natura si sottrae alla vista analitica [...] offrendosi nel suo costitutivo mistero solo nel caldo della passione, e cioè nel linguaggio della poesia, ciò significa che l'essenza stessa della natura è poetica, e dunque la parola precisa e visionaria che evoca le immagini da lontano mantenendo le cause nell'ombra, riporta la *philosophia* al suo antico senso originario» (p. 51). Il legame tra poesia e filosofia, che si esplica attraverso le immagini, non può realizzarsi mai nel presente che è im-poetico in quanto tempo dell'analisi. Solo nel passato e nel futuro, dimensioni veramente poetiche perché luoghi della ricordanza e della speranza, il «vero» può diventare immagine, cioè poesia. Ne sono testimonianza *Le ricordanze*, dove il saluto rivolto alle stelle («Vaghe stelle dell'Orsa») implica il riconoscimento di una presenza che sottolinea il permanere di qualcosa dell'antica contemplazione («Tornare ancor per uso a contemplarvi»), che adesso si arricchisce della solitudine. Se il passato (mai più) può tornare grazie al permanere delle cose, il saluto rivolto a Nerina («O Nerina! [...] I giorni tuoi/ furo, mio dolce amor. Passasti...») esprime l'impossibilità del suo ritorno, fuorché nella ricordanza. Il permanere è una prerogativa che, secondo alcune affermazioni presenti nello *Zibaldone*, appartiene non solo agli enti (la luna, le stelle), alle cose, alle immagini e al ricordo, ma anche alle illusioni, grazie ad una naturale inclinazione dell'animo umano. Questo consente di rintracciare nel moderno ciò che sopravvive dell'antico, che si colloca tra il «non più» e il «non ancora», e di individuare il punto intermedio in cui la natura svelata dalla ragione continua a rivelarsi nell'atto poetico; «a questo attimo inafferrabile, perché già trascorso quando la coscienza tenta di metterlo a fuoco, vengono associate diverse figure: il vento, il respiro, il fumo, l'ombra, il soffio ecc.: tutte immagini che hanno in comune l'inconsistenza e l'inafferrabilità,

<sup>7</sup> *Zib.*, 3383-3384, 8 settembre 1823.

certamente, ma anche l'atopia temporale» (p. 82). Anche sotto il profilo linguistico, il Leopardi rivendica la necessità di una lingua insieme antica e moderna, tra «il non più» e «il non ancora». Ed è in questa prospettiva che si colloca anche la definizione della filosofia leopardiana come «mezza filosofia», che non è pura ragione né puro sentire, ma è uno «stato di grazia» (p. 91) che dipende da qualcosa che sfugge alla volontà come le illusioni sfuggono alla ragione, determinando una tensione al piacere che, in quanto tale, non può concretizzarsi mai nel presente ma solo manifestarsi come immagine nel passato o nel futuro.

Alberico Guarnieri

La 'formazione' difficile:  
note sugli itinerari iniziatici di Renzo e Pinocchio

La narrazione delle peripezie di Renzo, che hanno inizio con la forzata partenza dal suo paesino e culminano nella 'rocambolosa' fuga dalle spire di una giustizia poco rassicurante, benché efficacemente rappresentata da «un uomo vestito di nero, e due armati»,<sup>1</sup> occupa ben quattro capitoli del romanzo, ed è intervallata dal racconto dei tumulti di S. Martino scoppiati nella città di Milano<sup>2</sup> durante i quali si verifica uno stravolgimento inquietante e a tratti grottesco di ogni norma costituita: «Carnevolesca si può allora definire l'origine stessa del tumulto, che consente libero sfogo e piena espansione alle esigenze alimentari del popolo, alla sua 'bestialità' [...] attraverso l'improvviso miraggio aperto dal "paese di cuccagna" [...]. Carnevolesco, ancora, si può considerare il risolversi della violenza in spettacolo, l'esplosione di una gioia incontrollata che accende i falò della festa».<sup>3</sup> L'esperienza di

<sup>1</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di L. Russo, Firenze, La Nuova Italia, 1989, p. 289. Si osservi, a tal proposito, il modo in cui Manzoni tratteggia la figura del notaio criminale: egli è stoltamente convinto di avere il controllo della situazione, questa, invece, gli sfugge di mano sin dal momento in cui irrompe nell'osteria per arrestare Renzo. L'epilogo sarà per lui del tutto inglorioso: il prigioniero fugge ed egli deve subire anche il dileggio popolare al quale riesce solo ad opporre un sorriso sciocco.

<sup>2</sup> A riguardo delle caratteristiche narrative degli episodi storici trattati nel romanzo, cfr. lo studio di E. Parrini, *La narrazione della storia nei "Promessi sposi"*, Firenze, Le Lettere, 1996.

<sup>3</sup> G. Zaccaria, *Le maschere e i volti. Il 'carnevale' nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Milano, Bompiani, 2003, p. 31.

Renzo viene pertanto a configurarsi in modo estremamente traumatico: non soltanto egli ha dovuto rinunciare alle nozze con Lucia che attendeva «con la lieta furia di un uomo di vent'anni»,<sup>4</sup> ma ha dovuto altresì abbandonare il suo luogo natio cedendo alle amorevoli ed oltremodo sagge sollecitazioni di Padre Cristoforo «[...] vedete bene, figliuoli, che ora questo paese non è sicuro per voi. È il vostro; ci siete nati; non avete fatto male a nessuno; ma Dio vuol così. È una prova, figliuoli: sopportatela con pazienza, con fiducia, senza odio, e siate sicuri che verrà un tempo in cui vi troverete contenti di ciò che ora accade. Io ho pensato a trovarvi un rifugio, per questi primi momenti [...]».<sup>5</sup> Cosicché Renzo si trova repentinamente proiettato in una dimensione 'altra', opposta a quella in cui era finora vissuto; di tale dimensione, ovviamente, non può prendere immediatamente coscienza: tutto ciò che vede, gli appare in una luce così inconsueta da «rarefare l'atmosfera sino a renderla quasi irreale, [il che anticipa il] motivo fiabesco della città incantata, con la sua sospensione magica. Tale motivo prelude alla scoperta, in terra, della farina e del pane, che [...] esalta pure il sentimento del 'meraviglioso' che sostiene l'intero episodio».<sup>6</sup> D'altronde egli ha perso ogni abituale punto di riferimento allontanandosi dallo spazio circoscritto ma rassicurante del suo paese, nel quale non si è certamente imbattuto in persone 'strane' come quelle, ad esempio, che incontra entrando in Milano. Lo spettacolo inconsueto, che gli si presenta, è quello di un nucleo familiare reduce da un recente saccheggio: «Erano un uomo, una donna e, qualche passo indietro, un ragazzino; tutt'e tre con un carico addosso, che pareva superiore alle loro forze, e tutt'e tre in una figura strana. I vestiti o gli stracci infarinati; infarinati i visi, e di più stravolti e accesi [...]. L'uomo reggeva a stento sulle spalle un gran sacco di farina [...]. Ma più sconcia era la figura della donna: un pancione smisurato, che pareva tenuto a fatica da due braccia piegate: come una pentolaccia a due manichi; e di sotto a quel pancione uscivan due gambe, nude fin

<sup>4</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi* cit., p. 32.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>6</sup> G. Zaccaria, *Le maschere e i volti* cit., p. 26.

sopra il ginocchio, che venivano innanzi barcollando. Renzo guardò più attentamente, e vide che quel gran corpo era la sottana che la donna teneva per il lembo, con dentro farina quanta ce ne poteva stare [...]. Il ragazzetto teneva con tutt'e due le mani sul capo una panierina colma di pani; ma [...] perdeva l'equilibrio, e qualche pane cadeva».<sup>7</sup>

A partire da questo momento le vicende di Renzo si svolgono nello spazio aperto della strada che «è per eccellenza il luogo degli incontri casuali. Sulla strada si intersecano in un punto temporale e spaziale le vie spaziali e temporali delle persone più svariate, rappresentanti di tutti i ceti, le condizioni, le fedi, le nazionalità, le età. Qui possono incontrarsi per caso persone che normalmente sono disunite dalla gerarchia sociale e dalla lontananza spaziale, qui può sorgere qualsiasi contrasto e possono scontrarsi ed intrecciarsi vari destini. Qui si uniscono in modo singolare le serie spaziali e temporali dei destini e delle vite, complicandosi e concretizzandosi con le *distanze sociali* qui superate. È il punto in cui gli eventi si annodano e si compiono. Si direbbe che qui il tempo sbocchi nello spazio e vi scorra [...] le metaforizzazione della strada ha diverse forme e livelli, ma il perno centrale è il fluire del tempo».<sup>8</sup> Vano, pertanto, risulterà il tentativo di sottrarsi al 'fascino' avventuroso della strada recandosi al convento dei cappuccini lad-dove lo aveva indirizzato padre Cristoforo: «S'aprì uno sportellino che aveva una grata, e vi comparve la faccia del frate portinaio a domandar chi era. "Uno di campagna, che porta al padre Bonaventura una lettera pressante del padre Cristoforo."/ "Date qui" disse il portinaio, mettendo una mano alla grata. "No, no" disse Renzo: "gliela devo consegnare in proprie mani." "Non è in convento."/ "Mi lasci entrare, che l'aspetterò."/ "Fate a mio modo" rispose il frate: "andate a aspettare in chiesa, che intanto potrete fare un po' di bene. In convento, per adesso, non s'entra." E detto questo, richiuse lo sportello».<sup>9</sup> Non è casuale che la conversazione con il frate si svolga attraverso lo spazio

<sup>7</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi* cit., pp. 224-225.

<sup>8</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 390-391.

<sup>9</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi* cit., p. 226.

estremamente angusto di uno sportello munito di grata, posto a rappresentare un confine invalicabile fra il caotico mondo esterno, e quello quieto e sicuro del convento: il rifiuto del cappuccino consegna fatalmente Renzo alla città in rivolta, e contribuisce a fargli smarrire ulteriormente ogni consapevolezza di sé. Tutto ciò, riteniamo, sancisce in qualche modo l'inizio di una sorta di percorso metamorfico negativo che finirà col risolversi nell'assunzione di atteggiamenti 'eccentrici' e tipicamente infantili. Nel compimento di questo itinerario 'rovesciato', acquista un ruolo non secondario l'assenza di Lucia cui era, in qualche modo, delegato l'ufficio di frenare le intemperanze del suo promesso,<sup>10</sup> che non viene peraltro mai ricordata espressamente dal giovane durante la sua breve ma avventurosa permanenza in Milano proprio perché egli viene gradatamente a trovarsi in una pressoché assoluta condizione di irresponsabile smemoratezza: «si fermò, con le braccia incrociate sul petto, a guardare a sinistra, verso l'interno della città, dove il brulichio era più folto e più rumoroso. Il vortice attrasse lo spettatore. – Andiamo a vedere, – disse tra sé; tirò fuori il suo mezzo pane, e sbocconcellando, si mosse verso quella parte».<sup>11</sup> Ed è in quest'ottica che si può, secondo noi, leggere l'incontro con il gruppo familiare di cui si è già detto: la sua 'stranezza' è tale soltanto agli occhi di Renzo che, sin dal primo contatto con la città sconosciuta, manifesta una stupita incredulità che si palesa dapprima debolmente, allorché scambia una scena di ordinaria miseria per un'apparizione ecceziona-

<sup>10</sup> Cfr. il capitolo terzo del romanzo nel quale la collera di Renzo sembra stia per traboccare al punto tale da risolversi nella violenza omicida ai danni di Don Rodrigo, ma è prontamente frenata dalla fanciulla che invoca su di loro l'aiuto del Signore. Invero a Renzo era già successo di cadere in preda all'ira nel capitolo precedente, allorquando aveva costretto Don Abbondio a rivelargli il nome del 'tiranno' rivolgendogli la domanda «con la voce d'un uomo risoluto d'ottenere una risposta» (*ibidem*, p. 38) Il suo agire si rivela talmente impulsivo ed alogico da giungere addirittura al temporaneo sequestro del curato, in una scena senz'altro 'briosa' ma non del tutto priva, a nostro avviso, di una certa componente drammatica: «[Don Abbondio] spiccò un salto dal suo seggiolone, per lanciarsi all'uscio. Ma Renzo che doveva aspettarsi questa mossa, e stava all'erta, vi balzò prima di lui, girò la chiave e se la mise in tasca» (*ibidem*, p. 39).

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 227. Non è, secondo noi, casuale il rilievo operato da Manzoni a riguardo del pane che non viene propriamente mangiato bensì semplicemente «sbocconcellato»: è un gesto da bambini che accentua la componente di superficiale irresponsabilità di Renzo.

le,<sup>12</sup> e successivamente in modo sempre più marcato, fino a raggiungere l'acme all'interno dell'osteria (peraltro diametralmente opposte a quelle del convento) laddove, ubriacandosi, compirà del tutto il percorso di 'regressione' ad una condizione di inesperienza 'infantile'.<sup>13</sup>

Intanto la rivolta infuria dappertutto: il forno delle grucce è preso d'assalto dalla folla sempre più animata da intenti minacciosi, che non desiste dai suoi propositi neanche all'arrivo del capitano di giustizia il quale, inutilmente, cerca di appellarsi ai buoni sentimenti dei milanesi. Segue una fitta sassaiola originata dal gesto di uno dei rivoltosi che scaglia una pietra contro il capitano entrato, nel frattempo, nel forno e salito al piano superiore: ««Giudizio, figliuoli [...]. Pane ne avrete; ma non è questa la maniera [...]. Voi altri milanesi, che per la bontà, siete nominati in tutto il mondo [...]. Ah canaglia!» Questa rapida mutazione di stile fu cagionata da una pietra che, uscita dalle mani d'uno di que' buoni figliuoli, venne a battere nella fronte del capitano [...]./ Intanto, padroni e garzoni della bottega, ch'erano alle finestre de' piani di sopra, con una munizione di pietre [...] accennavano di volerle buttare. Visto ch'era tempo perso, cominciarono a buttarle davvero. Neppure una ne cadeva in fallo; giacché la calca era tale, che un granello di miglio, come si suol dire, non sarebbe andato in terra./ «Ah birboni! ah furfantoni! È questo il pane che date alla povera gente?»».<sup>14</sup> I pani si 'trasformano' in sassi, così come i sassi sembravano aver preso il

<sup>12</sup> L'occhio di Renzo non coglie subito la scena nella sua concretezza, bensì ne isola particolari 'fantasiosamente' infantili quali il «pancione smisurato» e le braccia della donna che appaiono come «una pentolaccia a due manichi». La sua prospettiva visiva, pertanto, appartiene ancora a quella «disposizione mentale governata dalla percezione dei rumori e degli odori» al cui interno la vista non ha ancora acquisito l'importanza che avrà a partire dal Seicento, allorquando inizia ad «affermarsi una nuova mentalità scientifica che non può più limitarsi ad apprendere le cose in una specie di contatto immediato, fra animismo e magia, secondo le procedure rituali, direbbe oggi il Lévi Strauss, del "pensiero selvaggio"» (E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 3-4).

<sup>13</sup> Anche il comportamento dell'oste nei confronti di Renzo è spia significativa del modo in cui viene percepito l'agire 'sconclusionato' del suo cliente: non è casuale, infatti, che il gestore della locanda si preoccupi essenzialmente di farsi pagare il conto, e che usi, per raggiungere lo scopo, una buona dose di 'degnazione' molto simile a quella che, talvolta, viene adoperata nei confronti dei bambini capricciosi.

<sup>14</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi* cit., pp. 237-238.

posto del pane agli increduli occhi dello sprovveduto montanaro nel momento in cui era entrato in città: «Ma, dopo pochi altri passi [...] vide sugli scalini del piedistallo certe cose sparse, che certamente non eran ciottoli, e se fossero state sul banco d'un fornaio, non si sarebbe esitato un momento a chiamarli pani. Ma Renzo non ardiva creder così presto ai suoi occhi; perché, diamine! non era luogo da pani quello». <sup>15</sup> Ancora una volta la percezione visiva di Renzo si rivela fallace e, per metterlo in rilievo, il narratore ricorre efficacemente all'uso dello 'straniamento' <sup>16</sup>

Cosicché, dopo aver partecipato alle varie fasi della rivolta, ed aver tenuto in piazza un discorso estremamente appassionato, ma certamente non meditato, «camminando così con la *testa per aria* si trovò a rido a un crocchio; e fermatosi, sentì che vi discorrevan di congetture, di disegni, per il giorno dopo. Stato un momento a sentire, non poté tenersi di non dire anche lui la sua». <sup>17</sup> Renzo approda all'osteria della Luna piena, guidato dal sedicente spadaio Ambrogio Fusella, in realtà bargello abilmente camuffato. Ad attirare l'attenzione di Fusella erano state le parole del giovane che, pronunciate nel contesto 'trasgressivo' del tumulto, avevano fatto credere al poliziotto di trovarsi al cospetto di un pericoloso rivoluzionario da assicurare al più presto alla giustizia. Nello spazio claustrofobico dell'osteria, <sup>18</sup> peraltro immerso in una ambigua semioscurità («Due lumi a mano, pendenti da due pertiche attaccate alla trave del palco, vi spandevano una mezza luce» <sup>19</sup>), Renzo dopo essersi abbandonato con rumorosa soddisfazione sulla panca ed aver ordinato «un buon fiasco di vino sincero [...] e poi un boccone», <sup>20</sup> estrae l'ultimo dei pani che aveva raccattato: il gesto è seguito da

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>16</sup> Il concetto di straniamento è stato teorizzato da Šklovskij nel fondamentale saggio dal titolo *L'arte come procedimento*, in V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>17</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi* cit., p. 264, corsivo nostro.

<sup>18</sup> Una disamina particolarmente interessante del ruolo dell'osteria nella letteratura è stata compiuta da M. Veglia in *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, B. Mondadori, 2003, pp. 261-273.

<sup>19</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi* cit., p. 269.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 270.

un'esclamazione enfatica («ecco il pane della provvidenza!»<sup>21</sup>) che suscita l'interesse degli altri avventori. Non è casuale che, nel momento in cui il giovane inizia l'ultima tappa dell'itinerario di metamorfica regressione, compaia ancora una volta il pane come muto testimone di una parabola sempre più discendente,<sup>22</sup> peraltro favorita dalla facilità estrema con cui trangugia golosamente grandi quantità di vino.

L'agire di Renzo ci ricorda, in qualche modo, quello di Hansel e Gretel, protagonisti dell'omonima fiaba dei Grimm, che sono «trascinati dalla loro avidità, e ingannati dai piaceri della soddisfazione orale [il che li spinge illusoriamente verso una] condizione 'paradisiaca' di esistenza [che] giunge a mettere in pericolo l'esistenza stessa dell'individuo [tendente a cedere] agli impulsi incontrollati dell'Es, simboleggiati dalla sfrenata voracità».<sup>23</sup> Anche loro, come il personaggio manzoniano, non si soffermano a riflettere sulle conseguenze delle loro azioni, cogliendo della nuova realtà in cui si trovano proiettati, soltanto i lati piacevolmente ingannevoli: «Quando furono ben vicini, videro che la casina era fatta di pane e coperta di focaccia; ma le finestre erano di zucchero trasparente. – All'opera! disse Hansel, – faremo un ottimo pranzo. Io mangerò un pezzo di tetto e tu, Gretel, puoi mangiare un pezzettino di finestra: è dolce –. Hansel si rizzò, stese la mano in alto, e staccò un pezzo di tetto, per sentire che gusto aveva; e Gretel s'accostò ai vetri e cominciò a spilluzzicarli [...] continuarono a mangiare, senza lasciarsi confondere».<sup>24</sup> Cosicché, quando compare all'improvviso sull'uscio la strega, essi, dopo un rapido spavento iniziale,<sup>25</sup> si lasciano irretire dalle maniere melliflue di questa, e non colgo-

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 270

<sup>22</sup> Non sfugga il riferimento manzoniano alla simbologia del numero tre: quello che Renzo consuma nell'osteria è, infatti, il terzo pane. I tre pani sembrano rappresentare, nell'episodio, altrettante tappe capovolte del dantesco percorso di redenzione: ad ogni pane mangiato o «sboconcellato», corrisponde una discesa ulteriore agli 'inferi' dell'inconsapevolezza infantile.

<sup>23</sup> B. Bettelheim, *Il mondo incantato*, Milano, Mondadori, 1990, p. 157.

<sup>24</sup> J. e W. Grimm, *Fiabe*, Torino, Einaudi, 1983, p. 11.

<sup>25</sup> Anche Renzo si spaventa allorché manifesta tutto il suo disappunto contro l'intenzione del «vecchio mal vissuto, che, spalancando due occhi affossati e infocati, contraendo

no, ovviamente, i pericoli insiti nel modo di fare della donna: al contrario, i due bambini ritengono di essere giunti in un luogo caratterizzato da seducenti meraviglie, sol perché la vecchia, per raggiungere lo scopo di divorarli, gli serve «una buona cena, latte e frittelle, mele e noci; poi furono preparati due bei lettini bianchi, e Hansel e Gretel si coricarono e credevano di essere in paradiso».<sup>26</sup>

Così Renzo, ormai preda delle seduzioni del vino, vede nell'amico occasionale una persona di cui potersi fidare fino al punto di rivelargli il proprio nome che aveva ostinatamente taciuto all'oste, in un sussulto di diffidenza contadina: ««[...] Dunque dividere il pane. E come si fa? Ecco: dare un bel biglietto a ogni famiglia, in proporzione delle bocche [...]. A me, per esempio, dovrebbero rilasciare un biglietto in questa forma: Ambrogio Fusella, di professione spadaio [...]. A voi, per esempio, dovrebbero fare un biglietto per... il vostro nome?»/“Lorenzo Tramaglino,” disse il giovine».<sup>27</sup>

Non appena entrato in possesso della 'preziosa' informazione, il bargello abbandona repentinamente Renzo, nonostante le accorate proteste di quest'ultimo che vorrebbe dividere con lui dell'altro vino, manifestando un entusiasmo perfettamente in linea con la sua condotta imprudente, immancabilmente destinata a culminare nel cedimento alle ragioni di un'incontrollata avidità:<sup>28</sup> lo spazio chiuso della locanda si delinea, allora, sempre più come 'non luogo' atto al compimento del-

le grinzhe a un sogghigno di compiacenza diabolica [...] agitava in aria un martello, una corda, quattro gran chiodi, con che diceva di volere attaccare il vicario a un battente della sua porta, ammazzato che fosse» (A. Manzoni, *I Promessi sposi* cit., p. 248) nel sentirsi apostrofare malamente da un tale «con un viso da indemoniato» (*ibidem*, p. 248); appena esprime il proprio parere, il giovane si sente aizzargli contro i rivoltosi. Tuttavia, la paura che lo rende «piccino piccino [per cui] vorrebbe sparire [al punto da cercare protezione in] alcuni suoi vicini [che] lo prendono in mezzo» (*ibidem*, p. 249), è destinata a durare ben poco: non molto tempo dopo, infatti, egli si mette addirittura ad arringare la folla, libero da ogni timore residuo.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 11. La richiesta fatta da Renzo all'oste di «un letto alla buona; basta che i lenzuoli sian di bucato» (*ibidem*, p. 271) sembra essere un elemento comune alle due vicende.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 276.

<sup>28</sup> A ben guardare essa comincia a palesarsi, sia pure sotto forma di meraviglia per l'inconosciuto rinvenimento dei pani per strada, sin dal momento in cui Renzo compie il suo ingresso in Milano.

l'itinerario iniziatico capovolto del personaggio. La riprova di quanto sosteniamo la si può rintracciare nel secondo discorso della giornata che viene, però, pronunciato in modo alquanto sgangherato: «a poco a poco, quella faccenda di finir le frasi cominciò a diventargli fieramente difficile. Il pensiero, che s'era presentato vivo e risoluto alla sua mente, s'annebbiava e svaniva tutt'a un tratto; e la parola, dopo essersi fatta aspettare un pezzo, non era quella che fosse al caso». <sup>29</sup> Il compimento del processo metamorfico è avvenuto: la pressoché totale incapacità di Renzo di adoperare correttamente la parola sembra significare qui la 'discesa' ad una sorta di condizione animalesca che, per molti aspetti, crediamo possa essere accostata a quella in cui cade Pinocchio al termine del suo soggiorno nel Paese dei balocchi. A nostro avviso, le vicende vissute dal personaggio manzoniano e dal burattino collodiano, hanno non pochi punti in comune, ivi compresa l'origine rintracciabile, per entrambi, nell'allontanamento dal luogo in cui vivevano proprio alla vigilia del raggiungimento di mete notevolmente importanti, quali il matrimonio per Renzo e l'abbandono dello 'stato' di burattino per Pinocchio. Quest'ultimo, ricordiamo, aveva ritrovato la Fata dopo numerose vicissitudini e ottenuto nuovamente da lei il perdono sia per tutti gli errori commessi <sup>30</sup> che per il cumulo di bugie impudentemente propinate. <sup>31</sup>

Il pentimento che ne segue sembra sincero e sortisce quegli effetti lungamente sperati dalla Fata: «Pinocchio promise e giurò che avrebbe studiato e che si sarebbe condotto sempre bene. E mantenne la parola per tutto il resto dell'anno. Difatti, agli esami delle vacanze, ebbe l'onore di essere il più bravo della scuola [...] che la Fata tutta contenta

<sup>29</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi* cit., p. 278.

<sup>30</sup> Dei quali uno dei più gravi è stato senza alcun dubbio quello di essersi lasciato coinvolgere in un 'epico' scontro con alcuni compagni di scuola nel quale resta gravemente ferito uno di loro. Pinocchio viene ingiustamente ritenuto responsabile e arrestato dai carabinieri: riesce, però, abilmente a sottrarsi alla cattura, proprio come Renzo che evita di farsi stritolare dalle spire della giustizia dell'infido notaio criminale. Cfr C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 148-151.

<sup>31</sup> Cfr. il fondamentale saggio di M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 185-189, 203-208, nel quale è contenuta un' interessante disamina dell'uso e del significato della bugia nel romanzo collodiano.

gli disse: [...] / Domani finirai di essere un burattino di legno, e diventerai un ragazzo perbene». <sup>32</sup> L'evento merita, ovviamente, di essere festeggiato con una «gran colazione [a base di] dugento tazze di caffè e latte e quattrocento panini imburrati di sotto e di sopra», <sup>33</sup> alla quale parteciperanno tutti i suoi compagni di scuola, ivi compreso Lucignolo, l'amico più caro di Pinocchio che declina, però, l'invito adducendo precise ragioni: «– Vado ad abitare in un paese... che è il più bel paese di questo mondo: una vera cuccagna! [...] / Si chiama il Paese dei balocchi. Perché non vieni anche tu? – Io? no davvero! / – Hai torto, Pinocchio! Credilo a me che, se vieni, non te ne pentirai [...]. Lì non vi sono scuole, lì non vi sono maestri, lì non vi sono libri. In quel paese benedetto non si studia mai. Il giovedì non si fa scuola, e ogni settimana è composta di sei giovedì e una domenica [...]. Ecco come dovrebbero essere tutti i paesi civili. / – Ma come si passano le giornate nel Paese dei balocchi? / – Si passano baloccandosi e divertendosi dalla mattina alla sera. La sera poi si va a letto, e la mattina dopo si ricomincia daccapo». <sup>34</sup>

La prospettiva è troppo allettante per Pinocchio che, come Renzo, manifesta una sostanziale «incapacità di calcolare la portata e la conseguenza delle proprie azioni: dunque, la tendenza ad accondiscendere senza riflessione agli impulsi profondi del proprio desiderio». <sup>35</sup> Ecco perché la permanenza nello spazio delimitato della casa della Fata <sup>36</sup> assume il carattere di una costrizione alla quale il burattino decide di non soggiacere, perseguendo la più intrigante strada dell'avventura. La resa incondizionata non si fa attendere molto a lungo: sollecitato da Lucignolo e da un rumoroso e sguaiato gruppo di «ragazzetti fra gli otto e i dodici anni, ammonticchiati gli uni su gli altri come tante ac-

<sup>32</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio* cit., p. 167.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>35</sup> A. Asor Rosa, *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 585.

<sup>36</sup> Ricordiamo che anche Renzo aveva preferito seguire la folla dei rivoltosi, sottraendosi al rassicurante ma angusto spazio del convento, esponendosi a quello molto più ampio ma pericoloso della città in preda al caos.

ciughe nella salamoia»<sup>37</sup> sul carro dell'Omino di burro, un singolare personaggio «più largo che lungo, tenero e untuoso come una palla di burro, con un visino di melarosa, una bocchina che rideva sempre e una voce sottile e carezzevole»,<sup>38</sup> Pinocchio intraprende il viaggio alla volta dello sconosciuto paese, immediatamente caratterizzato dal 'segnale' negativo del ciuchino che, nel tentativo di veicolare al distratto burattino un messaggio di salvezza, «voltandosi a secco, gli dette una gran musata nello stomaco e lo gettò a gambe all'aria [...]. Intanto Pinocchio, rizzatosi da terra tutto infuriato, schizzò con un salto su la groppa di quel povero animale [...]./ Quand'ecco che all'improvviso il ciuchino alzò tutte e due le gambe di dietro e, dando una fortissima sgropponata, scaraventò il povero burattino in mezzo alla strada sopra un monte di ghiaia». <sup>39</sup> Allo stesso modo di Renzo, il personaggio collodiano coglie soltanto gli aspetti 'fantasiosi' della realtà circostante, manifestando uno stupore tipicamente infantile per le lacrime versate dall'animale, che ricorda quello espresso dal protagonista de *I promessi sposi* allorquando incontra il misero gruppo familiare, o vede i pani sparsi sulla strada.<sup>40</sup> Questo prevalere del pensiero magico, impedisce a Pinocchio di accorgersi della crudeltà ipocrita dell'Omino «che per la foggia, la statura pare partecipare della natura vessatoria e astuta

<sup>37</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio* cit., pp. 175-176. Un'immagine, questa, molto simile a quella della folla milanese altrettanto vociante ed eccessiva, di cui si è già detto (cfr. *supra* n. 14).

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 178-179.

<sup>40</sup> Cfr. *supra* nn. 12 e 16. Sembra quasi che, nelle scene dei due romanzi, gli elementi 'insoliti' siano collocati in funzione di 'prova' cui sottoporre i personaggi che, ovviamente, non sono in grado di superare. Si ha così l'impressione che, nel loro agire, il confine fra percezione soggettiva ed oggettiva del reale sia estremamente sottile: tutto ciò ci autorizzerebbe a concludere che il loro pensiero sia dominato da una componente 'magica' alquanto accentuata: «Una delle condizioni preliminari più importanti per ogni forma magica di comportamento è un'unità altamente integrata (sincretica) fra mondo ed io. Il mondo è separato dall'io soltanto in misura molto piccola; esso è configurato soprattutto secondo i bisogni emotivi dell'io (egomorfismo). Ma, inversamente, l'io è altamente suscettibile di stimolazione emotiva da parte dell'ambiente. La visione egomorfica dell'ambiente significa 'personalizzazione' delle cose, tale che le cose cessano di essere oggetti rigidi, inanimati e diventano entità vive e attive» (H. Werner, *Psicologia comparata dello sviluppo mentale*, Firenze, Giunti-Barbèra, 1970, pp. 354-355).

dell'adulto, e della indole serpentesca e menzognera dell'infanzia. Costui, per le notturne leggi del male, ha licenza di percorrere una strada infantile e rovinosa, anzi di esercitare un potere di corruttore e di perverso educatore. Forse, alle sue spalle sta un oscuro, occhiuto committente»,<sup>41</sup> che scambia ingenuamente per l'espressione di un animo gentile pronto a sacrificarsi per rendere felici i ragazzi. La cortesia dell'Omino viene prontamente ripagata dal burattino in modo invero plateale, ma certamente non insincero: «– I posti son tutti pieni, – replicò l'Omino, – ma per mostrarti quanto sei gradito, posso cederti il mio posto a cassetta./ – E voi?/ – E io farò la strada a piedi./ – No davvero, ché non lo permetto. Preferisco piuttosto di salire in groppa a qualcuno di questi ciuchini, – gridò Pinocchio».<sup>42</sup>

Una disponibilità irrazionalmente affettuosa che, ancora una volta, ci consente di instaurare un raffronto con quella manifestata altrettanto immeritadamente da Renzo nei riguardi del malvagio Fusella: ««[...] Intanto vi do la buona notte, e me ne vo; perché penso che la moglie e i figliuoli m'aspetteranno da un pezzo.»/ “Un altro gocciolino, un altro gocciolino,” gridava Renzo, riempiendo in fretta il bicchiere di colui; e subito alzatosi, e acchiappatolo per una falda del farsetto, tirava forte, per farlo sedere di nuovo./ “Un altro gocciolino: non mi fate quest'affronto.”/ Ma l'amico, con una stratta, si liberò».<sup>43</sup> Fusella ha con l'Omino di burro non pochi punti in comune: innanzitutto la cortese disponibilità<sup>44</sup> che, pur essendo meno vistosa e melliflua rispetto a quella del personaggio collodiano, è altrettanto interessata ed espone sia Renzo che Pinocchio a rischi molto seri. L'ingannevole ricorso a maniere affabili, il cui effetto è quello di far accedere lo sprovveduto

<sup>41</sup> G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1982, p. 137.

<sup>42</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio* cit., p. 178.

<sup>43</sup> A. Manzoni, *I Promessi sposi* cit., p. 276.

<sup>44</sup> Il modo in cui vengono avvicinate le 'vittime' è, per molti aspetti, simile: si osservi quello di Fusella, essenziale ma senza alcun dubbio accattivante: «Son qui io a servirvi, quel bravo giovine» (*ibidem*, p. 268); e quello dell'Omino di burro, altrettanto lapidario ma carico di una affettuosità ingiustificata e palesemente ingannevole: «E tu, amor mio [...] che intendi fare? Vieni con noi, o rimani?» (C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio* cit., p. 177).

contadino e il burattino ribelle ai luoghi in cui si compirà la loro metamorfosi, è un altro elemento che accomuna l'agire del bargello a quello del losco conduttore del carro carico di ragazzini vocianti, così come la crudeltà dei loro gesti appare tanto più agghiacciante quanto più è abilmente dissimulata: lo strattone energico con cui Fusella si libera dell'importuno Renzo che si era addirittura aggrappato al farsetto per trattenerlo, equivale al sadico disprezzo espresso dall'Omino nei riguardi dell'asino che impedisce a Pinocchio di cavalcarlo: «Si accostò pieno di amorevolezza al ciuchino ribelle e, facendo finta di dargli un bacio, gli staccò con un morso la metà dell'orecchio destro». E più avanti: «si sentì preso da tanto amore per quell'irrequieto asinello che, con un bacio, gli portò via di netto la metà di quell'altro orecchio».<sup>45</sup>

Convinto con ragioni 'incontestabili' il recalcitrante animale, il viaggio del burattino alla volta del faticoso paese può, così, iniziare e proseguire indisturbato fino all'arrivo, all'alba in quel luogo che «non somigliava a nessun altro paese del mondo. La sua popolazione era tutta composta di ragazzi. I più vecchi avevano quattordici anni, i più giovani ne avevano otto appena. Nelle strade un'allegria, un chiasso, uno strillio da levare il cervello! Branchi di monelli da per tutto: chi giocava alle noci, chi alle piastrelle, chi alla palla [...] altri si rincorrevano, altri, vestiti da pagliacci, mangiavano la stoppa accesa; [...] chi rideva, chi urlava, chi chiamava, chi batteva le mani [...] insomma un tal pandemonio, un tal passeraio, un tal baccano indiato, da doverci mettere il cotone negli orecchi per non rimanere assorditi [...] Pinocchio, Lucignolo e tutti gli altri ragazzi che avevano fatto il viaggio con l'Omino, appena ebbero messo il piede dentro la città si ficcarono

<sup>45</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio* cit., pp. 178-179. Non può essere casuale, secondo noi, l'insistenza sul particolare della mutilazione delle orecchie dell'asino, da leggersi in un'ottica premonitrice: siamo di fronte ad una sorta di anticipazione della futura metamorfosi di Pinocchio che si palesa proprio con lo spuntare di due orecchie asinine. Vorremmo inoltre notare che l'uso dell'ironia non ha, qui, la funzione di 'alleggerire' la situazione, bensì proietta su di essa una luce inquietante che contribuisce ad accentuare il dramma dell'inconsapevolezza cui soggiace Pinocchio insieme ai suoi compagni di prossima sventura.

subito in mezzo alla gran baraonda e in pochi minuti, come è facile immaginarselo, diventarono gli amici di tutti».<sup>46</sup>

Il movimento frenetico ed incessante del Paese dei balocchi, somiglia a quello della Milano in rivolta in cui, come si è già visto, era in atto il sovvertimento di ogni norma: gli affamati ribelli milanesi hanno peraltro in comune con gli allegri abitanti del Paese un agire delirante e sconclusionato che impedisce il realizzarsi di un'azione comune, se non quella atta a alimentare a dismisura il caos che regna incontrastato: «Tutti i giochi dei ragazzi sembrano [...] essere solitari [...] il furore del gioco non consente dialoghi [...]. Tutti sono amici, ma nessuno si conosce [...] il Paese dei Balocchi è la capitale del rumore, del fracasso come letizia sociale: terribile profezia».<sup>47</sup> Così appare anche la città di Milano nella quale i protagonisti dei tumulti sono ritratti dal narratore mentre danno vita a 'quadretti' grotteschi e drammatici allo stesso tempo, chiusi in un isolamento ancora più raccapricciante degli effetti della rivolta: «Metton mano ai sacchi, li strascicano, li rovesciano: chi se ne caccia uno fra le gambe, gli scioglie la bocca, e, per ridurlo a un carico da potersi portare, butta via una parte della farina: chi, gridando: "aspetta, aspetta", si china a parare il grembiule, un fazzoletto, il cappello [...] uno corre a una madia e prende un pezzo di pasta, che s'allunga, e gli scappa da ogni parte; un altro che ha conquistato un burattello, lo porta per aria: chi va, chi viene: uomini, donne, fanciulli, spinte, rispinte, urla e un bianco polverio che per tutto si posava».<sup>48</sup> Poco dopo, la massa inferocita si dirige verso la casa del Vicario, ritenuto responsabile dell'ingiustificato aumento del prezzo del pane: «Chi con ciottoli picchiava su' chiodi della serratura, per isconficcarla; altri, con pali e scarpelli e martelli, cercavano di lavorar più in regola; altri poi, con pietre, con coltelli spuntati, con chiodi, con bastoni [...] scalcinavano e sgretolavano il muro, e s'ingegnavano di levare i mattoni, e fare una breccia».<sup>49</sup> L'acme della 'follia' è raggiunto

<sup>46</sup> *Ibidem*, pp. 181-182.

<sup>47</sup> G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo* cit., p. 138.

<sup>48</sup> A. Manzoni, *I Promessi sposi* cit., pp. 238-239.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 247.

quando compare sulla scena «una lunga scala a mano, che alcuni portavano, per appoggiarla alla casa, e entrarci da una finestra [...]. I portatori, all'una e all'altra cima, e di qua e di là della macchina, urtati, scompigliati, divisi dalla calca, andavano a onde: uno con la testa tra due scalini [...] un altro veniva staccato dal carico con una spinta [...]. Altri sollevano con le mani il peso morto, vi si caccian sotto».<sup>50</sup>

Il soggiorno del burattino nel Paese dei balocchi dura ben cinque mesi che trascorrono in un vortice orgiastico di divertimenti interrotto a tratti da casuali incontri con la sua 'guida', peraltro caratterizzati da ripetute manifestazioni di ingenuo entusiasmo nei confronti dell'amico: «– Oh che bella vita! – diceva Pinocchio tutte le volte che per caso s'imbatteva in Lucignolo [...]. Se oggi io sono un ragazzo veramente contento, è tutto merito tuo».<sup>51</sup> Nella città del divertimento, allora, non soltanto sono assenti i dialoghi, come già si è visto, ma, le poche volte in cui vengono intrecciati, essi sono estremamente ripetitivi: ciò è il segnale tangibile di uno stato di assoluta sospensione dell'esperienza di cui Collodi ha inteso rimarcare gli aspetti comici<sup>52</sup> particolarmente evidenziati, a nostro giudizio, nella 'demenziale' replica di Lucignolo, in risposta all'opinione espressa dal maestro sul suo conto, riferita dall'amico non senza sconcerto: «E il maestro, invece, sai cosa mi diceva, parlando di te? Mi diceva sempre: “Non praticare quella birba di Lucignolo, perché Lucignolo è un cattivo compagno e non può consi-

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 249. Nel caso specifico la similitudine fra le due scene è anche di tipo linguistico: si osservi, a tal proposito, l'uso reiterato dei pronomi «chi» e «altri», col quale entrambi gli autori intendono sottolineare la varietà dei comportamenti umani. Ci sembra di cogliere l'esistenza di un debito nei confronti di Ariosto quando racconta dell'agire inutilmente spasmodico degli ospiti del palazzo del mago Atlante, ritenuto il solo responsabile di tutte le loro traversie: «Tutti cercando il van, tutti gli danno/ colpa di furto alcun che lor fatt'abbia:/ del destrier che gli ha tolto, altri è in affanno;/ ch'abbia perduta altri la donna, arrabbia;/ altri d'altro lo accusa: e così stanno,/ che non si san partir di quella gabbia;/ e vi son molti, a questo inganno presi,/ stati le settimane intiere e i mesi» (L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, XII, 12).

<sup>51</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio* cit., p. 182.

<sup>52</sup> Sulla ripetizione come generatrice di effetti comici, quali ad esempio quello del *diavolo a molla*, cfr. il fondamentale studio di H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Bari, Laterza, 1987, particolarmente le pp. 46-51.

gliarti altro che a far del male?./ – Povero maestro! – [...] si divertiva sempre a calunniarmi; ma io sono generoso e gli perdono!». <sup>53</sup>

Ben presto, però, Pinocchio dovrà fare i conti con l'inattesa metamorfosi che si palesa all'improvviso una mattina al risveglio quando «gli venne fatto naturalmente di grattarsi il capo [...]./ Si accorse con sua grandissima meraviglia che gli orecchi gli eran cresciuti più di un palmo [...] che parevano due spazzole di padule». <sup>54</sup> La scoperta è seguita dalla ricerca affannosa di uno specchio che, impietosamente, gli restituisce la sua immagine «abbellita di un magnifico paio di orecchi asinini [che] crescevano e diventavano pelosi verso la cima». <sup>55</sup> La metamorfosi del burattino ha, così, avuto luogo durante la notte e nello spazio chiuso della casa in cui abita, in maniera analoga, si è visto, a quella di Renzo realizzatasi, seppure in modo molto meno 'visibile' rispetto a quella del burattino, nelle mura dell'osteria. Saremmo tentati di affermare che entrambe le condizioni siano assolutamente indispensabili al compimento del processo metamorfico che sembra possa avere luogo soltanto in spazi chiusi <sup>56</sup> la cui funzione è assimilabile, per molti aspetti, sia «alla capanna in cui si celebrava la circoncisione e l'iniziazione», <sup>57</sup> che alla «capannuccia [che] si rivela un ingresso all'altro mondo». <sup>58</sup>

L'incresciosa scoperta è prontamente seguita dalla ricerca di Lucignolo, effettuata stavolta con il preciso scopo di vendicarsi: lo trova a casa dopo averlo cercato invano per le strade <sup>59</sup> del Paese, «con un gran

<sup>53</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio* cit., pp. 182-183.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>56</sup> Ci limitiamo, qui, a ricordare soltanto due 'celebri' trasformazioni in cui ricorrono 'modalità' simili a quelle di Renzo e Pinocchio: la metamorfosi asinina subita da Lucio, protagonista del romanzo di Apuleio, *L'asino d'oro*, Milano, Garzanti, 1985, Libro terzo, xxiv-xxvi, e quella di Gregor, 'problematico' personaggio del racconto di F. Kafka, *La metamorfosi*, in *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 1978.

<sup>57</sup> V. Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri, 1976, p. 101.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>59</sup> Situazione nettamente capovolta rispetto alla precedente allorquando il burattino era andato a cercare Lucignolo a casa per invitarlo alla festa, e non l'aveva trovato: era riuscito a rintracciarlo successivamente mentre era in campagna, in attesa del carro dell'Omino. O-

berretto di cotone in testa, che gli scendeva fin sotto il naso». <sup>60</sup> In siffatta circostanza il dialogo fra i due assume toni nettamente diversi rispetto ai precedenti, rinunciando alle rituali ripetizioni di cui si è già detto: non per questo, però, esso è più autentico, caratterizzato com'è da uno scambio di menzogne reciproche veramente eccessive: «– Come stai, mio caro Lucignolo?/ – Benissimo: come un topo in una forma di cacio [...] e allora perché tieni in capo codesto berretto di cotone che ti copre gli orecchi?/ – Me l'ha ordinato il medico, perché mi son fatto male a codesto ginocchio. E tu, caro burattino, perché porti codesto berretto di cotone ingozzato fin sotto il naso?/ – Me l'ha ordinato il medico, perché mi sono sbucciato un piede». <sup>61</sup>

L'acme di questa conversazione improbabile e 'buffonesca' è raggiunta nel momento in cui entrambi stabiliscono di togliersi simultaneamente il berretto, ancora in un'atmosfera permeata da un'innaturale allegria, destinata, di lì a poco, a trasformarsi in tragedia: «Pinocchio e Lucignolo, quando si videro colpiti tutti e due dalla medesima disgrazia [...] cominciarono ad ammiccarsi i loro orecchi smisuratamente cresciuti e, dopo mille sguaiataggini, finirono col dare in una bella risata». <sup>62</sup> Pinocchio è davanti a Lucignolo e si diverte a 'contemplare' le orecchie asinine dell'amico, così come precedentemente aveva osservato le sue allo specchio: è come se il burattino continuasse ad interrogare lo specchio, la cui funzione ora spetta a Lucignolo. A lui è demandato un compito invero assai ingrato: «partiamo sempre dal principio *che lo specchio "dica la verità"*. La dice a tal punto che non si preoccupa neppure di ribaltare l'immagine [...]. Registra ciò che lo colpisce così come lo colpisce. Esso dice la verità in modo disumano, come sa chi – allo specchio – perde ogni illusione della propria fre-

ra, invece, lo cerca per le vie e lo trova a casa. Tutto ciò porterebbe a concludere che, nella fase precedente la metamorfosi, è necessario permanere negli spazi aperti delegati ad assumere, come abbiamo già visto, una sorta di funzione propedeutica allo smarrimento del senso di sé, condizione assolutamente indispensabile perché possa compiersi il processo metamorfico.

<sup>60</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio* cit., p. 189.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 191.

schezza [...]. Ma è proprio questa acclarata natura olimpica, animale, disumana degli specchi che ci permette di fidarci di loro [...] così come ci si fida, in condizioni normali, dei propri organi percettivi».<sup>63</sup> Tuttavia la risata impertinente non ha, qui, ragione di esistere se è vero che «al riso è attribuita la facoltà non soltanto di accompagnare la vita, ma anche di suscitarla».<sup>64</sup> Infatti esso è destinato ad essere soffocato dal loro sonoro ragliare che, sancendo la definitiva metamorfosi asinina, è al tempo stesso inequivocabile indizio dell'ingresso dei due in una condizione di non-vita, peraltro drammaticamente accentuata dalla progressiva perdita della parola,<sup>65</sup> che non può giustificare in alcun modo la presenza 'feconda' del riso. Subito dopo entra in scena il perfido Omino in modo perfettamente congeniale alla sua natura corrotta e crudele: «- Aprite! Sono l'Omino [...]. Aprite subito, o guai a voi! Vedendo che la porta non si apriva, l'Omino la spalancò con un violentissimo calcio; ed entrato che fu nella stanza, disse col suo solito risolino a Pinocchio e a Lucignolo:/ - Bravi, ragazzi! Avete ragliato bene, e io vi ho subito riconosciuti alla voce».<sup>66</sup> L'arrivo del conduttore del carro che viene ad 'impossessarsi' del burattino e del suo amico per condurli al mercato e venderli, sancisce la fine delle illusioni e riporta bruscamente i due alla realtà, proprio come era accaduto a Renzo all'indomani della sua adesione ai 'bagordi' rivoluzionari poi culminati nella solenne sbornia: «Allo spuntar del giorno, Renzo russava da circa sett'ore [...] quando due forti scosse alle braccia, e una voce

<sup>63</sup> U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2001, p. 15.

<sup>64</sup> V. Ja. Propp, *Edipo alla luce del folclore*, Torino, Einaudi, 1983, p. 55. Particolarmente interessante il mito indiano dei due fratelli, riportato da Propp, i quali, a causa della lunga permanenza nel ventre di una balena da cui erano stati inghiottiti, perdono i loro capelli. Nel momento in cui riescono a liberarsi «ognuno vede la calvizie dell'altro ed entrambi ridono. Per noi è importante che l'uscita dal ventre della balena sia accompagnata dal riso [che] è un mezzo 'magico' atto a creare la vita» (*ibidem*, pp. 55-63). E' innegabile la presenza di alcune analogie con la vicenda di Pinocchio e Lucignolo, ma anche quella di debite differenze in merito al significato del riso.

<sup>65</sup> La trasformazione del linguaggio verbale in quello asinino è l'ultimo atto del percorso metamorfico: anche Renzo, ricordiamo, dopo essersi ubriacato ha serie difficoltà ad adoperare correttamente le parole che tendono a tramutarsi in un groviglio confuso e male articolato, simile, per alcuni aspetti, al raglio del burattino.

<sup>66</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio* cit., pp. 192-193.

che dappiè del letto gridava: “Lorenzo Tramaglino!” lo fecero riscotere. Si risenti [...] e vide appiè del letto un uomo vestito di nero, e due armati, uno di qua, uno di là del capezzale»: <sup>67</sup> è il notaio criminale con i suoi agenti che, come l’Omino collodiano, è intenzionato ad ‘appropriarsi’ del giovane per condurlo in carcere. E come l’Omino, dopo un esordio brusco e minaccioso, egli adotterà modi più concilianti che testimoniano, secondo noi, una sorta di ‘riconoscimento’ ufficiale dell’avvenuta regressione di Renzo: «[il notaio] Desiderava dunque di spicciarsi; ma avrebbe anche voluto condur via Renzo d’amore e d’accordo [...]. Perciò dava d’occhio a’ birri, che avessero pazienza, e non inasprissero il giovane; e dalla parte sua, cercava di persuaderlo con buone parole». <sup>68</sup> Per raggiungere i suoi scopi, il funzionario non lesina di incoraggiare Renzo, adottando nei suoi confronti un comportamento ingannevole che solitamente si adopera al fine di piegare i bambini recalcitranti alle volontà degli adulti: «bravo, figliuolo, bravo! [...] vedo che avete giudizio [...] con codeste buone disposizioni, in due parole siete spiccato, e lasciato in libertà»: <sup>69</sup> le sue parole sono paragonabili all’energica strigliata che l’Omino ‘regala’ ai novelli ciuchi per renderli «lustrati come due specchi [...] con la speranza di venderli e di beccarsi un discreto guadagno». <sup>70</sup>

Il processo metamorfico di entrambi i personaggi, tuttavia, è reversibile: dopo la discesa agli ‘inferi’ dell’irrazionalità pressoché assoluta, essi riemergono ed intraprendono un percorso di formazione <sup>71</sup> che li condurrà gradatamente al raggiungimento delle mete da loro agognate. Segnale inequivocabile dell’avvenuta maturazione è, a nostro avviso, aver imparato a raccontarsi: Pinocchio lo fa da «narratore ironico, distaccato, perfettamente padrone degli avvenimenti, che non

<sup>67</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi* cit., p. 289.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 291.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 292.

<sup>70</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio* cit., p. 193.

<sup>71</sup> Cfr., a tal proposito, l’interessante studio di F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986, dove è trattato il protagonismo ‘problematico’ dei giovani nel romanzo europeo ed italiano dell’Ottocento, come simbolica rappresentazione della modernità che sancisce il tramonto delle dinamiche sociali del passato.

compie un passo falso e che dispone anche di un sottile codice di valutazione etica e psicologica [che] mostra di conoscere perfettamente le regole della *dispositio*, argomenta con precisione [...] e si serve con mirabile abilità dell'anafora»,<sup>72</sup> allorquando si rivolge all'uomo che lo aveva comprato nelle 'vesti' di ciuco diventato zoppo a causa di un incidente occorsogli mentre lavorava nel circo. L'acquisto aveva come scopo quello di utilizzarne la pelle per costruire un tamburo: cosicché, il compratore conduce «il ciuchino su la riva del mare e, messogli un sasso al collo [...] gli diè improvvisamente uno spintone e lo gettò in acqua [...] aspettando che il ciuchino avesse tutto il tempo di morire affogato, per poi levargli la pelle». Con sua grande e sgradita sorpresa dall'acqua affiora invece un «burattino vivo, che scodinzolava come un'anguilla». <sup>73</sup> Anche Renzo si racconta: non lo fa dettagliatamente come Pinocchio, bensì tramite il narratore che ci informa di tutte le cose imparate dal giovane a conclusione delle sue innumerevoli peripezie. Per il personaggio manzoniano, il racconto è l'espressione di una morale solida e senza tentennamenti: «“Ho imparato” diceva, “a non predicare in piazza: ho imparato a non alzar troppo il gomito [...]. E cent'altre cose”». <sup>74</sup> L'elencazione minuziosa delle esperienze acquisite, non è, però, una litania snocciolata monotonicamente: è, semmai, la scoperta del valore 'salvifico' del racconto che consente di fare il punto lucidamente su quanto è accaduto, e prendere le distanze dai propri errori non con 'infernale' compiacimento, bensì con la consapevolezza

<sup>72</sup> M. Lavagetto, *Pinocchio racconta Pinocchio*, in *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 269. Il capitolo è interamente dedicato alla disamina dei quattro 'principali' racconti che il burattino fa delle sue avventure nel corso del romanzo, rivolti a destinatari sempre diversi.

<sup>73</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio* cit., pp. 203-204. A riguardo della precisione con cui Pinocchio compie il racconto delle sue vicissitudini, Lavagetto osserva: «C'è da restare esterrefatti di fronte ai progressi compiuti da Pinocchio, nonostante la lunga permanenza nel Paese dei balocchi e la successiva metamorfosi in asino» (M. Lavagetto, *Pinocchio racconta Pinocchio* cit., p. 269). Se consideriamo che, a partire da questo episodio, ha inizio il cammino che condurrà di lì a poco il burattino alla maturazione e alla conseguente definitiva metamorfosi in ragazzo in carne e ossa, la volontà di usare correttamente la parola e tramutarla in racconto, che diventa anche riflessione sugli errori compiuti in precedenza, non ci sembra possa costituire elemento di stupore.

<sup>74</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi* cit., p. 713.

di essersi liberati per sempre dal fantasma della sprovveduta ingenuità, esemplarmente rappresentato da quel «grosso burattino appoggiato a una seggiola, col capo girato da una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrocciate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto».<sup>75</sup>

<sup>75</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio* cit., p. 234.



Chiara Marasco

## Lo scrittore e il suo critico: Italo Svevo ed Eugenio Montale

Un filo sottile doveva legare i destini di due fra i più grandi protagonisti del Novecento. Italo Svevo era un signore anziano quando finalmente la critica si accorse di lui. Eugenio Montale, che aveva già pubblicato gli *Ossi di seppia*, era impegnato in un'intensa attività critica, in quel 'secondo mestiere' a cui doveva dedicarsi per tutta la vita. Svevo aveva atteso inutilmente per più di trent'anni un successo che sembrava non dovesse più arrivare. Non era mai stato un vero intellettuale, anche se fin da giovanissimo aveva scritto sui giornali, si era dedicato al teatro e poi aveva pubblicato due romanzi che puntualmente erano stati ignorati. Probabilmente la cultura italiana non era ancora pronta a una scrittura tanto diversa da quella di un Verga o di un D'Annunzio. E così Svevo aveva abbandonato i suoi sogni letterari<sup>1</sup> e si era rassegnato alla vita di impiegato prima e di imprenditore di vernici poi, mai arrivando però ad escludere quella dannosa malattia dalla sua vita. E infine, a tanti anni di distanza aveva scritto *La coscienza di Zeno* e, prima in Francia, poi in Italia, era nato un vero e proprio 'caso letterario'.

<sup>1</sup> Così scriveva nel dicembre del 1902: «Io, a quest'ora e definitivamente ho eliminato dalla mia vita quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura» (I. Svevo, *Racconti, saggi, pagine sparse*, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio Editore, 1969, p. 818).

È noto che il primo lettore italiano a rivelare con ammirazione, attraverso un'ampia e critica informazione, la sconosciuta opera del triestino fu, nel 1925, Eugenio Montale.<sup>2</sup> 'Il poeta ligure' aveva già scritto di lui quando i due si incontrarono casualmente a Milano: «Sul finire dell'inverno del '26, in un mattino già quasi primaverile, un signore piuttosto anziano, non alto, alquanto corpulento ma elegante, si era fermato dinanzi all'ingresso del Teatro della Scala, a Milano, per leggere il manifesto del *Lohengrin*./ Era con lui una signora di parecchi anni più giovane che doveva essere stata, ai suoi tempi, molto bella. Il signore anziano somigliava stranamente a un ritratto dell'industriale triestino Ettore Schmitz, da me visto poco prima sulle *Nouvelles Littéraires*. In compagnia di un amico seguii per qualche tratto di via Manzoni la coppia, poi mi feci coraggio e arrischiai la domanda: "Il signor Schmitz?". Non mi ero sbagliato. Avevo davanti a me il romanziere Italo Svevo, l'uomo che mi aveva scritto due mesi prima, da Londra, per ringraziarmi di un articolo con cui avevo precorso (modesta staffetta) lo scoppio della sua improvvisa celebrità. Il signor Schmitz (tale restò per me sino alla morte<sup>3</sup>) ci invitò a sedere con lui a un caffè e mi tempestò di domande non precisamente letterarie. Il mio nome aveva destato la sua curiosità. Un importatore di resine e d'acquaragia che si chiamava come me gli aveva venduto merce per anni e anni, con molta sua soddisfazione; era forse un mio parente? Ammisi che si trattava di mio padre, senza supporre che acquistavo un titolo di benemerita ai suoi occhi, come avvenne in realtà. E da allora un sentore di trentina restò sempre nei nostri rapporti, che non riuscii mai a portare a lungo sul piano della letteratura».<sup>4</sup>

L'incontro fra il trentenne poeta e il sessantacinquenne Schmitz avvenne dunque a Milano; ma due mesi prima, da Londra, dove si tro-

<sup>2</sup> Sull'incontro Svevo-Montale cfr.: L. Caretti, *Montale e Svevo*, «Letteratura» XIV (79-81), 1966, pp. 196-217 (ora in *Sul Novecento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1976); M. Forti, *Svevo e Montale*, «Paragone» XVII (196), 1966, pp. 134-142.

<sup>3</sup> Durante gli ultimi anni, nelle lettere ai vari corrispondenti, Svevo si firma quasi sempre con il suo pseudonimo; con Montale, invece, è sempre Ettore Schmitz.

<sup>4</sup> E. Montale, *Poesia e società*, «Corriere d'informazione», 21 febbraio 1946, ora in E. Montale-I. Svevo, *Lettere con gli scritti di Montale su Svevo*, Bari, De Donato Editore, 1966, p. 131.

vava per affari, il romanziere aveva scritto al poeta,<sup>5</sup> ringraziandolo degli articoli pubblicati sull'«Esame» e sul «Quindicinale» che erano i primi effettivi segni di interesse critico intorno alla sua opera. Il rapporto sarebbe andato avanti attraverso una fitta corrispondenza<sup>6</sup> che doveva accompagnare gli ultimi anni di vita dello scrittore triestino. Montale si sarebbe occupato a lungo dello scrittore e amico attraverso una serie di interventi, recensioni e articoli<sup>7</sup> che si snodano fino alla morte del poeta ligure.

Quel miracolo atteso invano da Svevo nella giovinezza si era verificato all'età di sessantacinque anni: lo avevano scoperto contemporaneamente in Francia e in Italia.

Anche dopo la pubblicazione de *La coscienza di Zeno*, nel 1923, Svevo era praticamente sconosciuto in Italia; la scoperta francese era merito di Joyce, che il caso aveva fatto diventare anni prima buon amico di Svevo, quando l'autore dell'*Ulisse* era soltanto un insegnante di inglese. Per il suo interessamento adesso, *La coscienza di Zeno* parlava ai letterati francesi di un importante romanziere triestino ignorato dalla critica italiana. Nel febbraio 1926 il «Navire d'Argent», una famosa rivista parigina, era stata quasi interamente dedicata a Svevo. In questo numero erano compresi un articolo di Benjamin Crémieux, la traduzione del primo capitolo de *La coscienza di Zeno*, eseguita dallo stesso Crémieux, e quella di alcuni passi di *Senilità*, dovuta al Valery Larbaud.

Grazie al comune amico Bobi Bazlen,<sup>8</sup> Eugenio Montale conobbe i

<sup>5</sup> Si tratta della prima lettera risalente al 17 febbraio 1926, quando Svevo si trovava a Londra: cfr. *ibidem*, pp. 11-13.

<sup>6</sup> Il carteggio Svevo-Montale viene pubblicato per la prima volta nel 1966 insieme agli scritti di Montale su Svevo (cfr. n. 4); nel 1976 esce, per la Mondadori, il *Carteggio con gli scritti di Montale su Svevo*, una nuova edizione a cura di G. Zampa, e, due anni dopo, il rapporto epistolare tra i due scrittori viene riproposto nel *Carteggio con James Joyce, Eugenio Montale, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Connéne, Valerio Jahier*, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1978.

<sup>7</sup> Gli scritti di Montale su Svevo sono oggi raccolti in ordine cronologico in E. Montale, *Il secondo mestiere (Prose 1920-1979)*, a cura di G. Zampa, 2 voll., Milano, Mondadori, 1996.

<sup>8</sup> Il triestino Bobi Bazlen, uomo di cultura e di grandi letture, si preoccupò di far conoscere fuori Trieste vari scrittori triestini, primo fra tutti Svevo, i cui romanzi furono inviati a cri-

tre romanzi di Svevo e ne rimase tanto entusiasta da divenire di lì a poco il vero scopritore dello scrittore in Italia, nonché il suo primo grande critico. Nel dicembre del 1925 usciva su «L'Esame»<sup>9</sup> il suo *Omaggio a Italo Svevo*, che doveva costituire la rivelazione al pubblico e alla critica di uno scrittore ormai di una certa età che, dopo aver scritto due romanzi in giovinezza, pressoché sconosciuti, aveva scritto dopo ben venticinque anni di silenzio un romanzo tanto nuovo e così vicino alle nuove tendenze culturali europee, *La coscienza di Zeno*.

Le lettere fra due dei massimi autori del Novecento sono una testimonianza del panorama culturale di quegli anni e contribuiscono a mettere in luce gli ultimi anni di Svevo, giunto dopo tanta indifferenza ad un meritato successo. Le lettere del triestino rivelano la sua commozione, l'entusiasmo, quasi l'infantile desiderio di recuperare il tempo perduto; quelle del giovane Montale, che a quel tempo era soprattutto un critico e un modesto impiegato costretto ad «una decorosa miseria»,<sup>10</sup> esibiscono la stima e il rispetto per lo scrittore. I ritratti del 'vecchio' e del 'giovane' cominciano a prendere consistenza sin dalle prime lettere, ma mentre la fisionomia di Svevo ci appare chiara e nitida fin da subito, quella di Montale si costruisce più lentamente. Solo col passar del tempo il carteggio diventa più intimo e vero. Emergono due grandi personalità a confronto, due mondi tanto diversi, ma tanto vicini nella 'comprensione della vita'.<sup>11</sup>

tici come Montale e Debenedetti. La scoperta di Svevo in Italia è questione controversa; Bazlen sembra sia stato materialmente colui che, su richiesta, inviò a Montale i romanzi di Svevo. La notizia del 'caso Svevo' era rimbalzata da Parigi in Italia e molti si erano preoccupati di indagare l'opera di questo autore sconosciuto. Lo stesso Joyce aveva consigliato all'amico di inviare a vari critici il nuovo romanzo che era così giunto anche nelle mani di Enzo Ferrieri, direttore di un circolo culturale milanese, 'Il Convegno' (e della rivista omonima), frequentato da noti intellettuali come Montale, Debenedetti, Solmi e Linati. Quest'ultimo aveva conosciuto il giovane Giuseppe Prezzolini, tornato di recente dalla Francia, che gli aveva parlato di un grande prosatore italiano, molto apprezzato da Joyce, che però nessuno, in Italia, conosceva. Da lì molti avevano intuito che sarebbe nato un nuovo 'caso letterario', ma Montale aveva battuti tutti sul tempo.

<sup>9</sup> E. Montale, *Omaggio a Italo Svevo*, «L'Esame» IV (11-12), 1925, ora in E. Montale-I. Svevo, *Lettere cit.*, pp. 93-106.

<sup>10</sup> Lettera a Svevo del 1 agosto 1927, in E. Montale-I. Svevo, *Lettere cit.*, p. 85.

<sup>11</sup> «Fra lo Svevo e il Montale, insomma, la relazione è assai più stretta e diretta che non tra

Lo scrittore triestino voleva ripubblicare i suoi romanzi, e se ne mostrava impaziente, quasi presagendo una morte non lontana. Montale aveva capito subito l'importanza dell'opera sveviana, dichiarandolo fin dai primi suoi scritti: «Italo Svevo, narratore contemporaneo che comincia a destare interesse e ammirazione in più di un letterato e 'italianizzante' d'oltralpe, ed è finora ignorato affatto in patria, costituisce un piccolo mistero letterario che non è certo dei minori, fra quanti questo nostro primo quarto di secolo può presentare».<sup>12</sup> È sorpreso soprattutto dalla modernità dei primi romanzi: «Se si pensa a quello ch'erano le condizioni della narrativa italiana nel corso di tempo che va dal 1890 al 1900, e quelle degli anni successivi, dopo l'avvento del superuomo dannunziano, appariranno quasi straordinari l'ardore e la schiettezza di questi libri che sembrano anticipare già molte delle esigenze e delle preoccupazioni dell'arte europea contemporanea [...]. Svevo è scrittore rappresentativo (anche in senso negativo: per tutto quello che non vuol essere), ma è pure artista di forza rara [...]. *Una vita* [...] offre, per quanto imperfetta, una tal folla di persone vive che il lettore è condotto a pensare a Balzac, e ai suoi procedimenti [...]. Grande sapienza e insieme semplicità di costruzione, unita ad una implacabile scienza del cuore umano, fanno di *Senilità* un romanzo quasi perfetto».<sup>13</sup> Più difficile sarà la 'conversione' a *La coscienza di Zenò*, che solo più tardi riconoscerà come l'opera più significativa di Svevo. Soprattutto nelle prime lettere si discute a lungo dei tre ro-

lo Svevo e i coniugi Crémieux; e include, con un certo acre odore di vernici, di acidi e di trementine, non sgradito, in ultima analisi, all'uno e all'altro, una sostanzialmente affine, problematica, disincantata, pessimistica concezione dell'esistenza, una comune propensione ad avvertire con lucido sgomento l'inevitabile sfacelo del mondo non più 'cosmo', un atteggiamento impietoso di corrosione e decomposizione critica della realtà, un canto (si può 'cantare', è noto, anche in forma narrativa e il romanzo è, per comune ammissione, il 'poema moderno') di solitudine e di disperazione esistenziale, una assai simile idea 'decadentistica' del "male di vivere": anche per lo Svevo, in fondo, "la vita e il suo travaglio" è un vano "seguitare una muraglia/ che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia" [...]. Si comprende che due siffatte persone dovevano intendersi perfettamente» (B. Maier, *Introduzione*, in *Carteggio con James Joyce, Eugenio Montale* cit., p. 10).

<sup>12</sup> E. Montale, *Omaggio a Italo Svevo* cit., p. 93.

<sup>13</sup> Idem, *Presentazione di Italo Svevo*, «Quindicinale» I (2), 1926, in E. Montale-I. Svevo, *Lettere* cit., pp. 107-112.

manzi, e malgrado Svevo cerchi di difendere il suo ultimo romanzo, Montale ribadisce le sue convinzioni: «De' Suoi libri posso dirle ancora questo: che se *Senilità* mi pare tocchi la perfezione, tutt'e tre mi sembrano vitali e di grande importanza nella storia delle nostre lettere [...]. Quanto a *Zeno*, lo ritengo un'opera poderosa che guadagnerà invecchiando in modo da apparire isolata dalla congerie degli scritti d'analisi ch'escono ora un po' dovunque [...]. In ogni modo il secondo e il terzo dei suoi libri mi appaiono indivisibili come la doppia faccia di una medaglia [...]. Scrivere *Zeno* nel '920 è prova di sommo ingegno; scrivere *Senilità* nell'Italia del '98 (!!!) è forse prova di genio».<sup>14</sup> In seguito Montale cambia idea, ma la preferenza per *Senilità* non verrà mai meno<sup>15</sup> anche se nella lettera dell'11 ottobre 1927 si dichiarerà ormai «definitivamente convertito a *Zeno*».<sup>16</sup>

Svevo apprezza di Montale soprattutto il senso critico, mentre confessa più volte di essere naturalmente avverso alla poesia di cui non comprende, come ammette all'amico Larbaud, a proposito di Saba, «quel benedetto vizio di lasciare in bianco una parte della carta su cui scrive».<sup>17</sup> Montale, che gli invia la sua prima raccolta, *Ossi di Seppia*, vorrebbe avere un giudizio da quello che definisce il suo «caro maestro» e Svevo promette di leggere «i Suoi versi non appena troverò un'oretta di raccoglimento. Sono sicuro di trovarci qualche cosa dell'arguzia e del sentimento profondo del mio critico».<sup>18</sup> E Montale: «Ella non si prenda premura di leggere i miei *Ossi*, che son anche di difficile digestione. Andrà col tempo spigolando nella pace di Charl-

<sup>14</sup> E. Montale-I. Svevo, *Lettere cit.*, pp. 15-16.

<sup>15</sup> «ormai le mie preferenze vanno a *Zeno*, se poi non mi sentissi incapace di togliere *Senilità* dal posto che gli ho dato nella mia memoria. C'è quella data (1998!) che lascia stupefatti. Credo, in complesso, che i due libri siano inseparabili e che rimarranno tutti e due. Se l'ultimo ha la vastità del quadro e l'esattezza chirurgica dell'analisi, il primo ha la musica e il mistero. Quanto a figure *Zeno* è forse superiore; e credo che Augusta sia il ritratto più vivo di tutta la narrativa italiana dal Manzoni ad *oggi*» (lettera a Svevo del 3 dicembre 1926, in *ibidem*, p. 62).

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>17</sup> Lettera a Valery Larbaud del 30 aprile 1926, in I. Svevo, *Carteggio cit.*, p. 68.

<sup>18</sup> Lettera a Montale del 10 marzo 1926, in E. Montale-I. Svevo, *Lettere cit.*, p. 19.

ton (se v'è pace colà) e mi scriverà qualcosa, *severamente*».<sup>19</sup> Quando poi Montale si lamenta del faticoso impiego alla Bemporad, accettato solo per la necessità di «sbarcare il lunario»,<sup>20</sup> Svevo confessa la convinzione che l'amico dovrebbe dedicarsi di più alla critica e meno alla poesia: «Io credo che il lavoro regolare benché arido non Le farà male. È il destino del poeta e bisogna sopportarlo. Io attendo ansiosamente che dai versi Ella passi al modo più ragionevole di esprimersi. Nell'ultimo tempo io ho sofferto per rime e ritmi... altrui e mi spazientirono. Poi io credo che il Suo destino si farebbe più facile. Infine non capisco perché chi in buona prosa sa analizzare uomini e cose quale critico, non voglia fare il critico della vita intera. Scusi questo sfogo che non Le concerne personalmente. Io vedo Saba ogni giorno».<sup>21</sup> Montale si difende così: «Sento ch'Ella è molto afflitto dai versi altrui, e probabilmente da quelli di Saba. Dei versi io ne farò ancora per qualche anno, perché è l'unica forma ch'io sento oggi possibile per me. Non si meravigli che possa esistere un temperamento polarizzato nel senso della lirica e della critica letteraria: da Baudelaire a Eliot e a Valéry, a quanti è toccata la stessa sorte?/ Eppoi con l'esperienza di vita che ho io, tutta esclusivamente interna, che potrei dare nel campo narrativo? Sono un albero bruciato dallo scirocco anzi tempo e tutto quel che potevo dare in fatto di grida mozze e di sussulti, è tutto negli *Ossi di seppia*, un libro di cui Saba non ha capito una sillaba».<sup>22</sup>

La polemica contro Saba, nella corrispondenza fra i due, è latente. Entrambi affermano di amare il poeta, di apprezzarne la poesia, poi però ne criticano le fobie. Il 27 giugno 1926, Montale scrive a Svevo: «In questi giorni m'è accaduta un'avventura straordinaria: ho pubblicato (sul Quindicinale) *sette* colonne di lodi a Saba<sup>23</sup> e ho ricevuto dal poeta una lettera molto *piquée*, in cui afferma che non ho parlato affatto di lui ma di me stesso (!!!). Le mando a parte il giornale perché Ella

<sup>19</sup> Lettera a Svevo s.d., in *ibidem*, p. 21.

<sup>20</sup> Lettera a Svevo del 28 novembre 1926, in *ibidem*, p. 58.

<sup>21</sup> Lettera a Montale del 1 dicembre 1926, in *ibidem*, p. 60.

<sup>22</sup> Lettera a Svevo del 3 dicembre 1926, in *ibidem*, p. 63.

<sup>23</sup> Cfr. «Il Quindicinale» I, 1926, ora in E. Montale, *Il secondo mestiere* cit., pp. 114-128.

possa giudicare. Tornando a Trieste non parli a Saba di questo mio accenno a Lei».<sup>24</sup> L'articolo scritto da Montale cercava di mettere in evidenza la superiorità della prima produzione poetica del Saba, perché più spontanea e più sincera, mentre la nuova raccolta *Figure e canti* (Torino, Treves, 1926) appariva più artificiosa.<sup>25</sup>

Pochi giorni dopo Svevo, mentre lo ringrazia per un suo nuovo articolo a lui dedicato su «L'Italia che scrive», teme di somigliare sempre di più a Saba che «soffre di una speciale nevrosi e bisogna scusarlo. Forse non ebbe *in passato* quello che meritava ma ciò avviene a molti vivi (nevvero, Montale?). Da lui ciò sviluppò una specie di malattia di cui tutti i suoi amici si accorgono. Sono curioso di sapere se Pancrazi<sup>26</sup> lo contentò. Io penso che quelle osservazioni sulla sua lingua (anche Pancrazi si guarda la lingua come se dovesse prendere l'olio) lo renderanno furibondo e più giusto verso di Lei. Io conosco il Suo articolo nel quale sono nominato anch'io e Saba mi pare molto ingiusto. Ora talvolta mi viene il dubbio di somigliargli troppo».<sup>27</sup> Tre giorni dopo Montale lo tranquillizza e poi ammette di aver già perdonato lo sfogo a Saba, sebbene trapeli del rancore dalle sue parole: «Ella non deve temere di somigliare a Saba! C'è una bella differenza. Del resto, non parli a Saba delle mie confidenze, perché gli ho perdonata la sua... ingenuità, e resto suo amico lo stesso. Era prevedibile che non capisse nulla del mio articolo...».<sup>28</sup> Saba è un poeta apparentemente poco congeniale a Svevo, che pur avendo, in più occasioni, espressioni felici nei suoi riguardi, non può comprendere l'anima tormentata del suo concittadino sempre troppo insoddisfatto per riuscire

<sup>24</sup> In E. Montale-I. Svevo, *Lettere cit.*, p. 33.

<sup>25</sup> A proposito di *Trieste e una donna*, Montale scrive: «forse il ciclo più fatale della poesia di Saba, il meno letterario, ma il più misterioso, il meno italiano, se per italiano si deve intendere a tutti i costi la prevalenza di una materia verbale plastica e colorita, ma pur sempre il suo libro di più ardita sincerità». In seguito Saba diventa «abile artefice di versi e di metri chiusi, padrone di un vocabolario più dovizioso e 'conveniente'» (E. Montale, *Il secondo mestiere cit.*, p. 116).

<sup>26</sup> La recensione di Piero Pancrazi può essere oggi rintracciata con il titolo *Classicità di Saba* nella «Serie prima» degli *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1946, pp. 163-71.

<sup>27</sup> Lettera a Montale del 30 giugno 1926, in E. Montale-I. Svevo, *Lettere cit.*, p. 35.

<sup>28</sup> Lettera a Svevo del 3 luglio 1926, in *ibidem*, p. 37.

ad apprezzare l'intima ironia della vita; allo stesso tempo si preoccupa di segnalarlo all'amico Larbaud e, pur ammettendo di non comprendere le ragioni della poesia che spreca tanta carta, afferma che gli «pare un uomo interessante e un magnifico poeta che trae dalle cose delle parole che sono veramente sue».<sup>29</sup>

Saba continua ad essere oggetto di conversazione fra Svevo e Montale, che anzi non dimentica mai di inviare i saluti al poeta triestino. La cosa che colpisce di più è da una parte l'intolleranza manifesta che Svevo ha nei confronti del suo concittadino e, dall'altra, il bisogno di difenderlo dalle accuse e dalle critiche del suo interlocutore: «Ha visto l'*Uomo*<sup>30</sup> di Saba? Io, purtroppo, non so avvicinarmi abbastanza a Lei e a Saba. Sono sordo. M'avvenne la stessa cosa con l'Eliot. In tutte le lingue! È una vera disperazione. Non giudichi malamente il Saba. [...]. È un candido. Voglio dire che con grande candidezza rivela la sua ambizione e anche la sua vanità. Talvolta mi interessa. Tutte le volte che non m'indigna. Mi dispiace il suo giudizio sulle poesie del Saba dopo il 1912. Tanto più in quanto a me non può esserci resistenza. So come Lei studia le cose di cui giudica. Posso indurre Saba d'inviarLe le sue ultime cose? Io lo vedo meno che posso perché m'inquieta. Alla mia età tutto è importante. Ma farei tale visita se a Lei premesse».<sup>31</sup> Montale ribadisce di voler bene a Saba e di apprezzarne la poesia, anche se ammette di preferire le sue prime opere: «Riguardo Saba, non mi sono spiegato del tutto chiaramente. Gli voglio anch'io molto bene e stimo molto la sua opera poetica; solo apprezzo di più il vecchio Saba in confronto del nuovo. Conosco l'*Uomo*, che ha dei bei tratti, e le recenti *Punte secche*. Ha scritto altro? Non so».<sup>32</sup> E poi a dimostrare che i due ritengono l'argomento di grande importanza, nelle lettera successiva, Svevo continua: «M'interessa quello ch'Ella mi

<sup>29</sup> Lettera a Larbaud del 30 aprile 1926, in I. Svevo, *Carteggio* cit., p. 68.

<sup>30</sup> Si tratta di una lunga lirica, dedicata da Saba a Giacomo Debenedetti, pubblicata da sola nel 1928 e in seguito inserita nel *Canzoniere*.

<sup>31</sup> Lettera a Montale del 6 dicembre 1926, in I. Svevo, *Epistolario*, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 820.

<sup>32</sup> Lettera a Svevo del 15 dicembre 1926, in E. Montale-I. Svevo, *Lettere* cit., p. 67.

dice del Saba. Là proprio, purtroppo, non me ne intendo e di altro neppure. Quello che so è che la sua compagnia non mi fa piacere e la evito di tempo in tempo». <sup>33</sup>

Svevo più volte ribadisce di capire poco di teatro, di poesia, di critica, sempre con quel senso di autoironia che gli è proprio, sebbene non possa esimersi, talvolta, dal dare dei giudizi, richiesti dall'amico sulla sua poesia: «Lessi con piacere le Sue poesie e non Gliene dico niente. Io spero che Lei arrivi presto ad altri giudici». <sup>34</sup> Montale, che ormai conosce il vecchio amico e la sua rara inclinazione alla poesia, non si offende e lo rassicura: «Non si preoccupi di rodere i miei ossi: le rimarrebbero in gola e l'Italia perderebbe il suo miglior romanziere!». <sup>35</sup>

Non manca l'ironia che diventa più frequente nel corso dei due anni di corrispondenza; i due hanno avuto modo di incontrarsi, Montale è spesso ospite di Villa Veneziani e i nipotini di Svevo lo chiamano affettuosamente zio Eusebio. A Montale, che è sempre insoddisfatto del suo lavoro di impiegato, Svevo scrive: «Carissimo zio Eusebio, mi diverte di saperla occupato per 8 ore al giorno, sarà una cura letteraria enorme se riesce. Quelle idee che vengono e vanno senz'essere afferrate e cristallizzate in annotazioni ritornano anche più fini e complete dal sabato nel pomeriggio (inglese) alla domenica. Scusi se tento di ridere dove Ella soffre per avventure che toccarono (e toccano tuttavia) anche a me». <sup>36</sup>

Immancabili sono le notizie che i due si scambiano sui comuni amici, su Bazlen, Comisso, Larbaud, e naturalmente Saba. È Montale a inviare talvolta i saluti e chiedere ironicamente: «E Saba? Continua a polemizzare coi suoi contemporanei, che gli negano l'immortalità?». <sup>37</sup> Montale, trasferitosi a Firenze, vive il suo lavoro presso Bemporad come una sorta di prigionia, anche perché, costretto a lavorare tante

<sup>33</sup> Lettera a Montale del 17 dicembre 1926, in *ibidem*, p. 68.

<sup>34</sup> Lettera a Montale del 24 gennaio 1927, in *ibidem*, p. 76.

<sup>35</sup> Lettera a Svevo del 17 marzo 1927, in *ibidem*, p. 81.

<sup>36</sup> Lettera a Montale del 28 marzo 1927, in I. Svevo, *Carteggio* cit., p. 212.

<sup>37</sup> Lettera a Svevo del 20 giugno 1927, in E. Montale-I. Svevo, *Lettere* cit., p. 84.

ore al giorno, non può dedicarsi ai suoi studi;<sup>38</sup> è scoraggiato tanto da arrivare a dire: «Credo che arriverò a 80 anni senza aver trovato la mia via, né un sistema di vita qualunque».<sup>39</sup>

Svevo è vicino all'amico. Nessuno più di lui può comprendere cosa voglia dire mettere da parte la passione letteraria per ragioni pratiche di vita. Poi trova ironicamente una similitudine fra la vita che Montale sta conducendo e quella del protagonista del suo primo romanzo: «Mi duole di sentirla tanto malcontento e, purtroppo, tanto con ragione. Da tutto quello ch'Ella mi dice eccola preparata a sentire meglio d'ogni altro *Una vita*: impiego male retribuito e impiego che ruba la vita. Eccoli tutt'egoismo a pensare all'opera mia anche quando Lei parla dei dolori Suoi [...]. Abbia pazienza. Io non posso credere ch'Ella non abbia a finire col trovare la Sua vita. È vero che i tempi sono molto difficili».<sup>40</sup>

Uno degli argomenti più discussi è quello della critica, che per Svevo costituisce un eterno problema: se per decenni i critici italiani avevano ignorato anche la sua esistenza, ora parlano di lui e spesso lo fanno impietosamente, soffermandosi su tutto ciò che considerano negativo nella sua opera. Emblema di questa critica negativa è Giulio Caprin, che subito dopo l'uscita del «Navire d'Argent» dedicato a Svevo, risponde con un articolo sul «Corriere della Sera» dal titolo sarcastico, *Una proposta di celebrità*, nel quale la figura di Svevo ne esce molto ridimensionata.<sup>41</sup> Nella prima lettera scritta a Montale, Svevo a tal proposito scrive: «Io adoro la critica. Se il signor Caprin avesse avuto il coraggio di ripudiarmi intero, lo avrei rispettato di più. Non lo fece e quello che non so perdonargli è che le sue lodi sono dovute al suo rispetto per i miei amici francesi. Conosceva il mio romanzo da due anni e gli dedicò anche qualche parola che pare scritta da un

<sup>38</sup> «Io sono qui presso Bemporad e faccio otto ore di orario al giorno. Addio letteratura e studi!» (lettera a Svevo del 26 marzo 1927, in *ibidem*, p. 82).

<sup>39</sup> Lettera a Svevo del 20 giugno 1927, in *ibidem*, p. 84.

<sup>40</sup> Lettera a Montale del 23 giugno 1927, in I. Svevo, *Carteggio* cit., pp. 218-219.

<sup>41</sup> È possibile leggere l'articolo di Caprin in L. Svevo Fonda Savio-B. Maier, *Italo Svevo*, Pordenone, Edizione Studio Tesi, 1991, pp. 174-178.

decenne... prima della riforma Gentile».<sup>42</sup> Di contro alla critica negativa, Montale, che è diventato un suo fervente ammiratore, manda i suoi romanzi a vari critici e si fa autore di una vera e propria ‘campagna propagandistica’, inviando i suoi romanzi presso i critici più influenti del tempo. Intanto, dopo i primi due articoli, ne scrive un terzo su «L’Italia che scrive» (*Italo Svevo*<sup>43</sup>), che naturalmente entusiasma lo scrittore: «Caro amico, Oggi ricevo il Suo articolo nell’*Italia che scrive*. Ne sono incantato. Mi sorprese come una scoperta l’evidenza dell’analogia fra rapporti fra Emilio e il Balli, e Zeno e Guido. Ella insomma fa molto per me e ogni Suo articolo m’è prezioso»;<sup>44</sup> nella stessa lettera, inviata da Londra, Svevo racconta con serenità e umorismo di un critico inglese che aveva avuto parole poco felici per lui: «Qui c’è un critico che disse male di me sul *Times*. Gli scrissi una letterina cortese domandando di conoscerlo. Vivendo in un sobborgo, io, quando posso, faccio raccolta d’Inglese intelligenti. Mi rispose piuttosto spaventato: “Un Italiano arrabbiato! Alla larga.” Non ci trovammo ancora perché proprio in fine di settimana quando io avrei tempo, egli abbandona Londra. Vedrò se prima di partire potrò sorprenderlo con una visita. Egli mi biasima specialmente perché in me crede di colpire una certa scuola cui egli *onestamente*, dice lui nella lettera, è avverso. Sono curiosissimo di sapere a quale scuola io appartenga. Che sia un’allusione alla pittura sottomarina?».<sup>45</sup>

Svevo in fondo si diverte a leggere tutto ciò che lo riguarda e non si offende dinanzi ai pregiudizi e alle accuse dei critici: «L’articolo del Binazzi<sup>46</sup> m’incantò. È più favorevole degli altri articoli italiani (meno il Suo). Poi m’ammette intero fra gli scrittori italiani ciò che mi fece gran piacere. Una vera carezza. Non m’offendono i biasimi se non sono accompagnati da un rancore che non merito. Mi secca un poco di

<sup>42</sup> Lettera a Montale del 17 febbraio 1926, in E. Montale-I. Svevo, *Lettere cit.*, pp. 12-13.

<sup>43</sup> Cfr. «L’Italia che scrive» IX (6), 1926, ora in *ibidem*, pp. 113-118.

<sup>44</sup> Lettera a Montale del 22 giugno 1926, in E. Montale-I. Svevo, *Lettere cit.*, p. 31.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 31-32. Il critico di cui Svevo parla è Orlo Williams che sul «Times» aveva pubblicato un articolo dal titolo *An Italian novelist*.

<sup>46</sup> Si tratta dell’articolo intitolato *Italo Svevo*, pubblicato dal Binazzi sul «Resto del Carlino» l’11 marzo 1926.

vedermi continuamente gettati sulla testa Riguttini e Fornacciari. È destino! Passerà anche questa [...]. Mi piacque molto l'articolo del Benco nel Piccolo della Sera. Già io penso che oltre a Lei (da cui ebbi già tanto) ci saranno anche altri in Italia che diranno qualche cosa di interessante sull'opera mia. Finora la critica ha un aspetto tanto buffo che mi dispiace di averla provocata». <sup>47</sup>

Montale non manca di dare notizie dei giudizi di critici di rilievo sull'opera dello scrittore triestino, soddisfatto ancor più dello stesso Svevo: «Mi ha scritto il critico Alfredo Gargiulo, forse con Emilio Cecchi il nostro miglior giudice di libri, con parole di ammirazione per Zeno. Ora leggerà il resto. A Cecchi è piaciuto *Senilità*; ed anch'egli si propone di leggere gli altri Suoi libri. Spero potranno scrivere di Lei». <sup>48</sup>

Dal carteggio emerge un variegato quadro della cultura del tempo <sup>49</sup> e della figura e dell'opera di scrittori come Benco, Comisso, Pea, Lodovici, Larbaud e naturalmente Joyce. Ne ricaviamo una miniera di informazioni sulla letteratura di allora, sulle riviste, le difficoltà editoriali, sulle antipatie nutrite dai nostri corrispondenti. Emblematica è la reazione di Svevo a un testo di novelle <sup>50</sup> che Debenedetti gli invia e di cui sollecita una risposta. Nella lettera del 18 settembre 1926 scrive a Montale: «Ho ricevuto l'Amedeo. Non so che dirne. Sono distratto e non so leggere. La prima novella che pare la più importante non mi disse niente. Probabilmente non la compresi. Ce n'è un'altra che mi si confà meglio. Molto meditativo quel signore e poco portato al racconto. Ma forse io sono troppo distratto. In queste circostanze manderò un biglietto di ringraziamento». <sup>51</sup> Il 28 novembre del '26 Montale lo avverte che Debenedetti sta attendendo una sua risposta. <sup>52</sup> Il 1 dicembre Svevo scrive una lettera a Debenedetti, come si evince da una minuta,

<sup>47</sup> Lettera a Montale del 15 marzo 1926, in E. Montale-I. Svevo, *Lettere cit.*, p. 23.

<sup>48</sup> Lettera a Svevo del 23 luglio 1926, in *ibidem*, p. 42.

<sup>49</sup> «le lettere potranno darci il quadro di un ambiente letterario profondamente diverso dall'attuale, quasi irriconoscibile ai miei stessi occhi» (E. Montale, *Prefazione*, in *ibidem*, p. 8).

<sup>50</sup> Giacomo Debenedetti nel 1926 aveva pubblicato *Amedeo e altri racconti* e tramite Montale aveva inviato il testo a Svevo.

<sup>51</sup> Lettera a Montale, in E. Montale-I. Svevo, *Lettere cit.*, p. 53.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 59.

trascritta in brutta copia in fondo alla stessa lettera inviata da Montale il 28 novembre: «Le sono tuttavia debitore di un ringraziamento per il gentile dono ch'Ella m'ha fatto del Suo libro. Le sembrerò scortese. Volevo prima leggere perché vivo era il desiderio che l'amico Montale aveva saputo destare in me di conoscere l'opera Sua. Non ne feci nulla sinora. Lento come vuole la mia età e impacciato da molte occupazioni non arrivai a leggere. Ho sempre il Suo libro sul tavolo e uno di questi giorni inforcherò gli occhiali. Intanto grazie. Mi dicono che Lei talvolta passa per Trieste. Le sarei grato se mi desse l'occasione di stringerle la mano. Suo devotissimo».<sup>53</sup> Svevo parla della cosa a Montale nella successiva lettera, ammettendo di aver scritto a Debenedetti, ma di non essere stato troppo sincero: «A Debenedetti scrivo oggi un ringraziamento. Lessi qualche poco e mi dispiacque. Ma non glielo confesso fra l'altro perché avendomi il Saba detto che Debenedetti non può soffrirmi, la mia antipatia può essere freudiana. Prometto di leggere. Io diffido del vecchio animale (io). Aggiungo una parola cortese dicendogli che, se passa per Trieste gli sarei grato di potergli stringere la mano. Vede che faccio del mio meglio per vincermi».<sup>54</sup> Montale è pronto a giustificare Debenedetti, affermando che «non è vero che sia ostile all'arte Sua. Certo, letterato fino al midollo com'è, fece molte obiezioni formali, ma ammise ch'Ella è l'unico romanziere italiano vivente».<sup>55</sup> In un'altra lettera, con il sorriso bonario che gli appartiene, Svevo ribatte: «Io spero sinceramente di conoscere personalmente Debenedetti. Non è grande il mio rancore. Quando avrò finito col Joyce che mi dà preoccupazioni infinite di tutte le specie ritornerò anche all'Amedeo».<sup>56</sup>

In questi anni Svevo attende anche notizie sulla traduzione in francese di Paul Henry Michel della *Coscienza*, che verrà poi pubblicata

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>54</sup> Lettera a Montale, del 1 dicembre 1926, in *ibidem*, p. 61.

<sup>55</sup> Lettera a Svevo del 3 dicembre 1926, in *ibidem*, pp. 62-63.

<sup>56</sup> Lettera a Montale del 6 dicembre 1926, in *ibidem*, p. 65. Svevo allude alla raccolta di novelle, *Amedeo ed altri racconti*, che Debenedetti gli aveva inviato.

con successo nel 1927 dall'editore Gallimard,<sup>57</sup> intanto si dedica a nuove e vecchie novelle,<sup>58</sup> legge testi che lo stesso Montale gli consiglia, intrattiene rapporti con numerosi intellettuali, fa rappresentare una sua commedia scritta molti anni prima, come rivela a Montale in una lettera del 12 aprile 1927: «Ha visto che hanno dato per sette sere agl'Indipendenti di Roma un mio scherzo drammatico? Ci furono alcune critiche benevole, altre tutt'altro. Un amico di Roma mi dice che questa sera lo riprendono. Peccato che ho poca voglia di viaggiare e che Roma è tanto lontana. Davvero che mi sarebbe piaciuto di sentirmi riprodotto. Quella roba io la feci una quindicina d'anni fa, e un amico me la portò via».<sup>59</sup> E cosa abbastanza nuova per lui tiene una

<sup>57</sup> Tale operazione editoriale entusiasmerà Svevo, anche se gli provocherà non poche ansie. Tante sono le preoccupazioni per i tagli e gli interventi che si rendono necessari sul testo; il 17 dicembre 1926, da Trieste, si sfoga con Montale: «Anche i miei amici francesi mi danno dispiaceri. Pare che Gallimard esiga che *La Coscienza* venga abbreviata di 70 pagine. Io proposi di saltare un episodio e non accettarono. Ecco che il traduttore è autorizzato a tagliare di qua e di là. Non parli di questo con nessuno. Il traduttore è veramente un artista, ma [...] io non vedo la necessità della sua collaborazione. E ne sono amareggiato. Col mio grande successo in Italia, quella era la mia grande speranza [...]. Finirà che neppure quella bestia di Caprin potrà dire che il testo francese ha migliorato l'italiano» (in E. Montale-I. Svevo, *Lettere* cit., p. 69). Nella lettera, scritta da Genova il 27 dicembre 1926, Montale cerca di tranquillizzarlo: «Circa i tagli nella traduz. francese di Zeno, io spero che non danneggeranno il libro, se saranno fatti con giudizio. Nessun episodio dovrebbe essere saltato, ma tutti potrebbero essere alleggeriti di poche pagine (specie se ben ricordo, la parte che riguarda il viaggio di nozze e l'associazione commerciale). Pensi che in Italia si conosceva il Dostoevskij con tagli del 50% (!) eppure il genio dello scrittore ne aveva un danno relativo. Certo occorrerà che il traduttore sia molto artista» (*ibidem*, p. 70).

<sup>58</sup> Sono le novelle a cui, nei tre anni circa di conversazione con Montale, Svevo accenna più volte: *Una burla riuscita*, scritta dopo il 1925, che viene pubblicata su «Solaria» nel febbraio del '28; *Corto viaggio sentimentale*, che non arriverà a concludere (nella lettera del 25 agosto del 1926 dice a Montale che spera di riprendere «quella eterna novella»: in E. Montale-I. Svevo, *Lettere* cit., p. 45); *La madre*, che viene pubblicata nel «Convegno» del 15 marzo 1927; *Vino generoso*, scritta intorno al 1914, una delle novelle a cui Svevo appare più legato e che viene pubblicata il 28 luglio su la «Fiera Letteraria». In una lettera del 20 giugno 1927 Montale esprime il desiderio di veder pubblicati i racconti di Svevo su «Solaria» (cfr. E. Montale-I. Svevo, *Lettere* cit., pp. 83-84), cosa che avverrà realmente nel 1929 quando Morreale pubblica una raccolta contenente anche la *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* e il frammento del *Vecchione* (con un'introduzione di Montale).

<sup>59</sup> Lettera a Montale, in I. Svevo, *Carteggio* cit., p. 213. Si tratta di *Terzetto spezzato*, che è fra le opere drammatiche più significative di Svevo. La commedia, rappresentata a Roma al Teatro degli Indipendenti, per la regia di Anton Giulio Bragaglia, non ebbe molto successo di pubblico, ma suscitò l'interesse di alcuni critici come Enrico Rocca, che recensì lo spettacolo nel «Lavoro d'Italia» il 3 aprile 1927.

conferenza sull'amico Joyce.<sup>60</sup> Nel marzo del '26 Svevo parla a Montale di una conferenza che Enzo Ferrieri, direttore del Convegno, gli ha chiesto di fare; non è affatto convinto della cosa e racconta le sue perplessità all'amico,<sup>61</sup> ma poi cede alle insistenze e il 1 dicembre comunica a Montale che ormai la sua conferenza è stabilita: «È quasi sicuro che parlerò di Joyce. Passai due mesi laboriosi sull'*Ulisse*. M'incantò ma mi distrusse. Poi raccolsi tanto materiale che la mia conferenza sarebbe durata la notte intera. E sono ora al duro lavoro di condensare il tutto in una predica di 45 minuti che – come mi dicono – è l'estensione ammessa. Mai più accetterò una cosa simile».<sup>62</sup> Le incertezze lo accompagnano e il 6 dicembre ammette di rimpiangere di essersi impegnato per la conferenza su Joyce: «Io non sono un critico. E non voglio neppure presentarmi come tale».<sup>63</sup> Ribadisce la cosa il mese dopo, il 14 gennaio 1927: «La mia lettura (se la terrò) è soltanto un'esposizione [...]. Io inghiottirò la lettura come l'olio e gli altri pure se vorranno. Recere è permesso; fischiare... dicono non sappiano».<sup>64</sup> Finalmente il 14 febbraio, comunica all'amico di aver terminato la sua relazione: «Io ho fatto la lettura su Joyce. È una chiacchierata intesa più a destar interesse per il nostro autore che a spiegarlo. Nella mia giovinezza, a Trieste, mi consideravano qualche cosa come un critico. Come tale fui certo estirpato. Dev'essere la grande ignoranza, e Joyce, nella mia lettura, raspa solitario in aria come se prima di lui o assieme a lui nessuno abbia mai scritto. Mi fa un effetto strano di dover leggere quella roba. Un certo dolore ai denti».<sup>65</sup> La conferenza su Joyce sarà fissata

<sup>60</sup> La conferenza su Joyce avrà effettivamente luogo a Milano l'8 marzo 1927 e darà molto lavoro a Svevo, non avvezzo a simili esperienze. Gli appunti della conferenza sono in I. Svevo, *Racconti, saggi, pagine sparse* cit., pp. 706-748.

<sup>61</sup> «Il dr. Ferrieri mi scrisse di nuovo per indurmi a parlare al *Convegno*. Ma non credo sia cosa adatta per me. Già il pensiero ad una cosa simile mi fece perdere il riposo. Nel mondo moderno i vecchi possono scrivere ma devono tacere» (lettera a Montale del 27 marzo 1926, in E. Montale-I. Svevo, *Lettere* cit., p. 26).

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 78.

per l'otto marzo come Svevo comunica a Montale qualche giorno prima: «Carissimo amico, io sarò al Convegno martedì sera alle 5 pom. in pompa magna. Bazlen mi ricordò di avvisarLa perché io invero non desidero di aumentare il pubblico più intelligente. Credo che sarà l'ultima volta che parlo in pubblico. La prima fu gradevolissima (almeno nel ricordo): 45 anni or sono!».<sup>66</sup>

Il carteggio fra Svevo e Montale è anche 'la storia di una ristampa', quella di *Senilità*, attraverso la quale è interessante osservare la fisionomia dell'editoria italiana, ancora nella sua fase artigianale, porti essa il nome di Treves o di Cappelli, di Somarè, di Bemporad o di Mondadori.

In tutte le lettere Svevo rivela il desiderio di diffondere e pubblicare i suoi scritti, è forte l'esigenza di fare in fretta, quasi sapesse che poco tempo gli rimane; ecco perché è palese l'amarezza nei confronti degli editori che gli rubano tanto tempo prezioso. Poi da abile commerciante è abituato a trattative veloci e sicure e mal sopporta le titubanze e i ritardi degli editori. Si rivolge, per la ripubblicazione di *Senilità*, in meno di due anni, ai Treves, a Somarè, l'editore de *L'Esame*, a Mondadori, a Cappelli. Montale cerca di smorzare l'ansia del maestro e amico e gli ricorda che «nell'attuale disastroso momento editoriale bisogna riconoscere che gli editori non hanno tutti i torti a diffidare di libri che non diano una quasi certezza di qualche utile».<sup>67</sup>

Montale, che venera il suo secondo romanzo, spinge Svevo a pensare alla pubblicazione; e Svevo, nella lettera del 27 marzo 1926, gli scrive: «Ho tante occupazioni e preoccupazioni che finora non arrivai neppure a leggere *Senilità*. Ha un certo odore di muffa che induce a mettersi i guanti per toccarlo. Ma spero di arrivare a rivederlo nella pace della Pasqua. Già non c'è molto da fare. Bisogna lasciarlo così o gettarlo nel fuoco. Ho invece dei fantasmi che mi seccano ogni giorno per indurmi a scrivere. Ho persino steso qualche pagina. Ma il difficile a 65 anni non è di cominciare ma di finire».<sup>68</sup> E ancora dopo che Mon-

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>67</sup> Lettera a Svevo del 16 settembre 1926, in *ibidem*, p. 50.

<sup>68</sup> *Ibidem*, pp. 25-26.

tale lo ha pregato di non cambiare nulla di *Senilità*, il 3 aprile Svevo lo rincuora: «In questi giorni mi sono accinto alla correzione di *Senilità* aiutato da un letterato mio amico. Non mutiamo che quello che si deve. Non molto. Certo è scritta peggio della *Coscienza*. Sono meravigliato che gli anni di assoluta astensione dalla letteratura pur apportarono un progresso. Adesso se avessi altri 20 anni di astensione, Dio sa come scriverei». <sup>69</sup> Man mano che prende consistenza il proposito di ristampare l'opera, si manifestano contrarietà a non finire. E non tanto per i ritocchi o i tagli al testo, quanto per le promesse e le remore degli editori. È un'impazienza legittima in un vecchio scrittore che, giunto all'improvviso alla fama europea e per opera di critici e scrittori più che accreditati, desidera cogliere i frutti di tanta attesa. Montale lo incoraggia e gli offre il suo aiuto ed è in questo rapporto di lavoro che il giovane poeta-critico ed il vecchio scrittore s'incontrano grazie a un'intesa d'affetti che, forse, non ha l'eguale nella storia della letteratura della prima metà del Novecento. Ed è proprio in questo tema che si realizzano, come Montale ha proposto nella prefazione al carteggio, per ciò che riguarda Svevo, «*a portrait of an artist as an old man*» e, per ciò che lo riguarda, «il ritratto di poeta *as a young man*». <sup>70</sup> Nella lettera del 6 dicembre 1926, Svevo incalza: «Ho 66 anni e da me l'aspettare equivale a rinunzia»; <sup>71</sup> e ancora, nella lettera del 17 dicembre del '26: «Lei forse non ha idea che cosa significhi per un commerciante ricevere la semplice comunicazione che un contratto firmato un mese fa viene alterato con lo specioso pretesto che anche altre pubblicazioni (sue proprie, sia) non usciranno in tempo. Io non sono un letterato e non so sopportare una cosa simile». <sup>72</sup>

Ci sono momenti di vero sconforto e di astio nei confronti degli editori: «Non La invidio di aver da fare in futuro con editori italiani. Io son ben deciso per questo mio resto di vita di non vederli più. Mondadori respinse *Senilità* avvedendosi che si tratta di una seconda edizio-

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 68.

ne. Gli scrissi che m'ha seccato. Adesso tratto con Cappelli che non è un editore». <sup>73</sup> Dopo essere passata per il tavolo di vari altri editori, alla fine *Senilità* vide la luce nel 1927, per i tipi dell'editore Morreale di Milano.

Nella prefazione al romanzo, dopo aver ricordato l'intervento critico di Montale, Svevo paga pubblicamente il suo tributo di riconoscenza al giovane critico, cui tanto deve: «Ma per ritornare a *Senilità* debbo dire ch'essa da noi trovò un acuto e affettuoso critico in Eugenio Montale che pubblicò uno studio a me dedicato nell'Esame (novembre-dicembre del 1925). È questo il mio miglior lavoro ed è vantaggioso per me che chi legge di Zeno abbia conosciuto il Brentani? Amerei di poterlo credere. Intanto, mio giovine e pensoso amico, grazie per tanto studio e tanto amore». <sup>74</sup> Tra giugno ed agosto Montale ne riceve la copia, e da Firenze scrive: «Carissimo e indimenticabile Maestro! Ricevo ora *Senilità*, con quanta gratitudine e affetto non Le so dire. Credo che rileggerò altre tre o quattro volte (cioè in tutto almeno quindici!) il libro. E grazie di avermi ricordato nella prefazione con tanta simpatia, e persino con la *mise au point* delle date! Auguro grande fortuna a *Senilità*! Non le può mancare. A giorni Le manderò due o tre indirizzi di amici ai quali La pregherei di spedire il libro, e che certo lo recensiranno con simpatia vivissima». <sup>75</sup>

Gli interventi critici, spontanei o sollecitati dallo stesso Montale, che poteva così seguire gli sviluppi di una proposta tanto appassionatamente avanzata alla disattenta critica italiana, cominciarono a raccogliersi intorno a *Senilità* e a tutta l'opera di Svevo. Ed ecco che nell'ultima lettera della raccolta, da Firenze, il 27 dicembre 1927: «Caro Maestro [...] ho fatto pubblicare sulla *Fiera* un articolo di Giansiro Ferrata su di Lei, e spero non Le spiaccia. Era stato fatto per *Solaria*, ma qui dovemmo per convenienza preferire quello di Leo Ferrero, meno buono. Ho visto anche quello di Tonelli sul *Marzocco*, discreto. A gior-

<sup>73</sup> Lettera a Montale del 14 gennaio 1927, in *ibidem*, p. 73.

<sup>74</sup> I. Svevo, *Romanzi*, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1969, p. 430.

<sup>75</sup> E. Montale-I. Svevo, *Lettere cit.*, p. 85.

ni quello di Solmi sul *Convegno*. In complesso la battaglia è vinta. Il mercato attuale non può dare di più». <sup>76</sup>

Il successo sembrava essere ormai arrivato, anche se Svevo doveva goderne ancora per poco. I tre anni durante i quali si dispiegò il carteggio con Montale costituirono, infatti, l'unica parentesi di fortuna letteraria, sia pure contrastata, che Svevo conobbe. Nel febbraio del 1928 si recava a Firenze ospite dello 'Svevo'Club', creato da Montale e dalla sua futura moglie triestina, Drusilla Tanzi Marangoni, dove veniva festeggiato da giovani scrittori gravitanti intorno al gruppo di «Solaria»; <sup>77</sup> il mese dopo, altri festeggiamenti lo attendevano a Parigi, presso il Pen Club; c'erano ad accoglierlo Babel, Ehrenburg, Shaw, Benda, Prezzolini, Comisso e naturalmente Joyce. Di lì a poco la morte sarebbe giunta improvvisa e inaspettata in seguito ad un incidente a Motta di Livenza. Era giorno 11 settembre 1928. La sua fama non si sarebbe però spenta con lui, ma avrebbe continuato a diffondersi, anche attraverso le pagine di chi per primo aveva fatto il suo nome, il suo amico Eugenio Montale.

Montale aveva conosciuto bene lo scrittore e l'uomo e nell'arco di tutta la vita si preoccupò di continuare ad indagarne l'opera; ecco perché i numerosi articoli rimasti di questa sua attività critica sono la testimonianza dell'evoluzione del suo pensiero su Svevo.

Durante la celebrazione per il centenario della nascita di Svevo, Montale aveva l'occasione di esplicitare al meglio la riflessione sui romanzi, su Trieste, su un autore che forse nessun altro aveva conosciuto così intimamente: «Se è stato possibile un caso Svevo non si deve cercarne le ragioni in una polemica occasionale ma nell'evidenza stessa della lunga strada da lui percorsa, della singolarità e tempestività delle sue apparizioni e risurrezioni. Non senza verità si è affermato

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>77</sup> La rivista dedicherà a Svevo, dopo la morte, un importante fascicolo monografico: *Omaggio a Italo Svevo*, «Solaria» IV (3-4), 1929, con scritti di Angioletti, Brion, Boulanger, Chabas, Consiglio, Crémieux, Debenedetti, Ehrenburg, Ferrata, Ferrero, Franchi, Gadda, Goll, Hellens, Joyce, Larbaud, Lodovici, Michel, Monnier, Montale, Palazzeschi, Raimondi, Rossi, Saba, Schwenk, Solmi, Soupault, Stuparich, Tecchi, Van Schendel, Thérive.

che Svevo ha scritto tre volte lo stesso libro: ma bisogna aggiungere ogni suo libro è un libro diverso, è la tappa di un cammino che doveva essere compiuto. Chi colga il senso di una simile evoluzione [...], chi colga nella sua unità le varie stagioni dell'opera sua potrà fermare qua o là le sue preferenze di lettore antologico, ma non potrà mai rinchiodere, imprigionare Svevo nei limiti di una pagina o di un'opera sola. Non è solo l'analista che oggi interessa in lui, sebbene la letteratura d'analisi, che in Italia è povera di nomi, abbia avuto in lui un maestro e un precursore; è piuttosto l'irrequietudine ch'egli fomenta in noi, il bisogno di uno slancio, il senso di un di là dalla pagina. Svevo è uno scrittore sempre aperto: ci accompagna, ci guida fino a un certo punto ma non ci dà mai l'impressione di aver detto tutto: è largo e inconclusivo come la vita [...]. Per questo, quando ci domandiamo che cosa si deve leggere di lui la risposta non può essere che una: leggete tutto, se potete, ma non invertite l'ordine di lettura; percorrete con lui un cammino che nel suo caso non è mai reversibile e lasciatevi condurre fin dove a lui e a voi è possibile. Più in là sarete soli ma non rimpiangerete il tempo perduto; vi rimarrà il sentimento di aver compiuto un'esperienza necessaria, di aver accresciuto la vostra comprensione della vita».<sup>78</sup>

<sup>78</sup> *Italo Svevo nel Centenario della nascita*, Conferenza di E. Montale, Circolo della Cultura e delle Arti, Trieste, 1963, in E. Montale-I. Svevo, *Lettere cit.*, pp. 164-165.



Amelia Ciadamidaro

Il paradosso dell'afasia montaliana.  
Ancora sugli *Ossi di seppia*

Che l'indeterminatezza e l'approssimazione attribuite dallo stesso Eugenio Montale alla propria afasica e paradossalmente feconda produzione dei primi anni (gli *Ossi di seppia*, «un libro che si scrisse da sè») fossero un pretestuoso e pertanto consapevole *escamotage*, il cui fine ultimo era il rappresentare senza ipocrisie una condizione di «af-fanno e desolazione universale», è decisamente incontestabile.<sup>1</sup> E pure incontestabile è il fatto che il ligure, nella medesima raccolta, avesse dato spazio e modo di intrecciarsi a situazioni poetiche e sentimentali diverse e progressive, plasmando «un libro difficile a situarsi. Conteneva [...] liriche (come *Riviere*) che costituivano una sintesi e una guarigione troppo prematura ed erano seguite da una ricaduta successiva o da una disintegrazione (*Mediterraneo*). Il trapasso alle *Occasioni* è segnato dalle pagine che aggiunti nel '28».<sup>2</sup>

\* Si fa riferimento all'articolo intitolato *Tra norma e infrazione: la ricerca metrica negli Ossi di seppia*, apparso su «Filologia Antica e Moderna» (25), 2003, pp. 105-130.

<sup>1</sup> Così infatti rispondeva l'autore nell'intervista rilasciata a Marforio per «La Rassegna d'Italia» I (1), 1946, pp. 84-89, ora col titolo *Intenzioni (Intervista Immaginarie)*, in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 563: «sapevo anche allora distinguere tra descrizione e poesia, ma ero consapevole che la poesia non può macinare a vuoto e che non può aversi concentrazione se non dopo diffusione. Non ho detto spreco. Un poeta non deve sciuparsi la voce solfeggiando troppo, non deve perdere quelle qualità di timbro che dopo non ritroverebbe più. Non bisogna scrivere una serie di poesie là dove una sola esaurisce una situazione psicologica determinata, un'occasione».

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 566.

Di qui in poi quella sensibilità lirica e, perciò metrica, sinora, a tratti, accortamente dissimulata, che parte dalla tradizione per scoprire inesplorati orizzonti e per poi tornarvi consapevole della carica innovativa acquisita e dell'inedito significato di cui si fa portavoce, si offre inerme alla platea di lettori. Man mano che Montale procede nel suo lavoro di ricerca e sperimentazione, va dunque prendendo corpo un progetto di riforma linguistica e stilistica che porta alla ricomposizione destrutturata e destrutturante di forme strofiche, oltre che di versi, atinte, suo malgrado, dai vati del passato. La sequela di interventi revisori immediatamente precedenti e successivi all'edizione Ribet del 1928<sup>3</sup> mostra una serie di innovazioni che proiettano i testi in una fase di maggiore consapevolezza artistica che culminerà con la pubblicazione, nel 1939, delle *Occasioni*.

A tal proposito Gianfranco Contini, nell'esergo posto in apertura al saggio *Dagli Ossi alle Occasioni*, affiderà le riflessioni che verranno alla introduzione efficace e pregnante di due autori, peraltro molto amati da Montale:

Continuo a dibattermi fra il presente e il passato, ma almeno fra i due non viene a cacciarsi la speranza, l'ansiosa speranza del futuro, continuo dunque a vivere in un tempo misto com'è il destino dell'uomo, la cui grammatica ha invece i tempi puri che sembrano fatti per le bestie [...] La mutilazione per cui la vita perde quello che non ebbe mai, il futuro, rende la vita più semplice...

(Svevo)

Et maintenant ce qui était en avant de moi, comme un double de l'avenir – aussi préoccupant qu'un avenir puisqu'il était aussi incertain, aussi difficile à déchiffrer, aussi mystérieux, plus cruel encore parce que je n'avais pas comme pour l'avenir la possibilité ou l'illusion d'agir sur lui [...], – ce n'était plus l'avenir [...], c'était son Passé.

(Proust)<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Si consideri che l'edizione Ribet del '28 presenterà una serie di inediti (*I morti*, *Delta*, *Incontro* nella sezione *Meriggi*, che diventerà *Meriggi ed ombre*, e *Vento e bandiere*, *Fuscello teso dal muro*, *Arsenio*) che possono essere letti a pieno titolo come il manifesto programmatico di una nuova coscienza e maturità poetica, individuabile non solo nelle forme e nelle funzioni del significato, ma anche in quelle del significante.

<sup>4</sup> G. Contini, *Dagli Ossi alle Occasioni*, in *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 17.

ad indicare l'apertura di un 'varco' lirico e temporale che si consuma nella permanenza nel limbo tra passato e presente,<sup>5</sup> unica chiave di accesso al futuro.

Sempre più, d'ora in poi, la disposizione dei versi sarà finalizzata a ricreare un ordine che tenderà da un lato alla sistematizzazione in aspetti regolari e forme chiuse, dall'altro ad una moderna rivisitazione di individuati metri strofici. Il primo dei due aspetti segnalati è verificabile nel penultimo testo della serie degli *Ossi di seppia*: *Upupa, ilare uccello calunniato*. Si tratta di una lirica dallo schema metrico regolarissimo, composto da una strofe di dieci versi endecasillabi e settenari. Anche dal punto di vista ritmico la regolarità è sorprendente; sono presenti infatti unicamente endecasillabi *a maggiore* (tra gli altri il v. 5 è del tipo con accenti ribattuti di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>: tipologia, quest'ultima, ampiamente praticata da Ugo Foscolo, referente cui Montale sembra maggiormente richiamarsi<sup>6</sup>). Pur non essendovi una ordinata disposi-

<sup>5</sup> Un limbo che certamente connota i movimenti interni della poesia montaliana nel passaggio dagli *Ossi* alle *Occasioni*; dirà infatti il critico in *ibidem*, pp. 21-22: «La principale costante della carriera di Montale è che poesia e non-poesia in lui non sono contigue, ma strettamente interdipendenti e complementari. [...] Oggi che in Montale il nucleo ispirativo tende a coincidere con l'istante di grazia gnoseologica (ed eudemonologica), ne risulta contratta anche la non-poesia, in quel minimo di durata (attesa e provocazione della grazia, amaro addio) che forma la base da cui sorge il momento liberatore. E precisiamo meglio: quella disperazione che promuove l'ebbrezza, è già partecipe dell'ebbrezza, è una disperazione privilegiata, e non più una semplice disperazione di fondo, uniforme e atona; così l' 'antefatto' della visione tende a sfuggire alla sua sorte d'esser recitato dal cronista anziché cantato dal visionario, evade dalla durata psicologica verso la poesia»; ma può essere considerato anche come una produttiva situazione di intrappolamento storico fra passato e presente letterario.

<sup>6</sup> Cfr. *Dei sepolcri*, vv. 81 e ss.: «e uscir dal teschio, ove fuggia la Luna/ l'upupa, e svolazzar su per le croci/ sparse per la funerea campagna,/ e l'immonda accusar col luttuoso/ singulto i rai di che son pie le stelle/ alle obliate sepolture [...]». Inoltre appaiono alcuni termini di cui si serve Foscolo, come il *protende* del v. 8 (*come tutto di fuori si protende*), che torna nei vv. 114 e ss. dei *Sepolcri*: «[...] ma cipressi e cedri/ di puri effluvi i zefiri impregnando/ perenne verde *protende*an su l'urne»; o ancora il verbo *rotare* del v. 2 (*dai poeti, che rotati la tua cresta*) del componimento montaliano, si ritrova nei vv. 160-163 del componimento foscoliano: «[...] e di chi vide/ sotto l'etereo padiglion *rotarsi*/ più mondi, e il Sole irradiarli immoto». L'upupa, figura protagonista della lirica, acquista qui nuova dignità letteraria: non più *uccello calunniato dai poeti* ma *nunzio primaverile*, foriero di rinate speranze e nuova vita. È questa una posizione di netto rifiuto dell'immagine assunta dal volatile in seguito alla produzione ossianica e sepolcrale secondo-ottocentesca, in cui esso era

zione delle rime (vv. 2 e 6 *cresta* : *arresta* e vv. 3 e 7 *pollaio* : *febbraio*), frequentissime sono le assonanze in fine di verso (rime imperfette) come *calunniato* : *capo* e *vento* : *protende*, oltre alle allitterazioni, volte a creare una intricata serie di rimandi fonici nel testo.

Tutto quindi denuncia una tensione al ripristino di una dimensione pacificante che dia senso e misura al proprio sentire: rafforza questa convinzione l'esame delle progressive varianti dei vv. 3-7, che nella redazione definitiva portano:

sopra l'aereo stollo del pollaio  
e come un finto gallo giri al vento;  
nunzio primaverile, upupa, come  
per te il tempo s'arresta  
non muore più il febbraio

mentre in Gob<sup>7</sup>:

sopra l'aereo stollo del pollaio.  
Un falso gallo sembri che turbini nel vento.  
Upupa, primaverile nunzio incantato,  
come per te s'arresta  
il tempo e non muore più il febbraio.

In Gob l'ordine metrico-sillabico dei vv. 3-7 è dunque 11/14/13/7/10; seguono, così, l'incipitario endecasillabo, un alessandrino con cesura dopo *sembri*, un verso di tredici sillabe di ascendenza francese, un settenario e un decasillabo con accenti di 2<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup> (interpretabile come endecasillabo ipometro).

erroneamente rappresentato, a causa del suo canto monotono, come lugubre uccello notturno. Un significato simbolico mantenuto anche dagli autori primo-novecenteschi, tanto da far scrivere a Corrado Govoni in *Dove stanno bene gli uccelli*, testo appartenente alla raccolta *Gli aborti*, del 1907: «Le upupe, singhiozzanti in cima ai pioppi, le notti d'estate»; sebbene, come riporta la Arvigo, *Guida alla lettura di Montale. Ossi di seppia*, Roma, Carocci, 2001, p. 150, l'«idea di lodare un uccello 'poco blasonato' secondo Blasucci [...] è desunta [proprio] da Govoni, che ci regala un elogio del cuculo nell'omonimo componimento delle *Poesie elettriche* (cfr. vv. 1-5: «O cuculo, bel cuculo barbogio/ che voli sopra il fresco canepaio/ [...] tu sei la primavera pazzarella [...])».

<sup>7</sup> Le sigle sono quelle adottate nell'edizione critica E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.

Un simile andamento manifesta il lavoro formale della prima fase compositiva, che alterna, a tre versi autorevoli per il loro legame con la tradizione, due versi di cui uno (v. 7), pur rientrando nel novero dei regolari, rivela l'aspirazione a una più canonica soluzione, mentre l'altro (v. 5) presenta la forma dei

Tredecasillabi [...], usati via via come complementari o sostitutivi dell'endecasillabo. Potrà aver collaborato l'esametro minore di tredici sillabe di Thovez, ma il precedente decisivo sarà stato l'*alexandrin libéré* [...] diffusissimo nei simbolisti franco-belgi da Verlaine in giù.<sup>8</sup>

Nella lezione definitiva, invece, il computo sillabico dei versi risulta: 11/11/11/7/7. Chiaramente l'intervento correttivo verte sulla canonizzazione dei versi nei due tipi che nella tradizione letteraria italiana hanno avuto maggiore fortuna. Per giunta, il v. 5 non vede solo la sostituzione di un verso di tredici sillabe con un endecasillabo, ma anche l'impiego di quest'ultimo nella tipologia con accenti di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> e accento ribattuto, da Montale tanto adoperata.<sup>9</sup>

Da una fase di iniziale e pronunciato 'riformismo sperimentale' (che si staglia netto e costante nell'intera raccolta), lo scrittore prende le mosse, grazie soprattutto ad un attento impegno critico-strutturale di maturazione, per portare avanti un discorso che tanto meno si fa normativo quanto più si conforma alla regola. Parimenti l'organizzazione

<sup>8</sup> P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, G. Gianella, A. Martini, G. Pedrojettan, Padova, Antenore, 1988, p. 564. C'è da dire, inoltre, che il verso, dopo l'anacrusi trisillabica di *Upupa* potrebbe essere inteso come endecasillabo con dialefe tra *nunzio* e *incantato*, oppure come un doppio quinario.

<sup>9</sup> Si aggiunga che il passaggio dall'aggettivo *falso* di Gob e Rib al participio passato con valore aggettivale *finto* produce una forte consonanza (quasi rima) con *vento* dello stesso verso, a sua volta assonante con il sostantivo *tempo* del v. 6: è, dunque, un reticolo fonico studiato per dare al lettore, con l'uso di nasali ed occlusive, la sensazione di un fluire di immagini che vengono poi bloccate. Ciò si lega perfettamente all'idea dell'*upupa* per la quale *il tempo s'arresta*; l'arte che 'blocca' il perpetuo movimento della vita. Andrà infine segnalato che l'espressione *non muore più il febbraio*, relativa ai vv. 6 e 7 della lezione originaria e al v. 7 della definitiva, consiste di un'ennesima rielaborazione del repertorio dannunziano: cfr. il v. 1 di *Romanza* (1886), appartenente alla raccolta *La chimera* («Dolcemente muor Febbraio»).

testuale di *Incontro*, brano risalente all'agosto del 1926, riveste un precipuo interesse, dato soprattutto dalle contraddittorie soluzioni e scelte compiute al suo interno.

Per il componimento, costituito da sei strofe di nove versi ciascuna, come pure per *Delta*, si può rilevare il progressivo strutturarsi in forme chiuse: i versi, difatti, sono prevalentemente endecasillabi, dotati però, al contrario di quanto accade in *Delta*, di una trama metrica non propriamente regolare. Sopperisce a questa 'mancanza' la frequenza di assonanze a fine verso, che permette una lunga serie di rime imperfette.

Notevole la quantità di varianti apportate nel tempo, che spaziano fra interventi di diversa natura. Tra le altre appare interessante l'opera revisoria compiuta per i vv. 22-25 della terza strofe:

sotto la volta infranta ch'è discesa  
quasi a specchio delle vetrine  
in un'aura che avvolge i nostri passi  
fitta e uguaglia i sargassi

figurante in Ms<sup>10</sup> come:

la spenta volta sul sobborgo tesa  
a dar riflessi accesa di calura  
<di calura> [?] rinserra i lenti passi  
miei, sommerge i sargassi.

e in Var<sup>11</sup> con la sostituzione seguente:

la spenta volta sul sobborgo tesa  
o da riflessi accesa  
di calura, rinserra i lenti passi [...]

<sup>10</sup> Redazione manoscritta con altro titolo, datata in calce «14-16/ VIII-1926» (il 16 sembra riscritto sul precedente 15), conservata da Sergio Solmi, consistente di una copia in pulito con una sola cancellatura al v. 24 (L. Rebay, *Sull'«autobiografismo» di Montale*, in *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del novecento*, Atti dell'VIII Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di lingua e letteratura italiana, New York 25-28 aprile 1973, Firenze, Olschki, 1976, pp. 78-80).

<sup>11</sup> Varianti manoscritte rispetto a Ms in una lettera a Solmi datata «Monterosso 4-IX-1926».

È questo uno degli sporadici casi in cui l'intento montaliano non è di indirizzare il computo sillabico verso un sistema tradizionale, ma semmai di deregolarizzarlo pur di impedire all'interno della poesia un equilibrio metrico troppo stabile. In Ms è possibile trovare una successione di versi (11/11/7/7) che in Var viene ritoccata inserendo il lemma *calura* al v. 24 piuttosto che al v. 23 (d'altra parte questa eventualità era contemplata anche in Ms, dove il sostantivo *calura* era stato inserito, in un primo momento, al v. 24, e poi immediatamente cassato), in modo da risultare così costituita: 11/7/11/7.<sup>12</sup> Le versioni perciò prevedono entrambe un susseguirsi di versi 'coronati': nel primo caso organizzati a coppie e nel secondo ad incrocio. Nella lezione ultima Montale dispone il gruppo di versi dando loro l'ordine 11/9/11/7. Effettivamente la differenza rispetto al 'segmento' metrico-linguistico proposto da Var è minima: il testo definitivo diverge dal precedente unicamente per il v. 23, che nell'uno è settenario, nell'altro novenario. L'autore delude le aspettative del lettore grazie all'uso di un verso che, situato in questa posizione, risulta ambiguo.<sup>13</sup>

La decisione del poeta di 'trasgredire la norma' in una fase compositiva in cui, invece, egli sembra ad essa adattarsi, non deve trarre in inganno. Tale scelta rivendica il diverso significato rivestito dai metri autorevoli nella poesia contemporanea e tanto più in uno scrittore che, come Montale, si pone il problema di dar paradossalmente voce a quell'afonia connaturata al *male di vivere* dell'artista contemporaneo. È da sottolineare con forza il fatto che l'endecasillabo e il settenario montaliani non possono e non potranno mai ritenersi pregni dello stesso valore storico di quelli duecenteschi, cinquecenteschi o anche ottocenteschi; avranno quindi un senso nuovo. Lo *choc* provocato dalla di-

<sup>12</sup> Un intervento simile si ha per i vv. 26-27 *umani fluttuanti alle cortine/ dei bambù mormoranti*, in Ms *umani fluttuanti/ coi bambù dalle stole mormoranti*. Mentre Ms esibisce una scansione settenario-endecasillabo, nella lezione di riferimento si ha un endecasillabo e un settenario, favorendo così la rima tra v. 26 e v. 23 (*cortine : vetrine*) e la disposizione incrociata degli endecasillabi e dei settenari dei vv. 24-27.

<sup>13</sup> Potrebbe essere interpretato quale endecasillabo ipometro per mancanza di due sillabe, o anche come settenario ipometro per eccedenza di due.

sillusione dell'attesa funge pertanto da *memento*; esso, soprattutto in questa circostanza, invita a ricordare che niente potrà più essere uguale.

Peraltro la selezione lessicale operata al v. 22, si accorda perfettamente al desiderio di 'rottura' manifestato nelle revisioni metriche. *La spenta*<sup>14</sup> *volta sul sobborgo tesa* di Ms diviene la *volta infranta ch'è discesa*: in tal modo tutti gli equilibri vengono sovvertiti, facendo sì che il cielo frani al suolo, la terra si scontri con l'aria, scatenando infine un senso di precarietà sconfinante in presagi apocalittici.

Di contro, i vv. 33-36 della quarta strofe rivelano un procedimento inverso e complementare rispetto a quelli appena esaminati:

E cado inerte nell'attesa spenta  
di chi non sa temere  
su questa proda che ha sorpresa l'onda  
lenta, che non appare.

esibiscono in Ms tale forma:

E dall'una trabocco all'altra via  
nell'attesa profonda  
di chi non sa temere,  
a fiore d'onda.

e in Var:

e inerte cado  
in un'attesa spenta  
su questa \*proda\* \*fossa\* \*valle\* ch'è sorpresa l'onda  
lenta, che non appare.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Si badi che l'aggettivo *spenta* è utilizzato, attribuito all'*attesa*, al v. 33 del medesimo componimento. È da ritenere che la variante sia stata introdotta anche per la necessità di evitare ripetizioni. Tale principio di *non repetitio* diviene frequentemente criterio regolatore per ciò che concerne gli interventi correttivi montaliani. Si cfr. ad esempio il v. 38 della quinta strofe, *radente un moto mi conduce*, presente in Ms nella seguente versione: *radente, un passo mi conduce*. L'espunzione della parola *passo* è dovuta, infatti, proprio all'uso della stessa (plurale) al v. 24.

<sup>15</sup> Tra asterischi seriali tre varianti alternative senza ordine di precedenza.

Se in Ms il computo sillabico è 11/7/7/5, e in Var l'ordine è 5/7/11/7, nella lezione definitiva si raggiunge l'assetto 11/7/11/7. La sistematicità ricercata nei vari momenti compositivi viene infine raggiunta, sebbene il poeta al v. 32 (quinario, *sta per scoccare*) lasci traccia del travaglio formale che ha portato alle varie revisioni della stanza.

Il percorso sintetizzato rispecchia nei suoi aspetti fondamentali l'andamento generale del testo: ad una prima sequenza di strofe più ricca di connotati che destrutturano un apparato di carattere tendenzialmente regolare,<sup>16</sup> segue una seconda (strofe quarta, quinta e sesta) in cui l'infrazione si riduce notevolmente a favore di un ordinamento che privilegia l'endecasillabo, non disdegnando il settenario.<sup>17</sup>

Data, comunque, la conformazione complessiva, il componimento, per la prevalenza di endecasillabi e settenari sciolti, può essere avvicinato alla canzone libera leopardiana. Così pure *Ma dove cercare la tomba*, lirica precedentemente analizzata, la cui relazione stringente con la misura e lo stile leopardiano è convalidata dall'utilizzo di un lessico e di espressioni aderenti a quelle del recanatese. È il caso degli *esigli* (v. 20), cui tende *l'artiere* che cerca tra le tombe *un fregio primordiale*, il cui attributo essenziale è la dolcezza (il termine, *dolci*, viene sostituito a *floridi* della lezione presente in Ms), qualità peculiare della poesia di Giacomo Leopardi. L'immagine proposta poi nel verso finale (v. 22, *ed intorno una danza di conigli*) è esplicita citazione del v. 71 de *La vita solitaria*, in cui è scritto *danzan le lepri nelle selve*.<sup>18</sup> Evidentemente non si tratta dello stesso sentire, né tantomeno questa vuol essere una ripresa pedissequa di temi e forme; si tratta

<sup>16</sup> Cfr. i vv. 4 e 9, rispettivamente quadrisillabo e quinario (accenti di 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>), il v. 14 quinario (accenti di 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>), il v. 23 novenario dattilico.

<sup>17</sup> Versi affiancati da non più di due ricorrenze di ipometri per strofe (v. 40 decasillabo, ovvero endecasillabo ipometro, e v. 45 quadrisillabo; vv. 47-49 decasillabi, anch'essi legibili come endecasillabi ipometri).

<sup>18</sup> Cfr. G. Leopardi, *Canti*, a cura di L. Felici, Roma, Newton & Compton, 1996, p. 102, n. 71: «cfr. abbozzo dell'*Erminia*: "Lepri che saltano fuor dei loro covili nelle selve ec. E balzano al lume della luna, onde ingannano il cacciatore cò loro vestigi, e i cani"; e *Elogio degli uccelli*: "delle lepri si dice che la notte, ai tempi della luna e massime della luna piena, saltano e giuocano insieme, compiacendosi di quel chiaro, secondo che scrive Senofonte [*Cyneget.*, V, 4]"».

di una sorta di omaggio ad autori che hanno fortemente suggestionato l'immaginario poetico montaliano e da cui egli prende ispirazione per dare vita ad un proprio vigoroso canto. La ricerca del ligure si spinge, quindi, ancora più in profondità, andando ad indagare le fondamenta dell'edificio strutturante le forme strofiche della letteratura italiana delle origini.

Due appaiono le liriche più direttamente coinvolte in questo processo di studio e riadattamento degli organismi metrici tradizionali: *Non chiederci la parola* e *Minstrels*. Si osservi l'impianto compositivo della prima. Il testo consta di tre quartine formate da versi di varia lunghezza (all'interno dei quali è frequente l'uso di endecasillabi e doppi settenari), rimanti secondo il seguente schema: ABBA CDDC EFEF (con rima ipermetra di matrice pascoliana al v. 7). La configurazione complessiva della disposizione interna di ciascuna strofe vede la prima stanza identica alla terza; si susseguono infatti un verso libero di quindici sillabe (8+7, doppio settenario con primo emistichio ipermetro), un alessandrino, due endecasillabi.

È da ritenere che anche la seconda stanza abbia una regolarità al suo interno:

Ah l'uomo che se ne va sicuro,  
agli altri ed a se stesso amico,  
e l'ombra sua non cura che la canicola  
stampa sopra uno scalcinato muro!

Decasillabo il v. 5, novenario giambico il v. 6, entrambi i versi possono in realtà essere letti come endecasillabi ipometri: il primo «con il ritmo dell'endecasillabo *a minore* con accenti di 4<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>», mancante di «una posizione all'interno del verso (dopo la terza o la quinta o la settima sillaba)»;<sup>19</sup> il secondo «potrebbe essere interpretato o come un endecasillabo *a maggiore* (ritmicamente identico al v. 7) decurtato di due posizioni nel secondo emistichio («agli altri ed a se stés-

<sup>19</sup> F. Bausi-M. Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 280.

so \* \* amico”), o come un endecasillabo *a minore* con due tempi vuoti iniziali (“\* \* agli àltri ed a se stésso amico”))».<sup>20</sup>

I vv. 7 e 8 sono poi rispettivamente uno sdrucchiolo di dodici sillabe (endecasillabo ipermetro) e un endecasillabo (con accenti di 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>). Si consideri anche che nella seconda strofe l'endecasillabo perfetto arriva solo al v. 8, dopo ben tre ‘tentativi’ falliti, ovvero i due ipometri ai vv. 5 e 6 e l'ipermetro del v. 7; questo procedimento, ancora una volta, permette al poeta di dichiarare la propria difficoltà nel trovare la ‘sua’ parola, la ‘sua’ espressione, e al lettore di cogliere tutta la ‘fatica’ e il ‘dolore’ che porta l'indagine così tormentata di soluzioni adatte a descrivere e spiegare l'affiorare di sensazioni tanto violente quanto confuse.

Una tale struttura avvicinerrebbe il componimento al *rondello*, del cui metro Montale stesso, in una lettera ad Angelo Barile,<sup>21</sup> fa menzione. Si dovrà ricordare che *rondello* è termine italiano per indicare il *rondeau*, «forma musicale francese, che nel tipo base (*rondel sangle* [rondò semplice]), esemplificato nell'*Art de dictier* di Eustache Deschamps (1392), consta, dal punto di vista metrico, di 8 versi: i vv. 1-2 sono ripetuti come i vv. 7-8, il v. 1 è in più ripetuto anche come v. 4»,<sup>22</sup> e che nella poesia francese fu proposta in molte varianti. In Italia il metro fu quindi ripreso «da Antonio da Tempo con riferimento esplicito a quella tradizione, col nome latino *rotundellus*»,<sup>23</sup> sebbene in maniera del tutto personale («gli esemplari [...] strutturalmente possono essere avvicinati allo schema di una ballata con stanze indivise»<sup>24</sup>), e successivamente da Matteo Maria Boiardo, per trovare poi applicazione anche in Carducci e D'Annunzio. Ma se da un lato, in *Alla signorina Maria A.*, il Carducci riprende fedelmente il modello an-

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> «Monterosso 12 ag. 1924»: «Ha ragione, il “Non chiederci la parola” è un po' la chiave di volta dei miei “rondels” e infatti li chiuderà, conclusione e commento» (E. Montale, *L'opera in versi* cit., p. 870).

<sup>22</sup> P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 283.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 284.

<sup>24</sup> F.Bausi-M. Martelli, *La metrica italiana* cit., p. 114.

tico,<sup>25</sup> dall'altro i sei rondelli<sup>26</sup> presenti nella *Chimera* di Gabriele D'Annunzio propongono schemi ispirati al *Dalliance de grand amye* di Clément Marot (1496-1542), a Charles D'Orléans ed ancor più incisivamente a François Villon (1431-1463), sviluppando preferibilmente la variante composta da «due quartine [*di settenari o ottonari*] (la prima a rime incrociate, a rime alterne la seconda), e poi un pentastico in cui quattro versi ripetono le rime incrociate della prima quartina, e il quinto verso non è che quello iniziale della lirica».<sup>27</sup>

La formula, che rievoca le strutture tardo-quattrocentesche,<sup>28</sup> sembra essere la tipologia cui anche il ligure guarda per operare una rivisitazione che rispetti non soltanto le convenzioni del passato, ma anche il clima letterario contemporaneo; di qui l'uso dei doppi settenari (vv. 2, 10) e dei versi liberi di quindici sillabe (8+7) incipitari della prima e della terza strofe (vv. 1 e 9). Al richiamo tanto chiaro ed indubbio quanto mordace ai collaudati settenari ed ottonari si unisce l'ordine ritmico delle strofe e la ripresa parallela del verso iniziale nella quartina conclusiva, dove a *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato* corrisponde *Non domandarci la formula che mondi possa aprirti* (in quest'ottica «la quartina centrale vale come elemento di ricordo e cerniera»<sup>29</sup>).

<sup>25</sup> «O piccola Maria/ Di versi a te che importa?// Esce la poesia/ O piccola Maria,/ Quando malinconia/ Batte del cor la porta.// O piccola Maria,/ Di versi a te che importa?» (in G. Carducci, *Rime e ritmi*, a cura di M. Valgimigli e G. Salinari, Bologna, Zanichelli Editore, 1964).

<sup>26</sup> Sono: *Rondò pastorale*, *Rondò* (*Come sorga la luna*), *Rondò* (*Entro i boschi alti e soli*), *Rondò* (*Lungo i boschi alti e sonori*), *Rondò* (*Quante volte, in su' mattini*), *Rondò* (*Com'api armoniose*).

<sup>27</sup> G. D'Annunzio, *Poesie complete*, a cura di E. Palmieri, Bologna, Zanichelli, 1955, p. 234. Si riporta a titolo esemplificativo il rondò *Come sorga la luna*: «Come sorga la luna/ da le cime selvose/ e grave su le cose/ sia l'oblio de la luna// amica, tu verrai/ furtiva ne 'l verziere./ Hanno i consci rosai/ ombre profonde e nere.// O amica senz'alcuna/ tema verrai: le rose/ avran latèbre ascose/ per lor sorella bruna,/ come sorga la luna».

<sup>28</sup> Pur tuttavia mediate dai congegni metrici e compositivi presenti nella *Summa* di Antonio da Tempo, laddove, come riporta P.G. Beltrami, *La metrica italiana* cit., p. 284, «il distico introduttivo (due settenari, o due endecasillabi, o un endecasillabo e un settenario) può divenire un tristico (due settenari e un endecasillabo); seguono due strofe uguali fra loro nelle quali solo il primo verso dell'introduzione è ripetuto, in entrambe come secondo verso».

<sup>29</sup> F. Bausi-M. Martelli, *La metrica italiana* cit., p. 114.

Dunque un'opera, nel tempo, di 'restauro antiquario', che pur rispettando ed ossequiando il passato, con esso viene quasi a patti, costituendo un palinsesto su cui poggiano le radici più propriamente romanze della tradizione ed i germi di un futuro tutto da scoprire e costruire. Il rapporto fortemente dialettico e dinamico con quanto vi è di più saldo nella formazione di un *corpus* poetico italiano si esplica così in coscienti ed 'autoironiche' tirate metriche che portano alla costruzione dell'eccezionale impianto compositivo di *Minstrels*. La lirica, dalla 'travagliata storia editoriale',<sup>30</sup> presenta, nella lezione ultima, tre strofe di otto versi in metro libero; aperta da un distico di settenario ed endecasillabo, ripreso in rima dal v. 3 e dal v. 23, la composizione si 'dissolve' poi in un distico di endecasillabi a rima baciata che funge da suggello e chiusa. Ci troviamo di fronte ad una sorta di *unicum* montaliano, un testo che, potentemente indotto da una precisa visione multisensoriale dell'arte che situi le discipline in situazioni di complementarietà l'una rispetto all'altra, tende, in ogni parte del suo essere, a produrre un ambizioso connubio di percezioni.

Ritornello, rimbalzi  
tra le vetrate d'afa dell'estate.

Acre groppo di note soffocate,  
riso che non esplode  
ma trapunge le ore vuote  
e lo suonano tre avanzi di bacchanale  
vestiti di ritagli di giornali,  
con istrumenti mai veduti,  
simili a strani imbuti  
che si gonfiano a volte e poi s'afflosciano.

Musica senza rumore  
che nasce dalle strade,

<sup>30</sup> Presumibilmente redatta nel 1923 o poco prima, figura nella prima edizione della raccolta (Torino, Gobetti, 1925) ma scompare nella seconda (Torino, Ribet, 1928), per riapparire dapprima in *Satura* del 1962, e nuovamente in *Ossi di seppia*, nella edizione del 1977 di *Tutte le poesie*.

s'innalza a stento e ricade,  
 e si colora di tinte  
 ora scarlatte ora biade,  
 e inumidisce gli occhi, così che il mondo  
 si vede come socchiudendo gli occhi  
 nuotar nel biondo.

Scatta ripiomba sfuma,  
 poi riappare  
 soffocata e lontana: si consuma.  
 Non s'ode quasi, si respira. Bruci  
 tu pure tra le lastre dell'estate,  
 cuore che ti smarrisci! Ed ora incauto  
 provi le ignote note sul tuo flauto.

«Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli *Ossi di seppia* – sostiene il ligure – avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i *Minstrels* di Debussy, e nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli: *Musica sognata*». <sup>31</sup> Un desiderio, quello espresso dall'autore, che si consustanzia di un lavoro formale volto a raggiungere un grado di precisione ed una musicalità talmente netta e definita da ricalcare le orme tracciate dal compositore nel proprio brano. Della volontà di ricostruire atmosfere e riproporre toni e vibrazioni è intessuta ogni singola particella dello scritto, seguendo una linea compositiva che rifugge, a mio parere, dai connotati ideologici attribuiti da Gian Paolo Biasin, secondo cui:

[...] proprio rifacendo Debussy Montale riafferma la superiorità della parola sulla musica, il cui carattere 'asemantico', «una grande conquista della cultura moderna», viene dunque tematizzato, concettualizzato, dall'unica forma d'arte capace di compiere una tale operazione esplicitamente, cioè la letteratura la parola scritta, e in particolare la parola poetica. <sup>32</sup>

<sup>31</sup> E. Montale, *Intenzioni (intervista immaginaria)* cit., p. 563. *Musica sognata* è il titolo sotto cui figura la poesia nell'edizione Gobetti.

<sup>32</sup> G.P. Biasin, *Il vento di Debussy*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 9 e ss.

Non pare, in effetti, che il poeta, nelle sue pur numerose interviste, abbia mai stilato una graduatoria delle arti, riconoscendo ad una più valore o maggiore dignità rispetto alle altre, né pare le abbia utilizzate come secondarie, semmai interagenti, in un esercizio di reciproca influenza culturale che segue quel principio dialogico bachtiniano di cui lo stesso Biasin parla.<sup>33</sup>

L'intento espresso dallo scrittore di far propria l'opera del compositore si attua, pertanto, sviluppandosi su due piani: quello metrico-musicale e quello contenutistico. Per quanto concerne il versante metrico, il poeta tenta di riprendere intere frasi musicali trasponendole in parole attraverso un evidente richiamo alla forma strofica della ballata. Si è parlato precedentemente di un distico posto in apertura del componimento (il cui v. 2, andrà ribadito, rima col v. 3, primo della prima strofe), distico che palesemente ha funzione di ripresa, parte introduttiva della ballata (che nel metro tradizionale oscilla di solito da uno a quattro versi), che prende nome anche di ritornello (poiché, appunto, la rima dell'ultimo verso viene ripetuta alla fine della stanza).

Conferma la fondatezza dell'ipotesi formulata l'autore stesso che, nell'esordio, rivolge le proprie parole ad un *ritornello* che *rimbalz[a] tra le vetrate d'afa dell'estate*, e lega i primi due versi ai due primi della strofe, dando luogo ad una sequenza chiasmica di 7/11/11/7, che sembra alludere all'ordine della ballata 'canonica' in cui «la ripresa ha la stessa struttura (cioè lo stesso numero e la stessa disposizione dei versi) della volta».<sup>34</sup> È plausibile che l'idea della ballata (e del ritornello) sia venuta al poeta proprio dall'ascolto del brano di Debussy, caratterizzato dal ricorrere al suo interno di un motivo-conduttore ripetuto più volte.

Si noti quindi come la rima in *-ate* del ritornello torni al v. 3, contravvenendo alla regola secondo cui «l'ultima rima della volta deve essere uguale all'ultima della ripresa»,<sup>35</sup> ed al v. 23, quasi a sigillare il

<sup>33</sup> Si ricordi, a sostegno di quanto detto, che Montale non si occupò solo di poesia, ma studiò anche da baritono con Ernesto Sivori e, in seguito, si accostò alla pittura (pur non producendo opere di notevole pregio artistico!).

<sup>34</sup> F. Bausi-M. Martelli, *La metrica italiana* cit., p. 59.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

componimento prima di una atipica replicazione di endecasillabi in rima baciata, che pur non essendo «una strofa dallo schema identico a quello della volta o della ripresa»,<sup>36</sup> ad essa decisamente si richiama, visto il v. 24, che presenta cesura settenaria. Inoltre, nella seconda stanza ricorre tre volte la rima in *-ade* (ai vv. 2, 3, 5), che assuona (formando rima imperfetta) con *-ate*, facendo sì che, come nella ballata, tutte le stanze siano collegate alla ripresa.

Ulteriore testimonianza del criterio strutturale adottato sono i versi che nel corso dell'intero componimento si alternano in forme ipermetre ed ipometre dei regolari settenari ed endecasillabi, raggiungendo nel distico finale la misura perfetta e chiudendo circolarmente il discorso metrico iniziato con i due versi canonici. Le strofe diventano perciò centro sperimentale di procedimenti tendenti a ridefinire in modo del tutto personale un sistema ormai oggettivamente insostenibile nei termini entro cui era stato proposto sino ad allora. I pochi interventi correttòri mirati inoltre ad una funzionalizzazione di aspetti più propriamente versificatori puntano ad una sostanziale corruzione degli equilibri a favore di una interna dissonanza, produttrice, ciononostante, di armonia e di canto.

Al v. 5, infatti, presente nell'edizione Gobetti come di sèguito:

ma incrina le ore vuote

la versione ultima legge:

ma trapunge le ore vuote,

sostituendo il settenario con un ottonario la cui cesura è posta proprio dopo il verbo *trapunge*, ed interrompendo la sequenza endecasillabo-settenario in direzione del tredecasillabo del v. 6 (ovvero endecasillabo con anacrusi bisillabica *e lo*); una 'trasgressione' che, nonostante tutto, non cancella la chiara disposizione chiastica dei versi e delle rime (è evidente l'allusione, attraverso le assonanze *-ate* : *-ale* dei vv. 3-

<sup>36</sup> *Ibidem*.

6 e *-ode* : *-ote* dei vv. 4-5, alla rima incrociata) e quindi l'organizzazione in 'mutazioni' della fronte. Ne consegue che la seconda parte della strofe sia una volta avente per chiave il v. 7, *vestiti di ritagli di giornale* (fortemente assonante, in una sorta di rima mancata, con il verso precedente *-ale* : *-ali*) ed uno schema rimico di baciata (vv. 8 e 9 in *-uti*) ed irrelata finale (v. 10 *-òsciano*).

Si passi quindi alla seconda strofe, il cui v. 16 in Gob figurava:

e inumidisce i cigli, sì che il mondo

e nella lezione definitiva:

e inumidisce gli occhi, così che il mondo,

offrendo nel primo un endecasillabo *a maggiore* con cesura dopo il settenario e nel testo d'arrivo un verso di dodici sillabe nel quale si può individuare un endecasillabo ipermetro con sillaba 'eccedente' dopo la cesura, cioè dopo il primo emistichio (settenario).<sup>37</sup> È singolare peraltro in questa sede la sostituzione e l'inserimento in cesura di *occhi* al posto di *cigli*, data la ripetizione del medesimo lemma al v. 17. A questo proposito non si può certamente parlare di svista da parte del poeta, soprattutto considerando la posizione in cui la parola si trova; piuttosto è riscontrabile la volontà di inserire una rima al mezzo che, per di più, sia identica. Quest'ultimo movimento fa sì che si stabilisca uno strettissimo legame fra i due versi, il secondo dei quali è endecasillabo regolare (*a minore*), avvalorando l'ipotesi dell'endecasillabo ipermetro del v. 16. Si aggiunga che il secondo emistichio del v. 16 è quinario, così come il v. 18, con cui, per giunta, è in rima: è evidente, dunque, il fatto che le rime si organizzino nella struttura alterna (dEDE) avente valore di volta della ballata, introdotta dalla chiave del v. 15, rimante con i vv. 12-13, interni alle mutazioni. Segue infine l'ultima strofe, congegnata come organismo composto allo stesso tempo di

<sup>37</sup> È già stato osservato come questo tipo di 'verso libero anisosillabico' sia frequente in D'Annunzio.

volta e replicazione; è all'interno di tale contesto che l'aspirazione al raggiungimento di simmetrie e di un assetto classico si fa più vigorosa e violenta. L'intero segmento metrico si organizza in versi che tradiscono un preciso disegno di riassetto intorno al rasserenante endecasillabo: è il caso dei vv. 19, *scatta ripiomba spuma*, e 20, *poi riappare*, rispettivamente settenario e quinario, la cui unione permetterebbe la formazione di un endecasillabo perfetto, e del v. 22, *non s'ode quasi, si respira*, completato dal *Bruci* graficamente defilato rispetto alla sequenza iniziale, e quindi decisamente endecasillabo. L'effettivo endecasillabo giunge però solo al v. 23 (in cui il sostantivo *estate* diviene parola-rima attinta dal v. 2), raggiungendo una salda solidità unicamente al v. 25, *provi le ignote note sul tuo flauto*, dopo aver affrontato i tentennamenti dello sdrucchiolo al v. 24, *cuore che ti smarrischi! Ed ora incauto*. Un travaglio formale ed esistenziale che rafforza i modi della sua denuncia in una *climax* che percorre l'intera strofe.

Ci troviamo dunque in presenza di uno dei componimenti di fattura più ingegnosa e curata della raccolta; una lirica che riassume in sé il senso profondo di tutti i fenomeni sin qui elencati, assurgendo a testo programmatico di un definito ed organico progetto di ricostruzione, dalle fondamenta, dell'edificio poetico.<sup>38</sup> Ma si osservi attentamente: la metodologia e la metodica, seppure maturate in consapevolezza ed impegno con il passare degli anni, sono tutte nel primissimo momento compositivo dell'autore. Il testo, infatti, scomparso nell'edizione Ribet, è restituito al lettore solo nel 1962, offrendo varianti di tipo linguistico-stilistico tendenti esclusivamente a riaffermare più chiara-

<sup>38</sup> Contrariamente a quanto asserisce N. Scaffai, *Gli 'Ossi di seppia' come 'libro-vita'*. *Letture macrotestuale della prima raccolta montaliana*, «Italianistica» XXX (1), 2001, pp. 42-43: «Si può allora ipotizzare che Montale abbia scritto un testo dalla fisionomia volutamente arcaica come forma di tributo a un periodo della propria formazione poetica, del quale ha inteso lasciare testimonianza all'interno degli *Ossi*. [...] Un criterio simile può essere invocato per spiegare il restauro del testo nella raccolta. In questo caso l'intento di fondo sarà stato, per così dire, archeologico e celebrativo». *Minstrels* è componimento decisamente significativo, concepito non come fossile o relitto, seppur prezioso, prodotto da uno sterile precedente letterario, ma quale trampolino di lancio verso ignoti ed inesplorati contesti poetici. Quello stesso peso che Montale pare conferire alla lirica e che Scaffai rileva in nota è indizio certo di una già matura coscienza critica, oltre che compositiva, del proprio prodotto poetico.

mente un discorso già affrontato, già pienamente pregno di significati. Sconcerta quasi una simile lucidità e capacità analitica all'inizio di un percorso che vedrà, nel suo farsi, una crescita critico-documentaria sempre più intensa ed immersa nelle spirali della Conoscenza.

\* \* \*

Ubbidii a un bisogno di espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo; una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica. All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza.<sup>39</sup>

Dell'attesa del *miracolo*, della ricerca del *varco* e della *maglia rotta nella rete*, si compone interamente la prima raccolta di Eugenio Montale. Un rincorrersi di epifanie mancate che invitano ad *imbatt[ersi] nel fantasma che ti salva*, emerge per bagliori improvvisi dalla storia buia di esperienze incompiute, di una *vita strozzata* che anela a raccontare se stessa, e che rimane invischiata nelle sabbie mobili di una Realtà che sfugge. Certo, il desiderio di ritrarre quanto non si riesce a catturare con la vista della mente si scontra con l'impossibilità di darle corpo ed espressione. La sfiducia nel valore pregnante della Parola e l'incapacità di far sì che essa sia 'aderente' ad una Verità che si nega, diventa ossessione e tormento, da cui è possibile liberarsi terapeuticamente solo attraverso un paradossale ritorno al punto di partenza, e ad una sorta di *outing* che faccia emergere e superare le barriere psicologiche e comunicative che attanagliano.

Riacquistare un rapporto, seppure problematico e ricco di tensioni, con la Natura significa eludere gli stereotipi dei *poeti laureati* che or-

<sup>39</sup> E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* cit., p. 565.

mai non hanno alcun senso e valore presso i moderni, e ripararsi nelle selve ombrose di una dimensione, la propria dimensione, tutta negativa. Ecco quindi che ci si presenta dinanzi un mondo apparentemente sereno, dai toni e dai colori rassicuranti di meriggi estivi, che cela ambiguamente il suo lento ed inesorabile disfacimento. In un frastaglio di visioni paniche si attua la sconfitta del superomismo dannunziano: l'uomo non è più in grado di andare oltre l'esistenza quotidiana, cerca ma fallisce, e l'obiettivo di adesione a ciò che lo circonda si esplica in una attesa che non si risolve. La deludente eppur *spiegata volontà di canto* trova esecuzione in un'altalena di pieni e di vuoti, facendo in modo che la parola *che vuol essere musicale* stenti ripetutamente l'emissione,<sup>40</sup> stretta nella morsa di una angoscia tutta interiore.

Viene sancita in questa maniera la caduta definitiva del poeta-vate; mentre Francesco Petrarca, nella prima metà del Trecento, ai vv. 27 ss. della canzone CXXV scriveva:

Dolci rime leggiadre  
 che nel primiero assalto  
 d'amor usai, quand'io non ebbi altr'arme  
 chi verrà mai che squadre  
 questo mio cor di smalto  
 ch'almen com'io solea possa sfogarme?

sperando e nutrendo la certezza che la parola possa sopraggiungere a conforto, a lenire la sofferenza e ad insegnare a coloro che si trovano nella sua stessa situazione, ora Montale, come altri più sommessamente prima di lui,<sup>41</sup> dichiara la sconfitta, l'inadeguatezza a comunicare alcuna verità.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Un richiamo alla memoria del balbettio dell'infante che cerca disperatamente un suono che gli permetta di comunicare con il mondo, balbettio che sarà 'interpretato' e rivissuto nella poesia del più grande montaliano, Andrea Zanzotto.

<sup>41</sup> Si cfr. Sergio Corazzini in *Desolazione di un povero poeta sentimentale*: «Perché tu mi dici: poeta? Io non sono un poeta./ Io non sono che un piccolo fanciullo che piange./ Vedi: non ho che le lacrime da offrire al Silenzio./ Perché tu mi dici: poeta?»; oppure Aldo Palazzeschi in *Chi sono?*: «Sono forse un poeta?/ No, certo./ Non scrive che una parola, ben strana./ la penna dell'anima mia: 'follia'» (entrambi i testi sono tratti da P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 36 e 52).

<sup>42</sup> Quanto riportato implica una progressione intellettuale non solo speculativa ma linguistica.

È l'inettitudine anche a mentire, a fingere che non sia così, a vivere come *l'uomo che se ne va sicuro [...] e l'ombra sua non cura che la canicola stampa sopra uno scalcinato muro*.<sup>43</sup> Lo scrittore ligure sente di non essere un poeta... nell'accezione vulgata, tradizionale: non può e non vuole esserlo. Una crisi che porta con sé un po' del 'titanesimo' futurista: è l'incapacità di riproporre soluzioni preconfezionate perché ormai lontane dal proprio essere nel mondo e nella letteratura, è l'ansia spasmodica di un segnale che lo spinga verso un nuovo linguaggio.

L'isolamento che l'autore sente profondamente e vive nel corso dell'intera raccolta diventa fonte di ispirazione primaria; vince perciò l'indifferenza, la non conoscenza che rende per alcuni versi liberi e sereni e che diventa, allo stesso modo di Leopardi, condanna e prigione esistenziale per il poeta. L'assetto formale dei testi diviene espressione di un sentire distorto, dissonante e manchevole; i fenomeni metrici individuati e le varianti apportate nel tempo dallo scrittore rivelano in tutta la loro essenza una condizione di intensa 'frustrazione artistica'. La perdita di identità porta alla piena consapevolezza di una concreta irrealizzabilità di recupero del passato, pur ambendo a raggiungere equilibri classici. Di qui, più ancora che l'ironia, l'autoironia operata attraverso la corrosione delle strutture tradizionali a favore di forme che cercano percorsi nuovi di comprensione della Realtà, che mirano all'armonia ed alla serenità delle misure canoniche pur denunciando una personale e tuttavia generale inadeguatezza e difficoltà al confronto.

L'alternanza di versi 'regolari' e liberi mostra i sintomi di una instabilità che minaccia stravolgimenti e, ancora peggio, cedimenti e fal-

stica, tale da far dichiarare a L. Blasucci, *Storia della lingua e critica letteraria (Per una diacronia dell'oggetto poetico in Montale)*, in *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 43, che «Montale ha portato sino in fondo quel processo, per definizione antipe-trarchistico, di immissione del reale anche umile nel lessico aristocratico e schivo della nostra poesia, e più propriamente della nostra poesia lirica: un processo iniziato con la letteratura romantica e proseguito con varietà di motivazioni letterarie, ma con continuità di direzione, nella poesia del secondo Ottocento e del primo Novecento».

<sup>43</sup> Motivo, quello del muro, ricorrente nella poetica montaliana, come la siepe di Leopardi e Pascoli, indica l'oltre, ciò che non si conosce e che in *Merigiare pallido e assorto* si presenta come invalicabile: «[...] una muraglia/ che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia».

limenti. L'indagine febbrile, straziante nei riguardi di una Parola che si accartoccia su se stessa facendosi dura, puntuale, esibisce

[...] da una parte, una lingua più comune, più quotidiana, appartenente alla sfera della comunicazione sociale, dall'altra, invece, il gusto della parola precisa ed aspra, delle voci estratte a volte dal dialetto e a volte dalle terminologie tecniche, dal suono perentorio che Montale mette in risalto e valorizza ricorrendo al gioco delle rime difficili e peregrine e ad altri artifici, quasi a comunicare la sensazione della eccezionalità e della intensità di queste rivelazioni.<sup>44</sup>

Rivelazioni, illuminazioni che, seppure raggiunte per progressivi 'giri di vite', si fanno sempre più intense, trasmettendo tutto il fascino di un universo, materiale ed immaginario, selvaggio e primitivo, i cui suoni e colori affiorano distintamente.

È la fine dell'infanzia e la consapevolezza di una nuova esistenza, di una 'diversa' poetica che, pur non abbandonando i toni della prima parte della raccolta, si apre verso inesplorati scenari e segnali non ancora catturati, ma ormai distinti e significativi. Le poesie divengono così più lunghe, abbandonando le strutture brevi della sezione *Ossi di seppia*; il discorso si distende in forme aperte, si sviluppa il sistema aforistico.

Sempre più insistente si fa l'uso di figure, viene via via abbandonato il panismo alcyonico a favore di un più intimo sentire che si dà proprio nell'affollarsi delle immagini che cominciano a farsi voce di quella Natura tanto anelata. È in atto una crescita del poeta, una delle fasi che, nel superare l'ostacolo, lo porteranno a denudare un'altra parte di verità.

Lo stesso stupore, la medesima 'confusione' generati da tale scoperta prendono la forma di oggetto delle liriche; è un itinerario sconosciuto che lo scrittore decide di affrontare con il lettore e, ignaro di quanto verrà, con lui sente di condividere tutto ciò che le ambiguità della Vita faranno emergere. Il protagonista di questa avventura è

<sup>44</sup> M. Villoresi, *Come leggere gli Ossi di seppia di Eugenio Montale*, Milano, Mursia, 1997, p. 53.

sempre più forte e meno restio e scontroso nei confronti di una Verità che si offre differente rispetto a quella che egli aveva immaginato e perseguito. Il *fischio del rimorchiatore*, 'unico avanzo del segreto' viene a testimoniare di una Poesia che invita a svelare i propri enigmatici messaggi.

Vita ed Arte trovano un punto d'incontro, ancorché fioco: dopo una prima fase di 'studio' e di utilizzo di materiali poetici suoi e non solo, per creare un personalissimo artificio, l'autore si avvia ad una realizzazione più consapevole del proprio progetto. Pur mantenendo le peculiarità del primo momento, gli scritti ultimi inglobano in sé espedienti formali, oltre che contenutistici, che rappresentano chiari segnali di cambiamento.

Attraverso un deciso passaggio verso le forme chiuse, la conseguente normalizzazione dello schema ritmico, il ritorno sostanziale all'endecasillabo e al settenario, il poeta genovese attua una complessa rilettura del passato letterario italiano che non può essere e non è vacua imitazione, ma esito necessario di un percorso di analisi 'storico-linguistica'. Una simile palingenesi permette quindi il parziale ritrovamento di sé stessi e del proprio essere nel mondo, la momentanea ed apparente sistematizzazione del caos e della frammentarietà. Il lavoro revisorio compiuto sulle poesie va di pari passo con tale intensissima maturazione; in esso si prepara la svolta verso una più cosciente esperienza umana, filosofica e letteraria che porterà il ligure Eugenio Montale ad essere il primo vero classico della poesia italiana novecentesca.



Mariagrazia Palumbo

## Saba e Fortini. Una storia in poesia

Va la memoria ad un verso di Saba./ Ma ne manca una sillaba. Per quanti/ anni l'ho male amato [...]/ E ora che riposano il suo libro e il mio corpo/ [...] riconosco/ con lo stupore di chi vede il vero/ lunga la poesia, lungo l'errore.<sup>1</sup>

Così il poeta intellettuale Franco Fortini mette sull'avviso il lettore: tra le tante voci che attraverso la sua scrittura quella forse meno nota, più inaspettata ha l'accento triestino di Umberto Saba e risuona disinvoltamente nei versi della poesia intitolata *Saba*. Lo stesso poeta fiorentino marca l'importanza del rapporto col triestino: questo testo è posto in apertura della sezione *Elegie brevi* di *Composita solvantur*, ultima raccolta pubblicata da Fortini ancora vivo e silloge di quanto di meglio aveva attraversato i suoi versi lungo cinquant'anni di intenso lavoro.<sup>2</sup> Entrambi autori di storie in poesia, in Saba è l'impulso cronologico-biografico a scandire il tempo della raccolta. In Fortini la biografia individuale ha un senso e si ordina sui destini generali.<sup>3</sup> È opportuno notare che Saba è stato un punto di riferimento costante per il poeta e il

<sup>1</sup> F. Fortini, *Saba*, in *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994, p. 17.

<sup>2</sup> In *Composita solvantur* si trova un po' tutto Fortini: da Brecht a Hegel, dalle forme metriche più tradizionali alle loro rivisitazioni ironiche, dalla realtà storica a lui contemporanea ai richiami alle sue prime raccolte.

<sup>3</sup> «La forma autobiografica, dovrebbe capirlo anche un critico di avanguardia, non è che una modesta astuzia retorica. Parlo anche dei casi miei perché certo che solo miei non sono. Della mia vita non me ne importa quasi nulla» (F. Fortini, *I cani del Sinai*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 29-30).

critico Franco Fortini. Una veloce scorsa ad alcune date conferma la sua presenza nell'orizzonte fortiniano per lungo tempo: al di là dei punti di tangenza tra il 'maestro' Noventa e il poeta triestino,<sup>4</sup> questi fu un riferimento importante per la rivista di Vittorini, alla quale collaborò assiduamente anche Fortini, il «Politecnico».<sup>5</sup> Il primo saggio di Fortini su Saba è del 1957.<sup>6</sup> Saba è il solo cui Fortini dedica un capitolo a parte nell'antologia di poesia edita nel 1977 per Laterza.<sup>7</sup> Senza voler ignorare le forti differenze che intercorrono tra i due poeti, è tuttavia possibile rilevare tra loro più affinità di quanto in genere non si creda. Immediate sono le similitudini sul piano biografico: poeti del Novecento, per metà ebrei con difficili rapporti paterni e con alle spalle l'esperienza della seconda Guerra Mondiale differentemente vissuta. La loro opera si segnala anzitutto per la «differenza e distanza dalle correnti più visibili del nostro Novecento».<sup>8</sup> Sulla lontananza del poeta triestino dalla temperie culturale dominante pesarono in prima istanza le ragioni di una biografia particolare: il nascere a Trieste in una famiglia in parte ebraica lo pone in una situazione periferica rispetto alla cultura italiana, consentendogli al contempo una maggiore apertura europea. Da questa situazione iniziale Umberto Poli muoverà i suoi passi alla ricerca di una personalissima pronuncia poetica.<sup>9</sup> Così quando nel 1910 il poeta Umberto Saba pubblica a proprie spese la sua prima raccolta di versi, *Poesie*, questa risulta totalmente estranea al clima culturale dominante, caratterizzato anzitutto dall'imperio de «La Voce» e di opposte tendenze avanguardistiche. Vorremmo, alme-

<sup>4</sup> Cfr. M. Forti, *Le proposte della poesia e nuove proposte*, Milano, Mursia, 1971, p. 194. «Più d'ogni tua parola a me maestro» è il primo verso di un epigramma dedicato a Noventa in F. Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo*, Casale Monferrato, Marietti, 1985, p. 103.

<sup>5</sup> Cfr. G. Bárberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1971, p. 389.

<sup>6</sup> F. Fortini, *Una lirica di Saba*, in *Saggi italiani*, I, Garzanti, Milano 1987, pp. 93-95.

<sup>7</sup> Idem, *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1980.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>9</sup> Umberto Poli ricusò il cognome paterno in favore di Saba, «omaggio insieme alla madre e alla sua razza (*saba* significa «pane» in ebraico) e all'amatissima nutrice slovena Peppa Sabaz» (P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 183). Allo stesso modo Franco Lattes assunse il cognome della madre, Emma Fortini del Giglio.

no per il momento, suggellare questo aspetto di Saba con le parole di Giulio Ferroni:

La sua [di Saba] poesia [...] sembra piuttosto inaugurare una linea alternativa della lirica novecentesca, rivolta a un più diretto interesse alla vita e alla realtà, estranea a una ricerca di un linguaggio ‘puro’ e assoluto.<sup>10</sup>

La distanza dalle principali linee di sviluppo della poesia contemporanea è per Franco Fortini la conseguenza della scelta di un preciso impegno etico: scrittore da subito *engagé*, la sua penna è mossa dalla convinzione che «la prova della opera letteraria sia esterna all’opera stessa».<sup>11</sup> Questo impegno del poeta e del saggista nei riguardi del reale per un verso lo apparenta ad un gruppo di scrittori e critici di area tedesca (dai rappresentanti della Scuola di Francoforte a Brecht), per un altro verso è il punto di maggior distanza dal poeta del *Canzoniere*, nel cui orizzonte la cultura germanica occupa pure un posto importante.<sup>12</sup> «O mio cuore dal nascere in due scisso/ quante pene durai per uno farne!/ quante rose a nascondere un abisso». Questo *Secondo congedo* di Saba del 1929 ritorna più volte nell’opera fortiniana: citazione esplicita nel capitolo che Fortini gli dedica nella sua discussa antologia, implicita in una serie di dialoghi sui classici, tenuti assieme all’amico Santarone per Radio Tre, dal titolo *Rose dell’abisso*, successivamente pubblicati in forma di saggio.<sup>13</sup> E di rose spesso si parla nella poesia

<sup>10</sup> G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Einaudi scuola, 1991, p. 251.

<sup>11</sup> F. Fortini, *Una volta per sempre*, Torino, Einaudi, 1978, p. 358.

<sup>12</sup> Sulla questione della cultura germanica nell’orizzonte di entrambi i poeti, ricordiamo per Fortini la pratica quotidiana della traduzione da Goethe, da Heine, da Rilke, da Brecht, e la presenza di alcuni di questi scrittori nel suo orizzonte ideologico; i rapporti di Saba con la cultura tedesca, agevolati dalla posizione geografica di Trieste, passarono attraverso la psicoanalisi, testimoniata dal carteggio raccolto in U. Saba, *Lettere sulla psicoanalisi*, Milano, Se, 1991, e il «vero modello strutturale [del *Canzoniere*] individuato (Muscetta) nel *Buch der Lieder* di Heine, tradotto appunto come *Canzoniere* da Zandrini nel 1911» (R. Saccani, *Umberto Saba*, in *Poesia italiana. Novecento*, V, Roma, Gruppo Editoriale l’Espresso, 2004, p. 304).

<sup>13</sup> Cfr. D. Santarone, *Franco Fortini critico e saggista*, in AA.VV., *Uomini usciti di pianto in ragione*, Roma, Manifesto libri, 1996, pp. 113-126.

del fiorentino.<sup>14</sup> Questi versi sabiani, che pure dovettero colpire l'immaginario di Fortini, additano una situazione al contempo di tensione e immedicabile scissione.

Il vero Saba non ha mai cessato dal ripetere in cento forme il tema della doppia origine biografica, della scissione, della contraddizione (e della reversibilità) dei sentimenti. [...]. La poesia di Saba esiste nella tensione spesso straordinaria (tensione radicalmente estraniante) fra il discorso ragionativo e comunicativo (dove il poeta dichiara, afferma, esclama, dimostra) e la messa in scena 'poetica e letteraria' della versificazione, della istituzione poetica accettata come tale.<sup>15</sup>

Per Franco Fortini, l'*ospite ingrato* della cultura italiana, la contraddizione si consuma a più livelli. Il «voler essere accettato nell'atto stesso di respingere. Il permesso di esistere chiesto sul tono dell'ingiuria»<sup>16</sup> sono solo un aspetto di un rapporto con il reale quasi mai pacificato, la cui espressione trova nella poesia, e in particolare nell'epigramma, lo strumento privilegiato, a patto che si sia in grado di fronteggiare la natura intimamente contraddittoria dell'opera d'arte, al contempo tensione utopica e conciliazione già attuata.<sup>17</sup> A soccorrere in questa operazione il poeta è il rigore estremo della forma poetica, ereditata dai classici e sapientemente rivisitata, che riuscirà ad indurre nel lettore una specifica operazione critica, lo straniamento di brechtiana memoria. Entrambi guardarono ai classici, pietre miliari lungo il cammino per giungere alla loro maturità di poeti. Si ricordi su tutti l'influenza di Leopardi, cui non sfuggirono né Saba né Fortini.<sup>18</sup> E che

<sup>14</sup> Le rose, allegoria della letteratura nei testi in prosa, sono oggetto di molti testi all'interno del canzoniere fortiniano. Cfr. F. Fortini, *Astuti come colombe*, in *Verifica dei poteri*, Milano, Mondadori, 1969, pp. 69-85; idem, *Memorie per dopodomani*, Siena, Quaderni di Barbablù, 1984, p. 27.

<sup>15</sup> Idem, *I poeti del Novecento* cit., p. 53.

<sup>16</sup> Idem, *L'ospite ingrato* cit., p. 8.

<sup>17</sup> Cfr. idem, *Saggi italiani*, I, cit., p. 376.

<sup>18</sup> Cfr. per Fortini L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini*, Lecce, Pietro Manni, 1999; per Saba quanto Fortini stesso dice ne *I poeti del Novecento*. In sintesi l'influenza di Leopardi fu per entrambi soprattutto formale, ma sappiamo bene quanto significhi la forma nella poesia in generale, e nella poesia di Fortini in particolare. L'influenza dei classici nella loro poesia è un elemento così consistente da richiedere un saggio a parte.

questa strada non sia stata semplice da percorrere lo testimonia l'operazione di autocritica cui entrambi sottoposero la propria poesia.<sup>19</sup>

L'iter critico attraverso il quale Fortini arrivò a scrivere i versi sul poeta triestino è lungo circa cinquant'anni, dagli anni del «Politecnico» alla scrittura dei versi di *Composita solvantur*, e si nutre di un terreno comune più ampio di quanto non si sospetti a prima vista:

*Amai* trite parole che non uno  
osava. M'incantò *la rima fiore*  
*amore*,  
la più antica difficile del mondo.  
*Amai la verità* che giace al fondo  
quasi un sogno obliato, che il *dolore*  
riscopre amica. Con *paura* il cuore  
le si accosta, che più non l'abbandona.  
*Amo te* che mi ascolti e la mia buona  
carta lasciata al fine del gioco.<sup>20</sup>

Che *Amai* sia una delle più importanti dichiarazioni di poetica di Saba è ormai un dato acquisito dalla critica: noi la utilizzeremo come filo di Arianna per dipanare la complicata matassa dei rapporti tra Saba e Fortini. Nella poesia citata da *Composita solvantur* notiamo che ricorrono le parole-chiave della poetica fortiniana: *poesia, errore, verità*.<sup>21</sup> Nel testo di Saba preso in esame, alla poesia alludono «trite parole» e «rima», mentre la verità diventa una «verità che giace al fondo/quasi un sogno obliato», cui il poeta si accosta con dolore e paura. Dunque la verità è in entrambi un dato problematico, al quale avvicinarsi accettando il rischio dell'errore o con paura e dolore, giusta l'intuizione di quel rischio. Per inciso si noti che proprio di dolore parlava la lirica del poeta triestino presa in analisi nel 1957. In entrambi la ri-

<sup>19</sup> Per Saba si ricordano la *Storia e cronistoria del Canzoniere*, per Fortini, oltre alle sue prefazioni di natura esegetica, il paragrafo dedicato a se stesso ne *I poeti del Novecento*, le innumerevoli dichiarazioni teoriche.

<sup>20</sup> Il corsivo è utilizzato dalla scrivente per evidenziare dei nuclei tematici e stilistici comuni.

<sup>21</sup> Questi termini ricorrono frequentemente nelle poesie di Fortini, al punto da diventare il titolo di una raccolta, *Poesia e errore*.

flessione sulla poesia è un elemento a tal punto importante da investire la poesia stessa. Nella produzione poetica fortiniana i testi metapoetici non si contano. Parallelamente, in entrambi i poeti il distanziamento è il presupposto per questi testi istituzionalmente delegati allo svolgimento di istanze riflessive. In *Amai* il verbo tematico ripreso in anafora ricorre sempre in posizione forte: nelle prime due strofe l'uso del passato marca la distanza temporale che è condizione per intendere il presente («Amai», «Amai», «Amo»). Così nella poesia di Fortini intitolata *Saba* il passare del tempo è condizione necessaria per riconoscere «con lo stupore di chi vede il vero/ lunga la poesia, lungo l'errore». Nel resto della produzione poetica di Fortini questa funzione verrà assolta da un distanziamento ora spaziale (per esempio *Foglio di via*), ora temporale (valga su tutti un esempio, il rifacimento di *E questo il sonno*,<sup>22</sup> bilancio esistenziale e poetico). In questo processo di distanziamento e comprensione la forma poetica gioca un ruolo di primissimo piano. È qui appena il caso di rilevare l'esibizione, nei versi di entrambi i poeti, di un rapporto stretto con la tradizione poetica: oltre alle note reminescenze letterarie racchiuse in un titolo come *Canzoniere*, Saba ribadisce la sua scelta di poeta in favore di *trite parole*, scelta tanto più forte quanto più stridente con la temperie culturale dominante. Dal canto suo, Fortini orgogliosamente sottolinea la sua presa di posizione in favore di una lingua «più morta di un inno sacro».<sup>23</sup> Tuttavia la scelta in favore di un rapporto forte con la tradizione poetica italiana si sostanzia nei due poeti di motivazioni profondamente diverse. È lo stesso Fortini a notare che in *Saba* la «metrica tradizionale, la fedeltà alla rima, anche la più trita, sarebbero stati strumenti preziosi per svolgere una sua esigenza di romanzo autobiografico».<sup>24</sup> In *Saba* l'autobiografia è di per sé un momento centrale, «mentre gli eventi sovraindividuali restano sullo sfondo».<sup>25</sup> Dunque nell'opera del poeta triestino non aspettiamoci di trovare più di qualche rapido cenno alla

<sup>22</sup> F. Fortini, *Composita solvantur* cit., pp. 62-63.

<sup>23</sup> Idem, *L'ospite ingrato* cit., p. 116.

<sup>24</sup> Idem, *I poeti del Novecento* cit., p. 49.

<sup>25</sup> Idem, *Saggi italiani* cit., p. 106.

realtà a lui contemporanea, laddove «la storia tremenda, ma degna di noi» è una stella fissa di quella complessa galassia rappresentata dall'opera fortiniana, a tal punto luminosa da orientarvi addirittura l'autobiografia. In possesso di una verità tutta privata e astorica il primo, il secondo cerca la verità districandosi nelle maglie dell'errore di cui ogni ricerca è intessuta, misurandosi anzitutto con il periodo storico che visse da protagonista. Sintomo e al contempo conseguenza di questo differente rapporto col mondo, è l'uso della prosa da parte dei due poeti: mentre Saba vi ricorre in maniera discontinua e con un'assoluta prevalenza di notazioni autobiografiche, per Fortini la scrittura in prosa è il costante controcanto di quella in versi, al punto che il saggista ha per lungo tempo messo in ombra il poeta. Non stupirà a questo punto il diverso rapporto instaurato da entrambi col lettore. Si veda il distico finale di *Amai*: è chiaro che siamo di fronte ad una poesia allocutiva, dello stesso genere di quelle che Fortini ha copiosamente scritto. Ma qui tra locutore e ascoltatore s'instaura addirittura un rapporto positivo, di quelli che in Fortini si ritrovano con estrema difficoltà e in rarissimi casi, laddove ad esempio la *vis* polemica cede il passo all'espressione di un sentimento di amicizia intenso e sincero come quello che lo ha legato a Sereni.<sup>26</sup> La scrittura stessa è per Fortini un fatto integralmente politico, molto più di quanto ci è riuscito di spiegare in queste brevi note. Ancora negli ultimi anni della sua vita, animato dalla lucidità critica di sempre, ribadisce le scelte fatte cinquant'anni prima:

Se non scelgo di star zitto (molti me lo augurano) è perché a partire da due o dieci righe scritte per provare a me stesso di essere ancora vivo [...] può darsi un lettore avvenire possa essere indotto a praticare, piuttosto che altre righe del loro autore, i pensieri non firmati, i modi di essere e di assumere il mondo e se stessi, ai quali come a una patria queste righe alludono.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Idem, *A Vittorio Sereni*, in *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1978, p. 315.

<sup>27</sup> Idem, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milano 1990, p. 9.

Sembra che ce la metta tutta per rendermi odioso. Eppure non è nelle intenzioni. È che solo scrivendo in una lingua più morta del vero mi riesce di evitare la familiarità, la contiguità, l'atteggiamento suasorio.<sup>28</sup>

Dunque la scelta fortiniana in favore di una determinata pronuncia coincide con l'impegno socio-politico integrale. Non ci stupiamo del fatto che la poesia di Saba, che pure occupa un posto d'onore nella poesia del Novecento, non riuscirà mai ad arrivare alla forza critica e polemica di molte, splendide, pagine di Fortini. Questa differenza è notevole anche a livello lessicale. Sulla marca tutta particolare dell'intrecciarsi di aulico e quotidiano nei versi di Saba molto si è detto<sup>29</sup>. È noto che la polarità quotidiana del suo lessico e, più in generale, della sua poesia si fa più consistente con l'acquisizione da parte di Saba di una maggiore maturità poetica, in conseguenza della quale diviene consapevole la scelta di uno strumento linguistico, inizialmente dovuta essenzialmente alla provenienza del poeta da una città come Trieste, al contempo periferia e punto d'incontro di diversi ceppi linguistici. Non così il poeta fiorentino, il quale col lessico riesce ad ottenere, tra le altre cose, quello stesso straniamento che lo apparenta ad un altro grande poeta intellettuale: Brecht.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>29</sup> Valga su tutti P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento* cit., pp. 188-189.

Francesco Cirillo

## Una comica descrizione

### I. Casualità ed eros nella descrizione in Gadda

Tutta la questione è una questione di *particolari*, di minuzzoli: ma anche di vita: poiché la *vita* è il differenziarsi e il rifrangere de' motivi per entro i motivi, in situazioni infinite e nucleate ciascuna in un attimo, in un caldo attimo, in una *colorita pausa*, in una permanenza caparbia e malvagia del particolare e del singolo, in una sua riluttanza a smarrirsi verso il buio indistinto.<sup>1</sup>

La descrizione è per Gadda il disperato tentativo della ricerca di un centro di gravità, di una solida e stabile piattaforma capace di dare consistenza ad un Io disgregato nella multiformità caotica del mondo, stasi che blocca il rovinoso divenire del reale, momento di riflessione, occasione per sottrarsi all'inarrestabile fluttuare delle cose e raccogliere le idee, pausa nel *continuum* del tempo per rivendicare la attiva soggettività di un uomo che, passato al vaglio delle teorie di fine Ottocento-inizio Novecento, ha perso la sua *aura* per ridursi a un anello nella catena delle esistenze telluriche, a inconsapevole prigioniero dei suoi istinti, fino a divenire – travolto da questa inarrestabile *degradatio* – così isostrutturale agli oggetti che gli si accalcano addosso da dividerne la fungibilità.

<sup>1</sup> C.E. Gadda, *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, in *Saggi Giornali Favole*, I, Milano, Garzanti, 1991, p. 488, i corsivi sono nostri.

La descrizione, partendo da questa reificazione dell'Io, dalla scalfittura minima sullo strato più esterno della cosa a cui l'uomo è ridotto, mira a recuperarne l'integrità sconvolta, a ricostituirgli una, seppur frammentaria, identità.

L'anarchia, l'inquietudine, come assenza di un *ubi consistam*, appaiono caratteristiche ineludibili della società moderna, che rifiutano ogni armonia e soddisfazione statiche; a queste l'opera d'arte deve rispondere con un pari dispendio di energie, deve stendere un completo «codice criminale» che individui le diverse manifestazioni dell'incontrollato «*pandemonium*» del reale per perseguirlo legalmente.

Offre una compiuta legislazione *ad hoc* il procedimento abduittivo della *detection*: il suo risalire dalle tracce minime degli indizi al colpevole è omologo alle tecniche ricostruttive, a partire dal particolare minimo, della descrizione. Il tentativo di recuperare un tutto organico, di affacciarsi sullo strapiombo del *noumeno* dalla ringhiera fenomenica è disperato. La narrativa di Gadda, che nasce descrittiva e lirica insieme,<sup>2</sup> sottopone l'ordine e il disordine, indissolubilmente legati nel loro carattere di elementi fondativi del reale, allo scrutinio di una razionalità formale che si nutre di *realia*, del quotidiano, di cui sottolinea le contraddizioni, e porta la descrizione sino all'assurdo, al punto in cui i confini stessi che l'uomo e la cultura assegnano tradizionalmente all'universo non circoscrivono più nessun dominio naturale, poiché, essendo invenzioni dell'uomo, essi sono relativi e arbitrari. Il dilagare delle digressioni descrittive, a danno dell'intreccio saldamente strutturato, non contraddice le leggi della razionalità, ma dimostra che l'applicazione di tali norme è caduta in prescrizione dal momento in cui la realtà è considerata totalmente problematica.

<sup>2</sup> «I primi impulsi verso la scrittura, in me, ebbero un movente lirico e descrittivo» (idem, *Intervista al microfono*, in *Saggi Giornali Favole*, I, cit., p. 502). G. Contini conferma le due tendenze, la lirica e la descrittiva, forti in Gadda, come fondanti la sua stessa arte: «Il solo bene di Gadda è il presente, l'esaltante buccia delle cose. [...] L'arte di Gadda è tutta lirica» (G. Contini, *Introduzione* a C.E. Gadda, *La Cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1970, ora in G. Contini, *Quarant'anni d'amicizia*, Torino, Einaudi, 1989, p. 20).

Il «ricostruttore logico» conandoliano, che Gadda si propone di essere sin da *Novella seconda*,<sup>3</sup> fallisce la sua missione perché è il caso che guida l'esistenza, così allo scrittore non serve più la *detection* in un mondo completamente aperto a ogni possibilità e non gli resta che descrivere al meglio tale mondo nella varietà infinita delle sue manifestazioni.

Gadda è un descrittore. La sua descrizione non è una digressione, porzione di testo di cui si può facilmente fare a meno senza pregiudicare l'integrità e il valore del racconto. La descrizione gaddiana contiene tutti i nuclei della narrazione, o quanto meno quelli centrali, ha una funzione demarcativa, sottolinea cioè le articolazioni della narrazione; è dilatoria delle risultanze ultime del racconto, per consentire l'accesso della riflessione sulle azioni dell'intreccio; focalizza un determinato personaggio, fissato una volta per sempre in un ritratto, disseminato lungo il testo, che non tollera ritocchi; assicura la concatenazione logica degli eventi narrati anche e soprattutto laddove l'azione strutturata, perseguita (l'educazione, il controllo di Giuseppina su Gigi in *San Giorgio in casa Brocchi*) cede al caso, così la narrazione alla descrizione; si fa ecfraresi per denunciare indirettamente il tralignare dei costumi degli italiani e direttamente la derelizione dell'arte stessa.

L'incultura ha ridotto la borghesia alla bestialità. Ora la borghesia ha imbestiato l'arte. L'arte per compiacere ai borghesi non fa che rappresentare la bestialità dell'uomo, ridotto ai suoi appetiti più infimi: sesso e cibo.

Per il conservatore Gadda il movimento scomposto non ha nulla di positivo, è compagno del caos adirezionale, di quell'«inestricabile groviglio che è la vita»:

La vita, [...] quel portentoso e serpentesco groviglio di cui non se ne capisce niente, e solo certi presuntuosi novellieri di genere psicologista si danno delle grand'arie per i loro poveri schemi e le stiracchiate più o meno dostoeschiane.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Il *cahier* di *Novella seconda* esordisce con la seguente «Nota critico-compositiva»: «Mio desiderio di essere romanzesco, interessante, Dumas, Conandoyliano: non nel senso istriatico (Ponson du Terrail) ma con un fare intimo e logico. Orgasmo inespresso emanante dal racconto. Piuttosto Conan Doyle, ricostruttore logico» (D. Isella, *Nota a Dejanira Classis*, in C.E. Gadda, *Romanzi e Racconti*, II, Milano, Garzanti, 1989, p. 1317).

<sup>4</sup> C.E. Gadda, *Dejanira Classis*, in *Romanzi e Racconti*, II, cit., p. 1038.

Al pensiero spetta il non facile compito, sentito come obbligo morale, di «organare il groviglio»,<sup>5</sup> di rintracciare le fila di un disegno che si perde nel disordine del reale, disordine alla cui radice «c'è un principio di attività, di creatività, di ordine possibile: c'è insomma l'incoercibile pulsare della vita».<sup>6</sup> La «disarmonia prestabilita», che secondo Roscioni è il sistema dei sistemi oggetto dell'inesaurita euresi gaddiana, ha molto da condividere con l'equilibrio dinamico che il chimico russo Dimitrij Ivanovic Mendeleev, noto per l'applicazione alla sua disciplina dei principî della filosofia naturale di Newton, riconosceva come stato in cui versava il mondo naturale nel suo continuo susseguirsi di trasformazioni chimiche. Questo «ordine armonioso», non equiparabile alla quiete, vigeva, per Mendeleev, anche nel micromondo degli atomi e pertanto in tutte le manifestazioni della vita naturale.<sup>7</sup>

La vita della Borghesia milanese di inizio secolo appare a Gadda in balia di quel disordine del tutto negativo, subito, prodotto dall'incapacità e dal caso, evidente già nel caos delle «parole senza senso» che regola il socioletto di una classe che ha ridotto la comunicazione sociale a un balbettio superato solo dal più trito dei proverbi, quando non è una sequenza di foni inarticolati, il ferino borborigmo del dialetto.

Il disordine diventa positivo se è vitale, dialettico, «groviglio organato» appunto, mimetico della deformazione reale, «propedeutico alla creazione di una nuova realtà».<sup>8</sup> Assodato che «quello di Gadda è un mondo robustamente esterno»,<sup>9</sup> ostile a «psicologi» ed epigoni del grande moscovita, il compito che assegnerà alla sua opera sarà di descrivere il vissuto e di costruire una metodologia della ricerca attenta al concreto, inteso come il determinato e il direttamente esperibile.

Il «serpentesco groviglio» della realtà della vita borghese fa apparire ogni azione come negativa perché non guidata da alcuna progettua-

<sup>5</sup> Idem, *Meditazione Milanese*, in *Scritti vari e postumi*, Milano, Garzanti, 1993, p. 825.

<sup>6</sup> G.C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, Torino, Einaudi, 1975<sup>2</sup>, p. 82.

<sup>7</sup> Cfr. A. Di Meo, *Circulus aeterni motus*, Torino, Einaudi, 1996, in particolare pp. 78-85.

<sup>8</sup> G.C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita* cit., p. 87.

<sup>9</sup> G. Contini, *Introduzione* cit., p. 26.

lità ma totalmente affidata al caso. Il continuo succedersi di eventi in una realtà ineffabile e irriducibile a ogni tentativo di organizzazione non è che segno del Male onnipresente, del *pandemonium* in cui riversa la società contemporanea.

Una pagina del suo diario di guerra mostra come l'impossibilità dell'ordine annienti la psiche del tenente Gaddus:

[...] il pasticcio e il disordine mi annientano. Io non posso fare qualcosa, sia pure leggere un romanzo, se intorno a me non v'è ordine. Ho qui tanta roba da vivere come un signore: macchina fotografica, liquori, oggetti da toilette, biancheria: e non mi lavo mai neppure le mani e non bevo neppure un sorso di grappa per non scomporre la disposizione della catinella di gomma e degli altri oggetti disposti sul fondo di una cassa di legno, da birra. Le sgocciolature di stanotte nell'interno del mio baracchino mi hanno demolito quel residuo di forza volitiva che mi rimaneva. Io che mi sono immerso con gioia nelle bufere di neve sull'Adamello, perché esse bufere erano nell'ordine naturale delle cose e io in loro ero al mio posto, io sono atterrito al pensiero che il soffitto del mio abituro sgocciola sulle mie gambe: perché quella porca ruffiana acqua lì è fuor di luogo, non dovrebbe esserci: perché lo scopo del baracchino è appunto quello di ripararmi dalle fucilate e dalla pioggia. Sicché, per non morir nevrastenico, mi do all'apatia.<sup>10</sup>

Il fermarsi a descrivere, allora, è il tentativo fatto dallo scrittore che si pone fuori di quel turbinio di accadimenti e cose per poter trarre da questi le fila intricatissime che costituiscono una realtà che appare magmatica. L'inattività fisica cui è costretto il tenente Gadda lo spinge a tradurre il suo interventismo in una violenta requisitoria contro i fautori del disordine, i vigliacchi borghesi; di questi rende ogni momento della loro vita – le loro occupazioni, i loro passatempi, la loro residuale attenzione alla cultura – con lo strumento potentissimo della descrizione. L'«apatia» che conclude il brano non è la rinuncia alla vita, l'adagiarsi al suo perenne e apparentemente irrazionale moto, ma consapevolezza che la situazione storica non concede a Gadda altre forme di attivismo che l'inferire con la penna contro i responsabili di

<sup>10</sup> C.E. Gadda, *Giornale di Guerra e di Prigionia*, in *Saggi Giornali Favole*, II, cit., pp. 570-571.

quel disordine, primi fra tutti i borghesi, ma anche i soldati semplici, contadini e gente del popolo, «porci in letargo».

La spinta all'ordine della statica descrizione si scontra con la coscienza, negli anni sempre maggiore, che la vita è inevitabilmente guidata dal caso, l'agitato e oscuro movimento di eventi inafferrabile all'uomo, che lo relega da agente a paziente, elemento passivo della storia nel suo inesorabile procedere. Nel *Pasticciaccio* è il casuale fermo della giovane prostituta Ines Cionini a rimettere in moto le indagini dopo che tutto si era «bloccato nella stasi, nel groviglio»<sup>11</sup> e indirizzarle verso l'«antro della Zamira», il secondo cronotopo del romanzo, la bettola-lupanare, centro da dove si sprigionano tutte le forze negative presenti nella storia, passaggio obbligato per il *dénouement* dell'intreccio. Il lungo interrogatorio della Cionini si conclude con una riflessione sulla onnipotenza del caso, in barba alla rigida consequenzialità del, seppur tanto amato, Leibniz (della citazione latina) e alla teoria d'Ingravallo della rete di «causali convergenti»<sup>12</sup>, esposta in apertura di romanzo, e alla elocuzione persuasiva del dottor Fumi:

Il caso (non datur casus, non datur saltus) be' viceversa pareva esser proprio lui quella notte a sovvenire i perplessi, a raddrizzare le indagini, mutato spiro il vento: il caso, la fortuna, la rete, un tantinello smagliata, un tantinello sfilacciatella del pattuglione, più che ogni sagacia d'arte o capillotomica dialessi.<sup>13</sup>

Il romanzo si conclude con un'«apocope drammatica»: il caso è irrisolto, Ingravallo vede nella presunta colpevole, Tina Crocchiapani, un'altra vittima del caotico e «lungo cammino delle generazioni»<sup>14</sup> che si abbatte sulla vita del singolo, concrezione di miseria e dolore. Nelle pagine de *Il Castello di Udine* dedicate alle memorie di guerra il tenente-scrittore riflette sui caduti sul campo:

<sup>11</sup> Cfr. A. Andreini, *Carlo Emilio Gadda, storia interna del «Pasticciaccio»*, Modena, Mucchi, 1991, p. 18.

<sup>12</sup> C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Romanzi e Racconti*, II, Milano, Garzanti, 1989, p. 16.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>14</sup> Idem, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1987, p. 97; in relazione al nostro discorso, si veda l'analisi, in nota alla suddetta edizione, di questo passo fatta da E. Manzotti.

Gli umani, nella brevità storica della lor vita, sono il sostegno effimero del divenire: (verso modi di momenti futuri).<sup>15</sup>

Gigi, protagonista del racconto *San Giorgio in casa Brocchi*, deve a una serie di casualità intrecciate il suo tanto sognato incontro con Jole. Nella *Cognizione* è il caso che fa capitare il tenente colonnello Di Pascuale a Lukones e a far scoppiare lo «scandaletto rurale» rivelando la vera identità di Pedro Manganones, sedicente tutore dell'ordine, in realtà principale causa del disordine dell'intero *arrondissement*. Gonzalo Pirobutirro, che ha rinunciato all'azione, in un mondo che lo ha estromesso anche dalla titolarità di un'identità di figlio, trova, come tanti letterari inetti, una realtà compensativa nel sogno dove recita un ruolo da protagonista: si ribella contro la «pluralità sconcia» dei *peones* e, imbracciato un mitra, ne fa strage e, sempre in sogno, vede la funerea presenza della madre, chiara prefigurazione di morte, liberazione dagli opprimenti vincoli parentali, ma anche «decombinazione dei possibili». Il movimento, qui il lavoro onirico, l'attività dell'inconscio, è sempre carico di valenze negative.

All'incessante divenire della Storia, in alcun modo sollecita verso il consorzio umano, abbandonato alle oscure leggi del caso, il singolo individuo può opporre una debole ma strenua resistenza, il lavoro, quotidiano ed etico esercizio all'ordine, regolato e finalizzato al raggiungimento di un obiettivo. Così Gadda ha sempre inteso le sue occupazioni, di sottufficiale dell'esercito, di insegnante, d'ingegnere, di collaboratore RAI e di scrittore, fino all'«estremo disordine»<sup>16</sup> della sua morte.

Il brigadiere Guerrino Pestalozzi, comico messo divino ricalcato sulla figura del manzoniano diacono Martino, è un diligente e pratico esecutore delle sue mansioni, non impacciato dalle teorie e dai dubbi di Ingravallo, e questo lo condurrà allo scioglimento di uno dei due «fattacci» del *Pasticciaccio*. Il suo lento e scrupoloso procedere, che

<sup>15</sup> Idem, *Il Castello di Udine*, in *Romanzi e Racconti*, I, Milano, Garzanti, 1988, p. 178.

<sup>16</sup> Idem, lettera del 21 marzo 1966 indirizzata a G. Contini, in *Lettere a G. Contini a cura del destinatario*, Milano, Garzanti, 1988, p. 107.

lo distingue dai colleghi della Tenenza di Marino, non disdegnosi delle «consolazioni albane» elargite dalle ‘membrute’ ragazze di Zamira, gli fa recuperare i gioielli rubati alla vedova Menegazzi nel «pitale Creso». <sup>17</sup>

## I.1 Una scrittura erotica

La descrizione gaddiana esalta la gioia sottile che viene dall’intelletto quanto il grasso piacere dei sensi, sottrae dal flusso inarrestabile del divenire alcune, a lui preziose ma non di rado d’infimo stato, cose per farne oggetti di desiderio di conoscenza e di piacere. L’oggetto è osservato da ogni prospettiva, ammirato nelle sue forme, scrutato in ogni anfratto. Cerca di esporre anche il lato più nascosto della realtà allo sguardo indagatore e bramoso. Quella della descrizione gaddiana è una scrittura erotizzata, fatta di allusioni, velature, copre l’oggetto dei «pannicelli dell’ottocento» che la modernità ha crivellato, per tentare di sorprendere l’essenza della cosa nell’attimo in cui essa si sottrae alla visione. Il velo fa da schermo all’oggetto-cosa, impedisce una sua completa visione, ma è necessario perché lo protegge dalla inevitabile deformazione («conoscere è inserire alcunché nel reale, è, quindi, deformare il reale») <sup>18</sup> che il processo conoscitivo comporta, ma anche dallo sguardo invadente d’un improvvido *voyeur*.

## II. Il comico Gaddus

Il comico gaddiano assume nel *San Giorgio* il classico ruolo di strumento essenziale nella lotta contro i pochi, residuali, valori cristal-

<sup>17</sup> Idem, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* cit., p. 235.

<sup>18</sup> Idem, *Meditazione Milanese* cit., p. 7.

lizzati della borghesia, ma di più inasprisce contro il totale depauperamento di quei valori forti che la classe sociale della modernità esprimeva nei suoi tempi d'oro. Il comico sanziona l'inautentico che permea la vita borghese, segnata e articolata in una rigida trattatistica del comportamento, volta alla prescrizione di ogni singolo gesto e atto, mentre non si preoccupa minimamente del problema morale. Nel testo Cicerone, con il suo *De officiis*, diviene il simbolo di chi crede che l'Etica sia una questione di forma e che quindi basti una minuziosa precettistica che regoli i comportamenti quotidiani dell'uomo per risolvere il problema della moralità dei costumi. Il riso di Gadda toglie il velo della retorica dei buoni sentimenti, delle sicurezze del buon senso borghese e scopre che niente si nasconde dietro. Il comico di Gadda si avvicina allora al 'comico assoluto', all'«angoscia di fronte al dispendio a fondo perduto, di fronte al sacrificio assoluto del senso: senza recupero e senza riserva».<sup>19</sup> Quella che era la classe guida della società moderna appare chiusa in un obsoleto meccanismo che gira a vuoto e, come non bastasse, ha eletto il vuoto a sistema. Il vuoto è la mancanza di una norma certa, capace di dettare una direzione all'agire, che così è affidato alle libere leggi del caso, sotto la cui giurisdizione è posto il comico.<sup>20</sup>

Il racconto, comico, non produce personaggi che siano figure forti capaci di incarnare il 'dover essere'. Gadda trova nel passato, che si presenta in forma di *excursus* serio, breve divagazione dal dominante tono comico del racconto, nella grande personalità tragica di Cesare,<sup>21</sup> la sintesi di un agire efficace guidato da una salda etica, figura in rela-

<sup>19</sup> J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, tr. it. di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1990, p. 333. Il filosofo francese riprende e rielabora la nozione di «comico assoluto» che appartiene a Georges Bataille.

<sup>20</sup> Cfr. N. Borsellino, *Tragico e comico*, in *La tradizione del comico*, Milano, Garzanti, 1989, p. 16: «[...] il comico, luogo del casuale e del vario, morfologia dell'imprevedibile (anche se esteticamente regolato)».

<sup>21</sup> Il racconto ripropone la distinzione aristotelica tra temi e personaggi della commedia, rappresentazione del vizio e del male di cui sono titolari dei personaggi di qualità morale inferiore, e l'azione tragica, imitazione di caratteri seri ed elevati. Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1449b, introduzione, traduzione e note di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 131 ss.

zione contrastiva con quella di Cicerone («onesta vedova del moralismo fondiario»), banditore di un'etica che è il prodotto della più «spanpanata retorica» («quelle lettere erano perfettamente inconcludenti, fra il sì e il no, il forse e il magari»)<sup>22</sup> e impegnato in surrettizie campagne di moralizzazione.

Le gravi mancanze della borghesia sono colte nel suo linguaggio, sottoposto a un continuo processo di disarticolazione che mette in risalto gli automatismi della comunicazione sociale, indizi di una scompaginata realtà psichica.

Il comico di Gadda non risparmia le stesse concezioni dominanti nell'arte e nella cultura d'inizio secolo scorso, il Futurismo dilagante e la reazione del movimento 'Novecento' sono oggetto della sua irrisione affidata all'ecfrasi. L'ecfrasi, descrizione di un'opera d'arte, è il campo prescelto da Gadda per mettere a frutto le enormi potenzialità comiche della metalepsi, figura che «richiama l'attenzione sui fatti per suggerirne una valutazione».<sup>23</sup> La metalepsi funziona qui come metafigura, figura la cui costruzione interna fornisce il modello alla struttura dell'intero racconto; basta notare come il giudizio di valore, tutto negativo, su certa arte contemporanea è tramutato nel *San Giorgio* in una constatazione di un fatto, nella descrizione, appunto, dei quadri, che funzionano come *mise en abyme* del caos pervasivo dell'intera azione.

Il comico nella descrizione dei quadri ritrova uno dei suoi campi più propri, il deforme, per Gadda vera unica Idea che guida la mano degli artisti più o meno avanguardisti. Fra questi sono fatti salvi quelli che Gadda ritiene espressione di una genuina carica polemica verso la società moderna, come Balla. Nell'opera polimaterica del pittore futurista, lo scrittore trova il riso ludico e la beffa ai danni del retorico sublime borghese, ma questo non coincide mai con il riso atrabiliare della satira feroce ma piuttosto con il pacificato rabbuffo dell'eutrapelia.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> C.E. Gadda, *San Giorgio in casa Brocchi*, in *Romanzi e Racconti*, II, cit., p. 674.

<sup>23</sup> Cfr. B. Mortara Garavelli, *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani, 1994, p. 143.

<sup>24</sup> Sulla nozione aristotelica di eutrapelia e l'uso retorico del 'riso moderato' cfr. N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 10 ss.

Il comico gaddiano sanziona l'imbecillità borghese, la incapacità di una classe di darsi delle norme che ne regolino l'agire in società e in famiglia. L'infrazione delle 'regole di famiglia' è maggiormente grave, in quanto da queste dipendono tutte le altre. La mancanza di un codice di famiglia è dimenticanza della tradizione, incapacità a crescere ed educare i rampolli destinati a divenire i quadri della società di domani. Gadda nel beffarsi dell'incapacità di una famiglia borghese nell'educare il giovane virgulto ride d'una classe che ha perso il lume della ragione, che non sa educare perché infantile essa stessa, tutta dedita a ludiche attività incongrue per una classe adulta, che è stata e vorrebbe continuare ad essere guida della società.

L'ironia gaddiana oscilla tra il riso bonario di chi si prende gioco del comportamento sciocco di un bambino o di chi non ha dottrina delle cose di questo mondo e la caustica sentenza dell'irrisione nei confronti di chi si rende colpevole, anche inconsapevolmente, agli occhi del moralista Gadda, d'una irrimediabile colpa. E' pur vero che la prima forma di ironia è maggioritaria nel *San Giorgio*, come in tutta l'opera del 'gran lombardo', quando la vittima designata è la 'sua' borghesia. Il comportamento «eslege» di questa raramente è tacciabile di un irrimediabile dolo; i suoi atti, anche i più scellerati, sono colposi e se il danno arrecato alla società è grave esso sarà conseguenza di un gesto preterintenzionale.

La beffa di Gadda non mira mai a distruggere la borghesia, la offre come *ridicolosa* vivanda ai convitati del banchetto della sua scrittura, ma mai gli ospiti, osservatori-fruitori, sono chiamati ad «annullare»<sup>25</sup> il borghese di turno messo alla berlina, anche perché essi, come l'autore, ne condividono le origini. Il comico gaddiano non è pratica eversiva, tentativo di rovesciamento della logica del potere e del dominio. Esso è strumento di verifica della tenuta sociale di una classe di cui si

<sup>25</sup> Sulla carica aggressiva del comico, sviluppata in una struttura triadica che spinge un *persecutore* (beffatore) ad annullare la personalità di una *vittima* (beffato) alla presenza di un *osservatore*, cfr. G. Ferroni, *Frammenti di discorsi sul comico*, in *Ambiguità del comico*, a cura di G. Ferroni, Palermo, Sellerio, 1983, pp. 72 ss. Dello stesso autore cfr. *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.

denunciano le gravi mancanze, ma anche importante mezzo dell'armamentario retorico dello scrittore per mascherare, far passare in second'ordine ben altre colpe.<sup>26</sup>

## II.1 Un comico narcisismo

Il comico appare nel *San Giorgio in casa Brocchi* come forza preponderante, strutturante dello stesso racconto. La grande macchina narrativa di Gadda si è messa qui in moto per produrre un *ore rotundo* come pochi nella sua narrativa, un raffinato gioiello ben limato e cesellato in tutte le sue parti con lo scalpellino del comico. Le varie componenti della materia di questo gioiello, i temi chiamati in causa – famiglia, borghesia, diseticità della vita moderna, repressione sessuale e sottotemi collegati – sono i soliti temi gaddiani. Quello che c'è di nuovo nel *San Giorgio* è la loro trattazione interamente comica; l'unico sfogo interamente polemico e senza nessuna intenzione comico-parodica è confinato nell'invettiva contro gli assassini di Cesare e i loro sostenitori. La messa in ridicolo dell'inamovibilità d'una intera classe inope di valori, che il «convoluto Eraclito di via San Simpliciano» non può non biasimare e allo stesso tempo non può non sentire come una pluralità a lui vicina, e l'ironia distanziante consentono all'autore di chiudersi in un protettivo Io invulnerabile, capace di assicurargli un'impressione di salvaguardata, o almeno recuperata, dignità. Il freudiano «trionfo del narcisismo» serve a Gadda per far emergere dall'ambiente borghese da lui disegnato, poco disposto a recepire la forte tensione etica che anima il gran lombardo, una personalità non in sintonia, quella espressa dalla voce autoriale che utilizza il comico come rifiuto di farsi «affiggere dalle ragioni della realtà»,<sup>27</sup> a voler dimo-

<sup>26</sup> Sottolinea tale funzione del comico L. Olbrechts-Tyteca nel suo fondamentale studio sulle tecniche e le strategie retoriche del comico: *Il comico del discorso*, Milano, Feltrinelli, 1977, in particolare pp. 11-12.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 315.

strare che il trauma del ‘fallimento della borghesia’, che ella vive senza consapevolezza alcuna e che invece Gadda sente in tutta la sua drammaticità, non è che occasione per ottenere piacere. Il recupero del piacere del comico nasconde, ma allo stesso tempo rivela nelle sue fratture, il «dispendio affettivo» per la partecipazione di Gadda allo stato di crisi della ‘sua’ classe. La portata liberatoria del suo «riso folenghiano o rabelaisiano»<sup>28</sup> investe, per voler abusare di freudismi, il sistema di valori che uno specioso Super-io borghese, ormai solo simulacro dell’etica di una classe titolare dei processi di modernizzazione della civiltà occidentale, incarna e vorrebbe imporre ad un Io allo sbando, ma è un’azione votata al fallimento perché l’istanza parentale e sociale, depositaria della coscienza morale, degli ideali sociali, espressa dal Super-io, ha perso le sue funzioni censorie nei confronti dell’Io e al massimo si pone come «Ideale dell’Io», centro di gravità dell’individuo contemporaneo, che non ha più però la pretesa di imporre dei valori superiori ma si limita a fornire dei sostegni al narcisismo, che trova piacere nel violare la farragine dell’apparato di norme del Super-io con l’effondersi di situazioni comiche.

Nel saggio freudiano *L’umorismo*, del 1927, il *witz* appare ancora come «il contributo che l’inconscio fornisce alla comicità»,<sup>29</sup> ma sta già delineandosi nel pensiero del padre della psicanalisi un cambiamento di rotta che vede il *witz* non tanto in rapporto con l’inconscio ma con il desiderio, nella sua tensione a superare non tanto le inibizioni individuali, quanto la repressione sociale. L’io gaddiano è scisso tra la partecipazione al dramma di una classe acefala che non coincide con la sua idea di Borghesia, classe che fa inscindibilmente parte della sua storia personale e della sua educazione, e l’imperiosa esaltazione del suo io narcissico attraverso l’irrisione di quel dramma. Gadda vorrebbe essere il «Robespierre della borghesia milanese»,<sup>30</sup> ma quando

<sup>28</sup> Cfr. G. Contini, *Gadda milanese*, in *Quarant’anni d’amicizia* cit., p. 78.

<sup>29</sup> S. Freud, *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, I, Torino, Bollati Boringhieri, 1969, pp. 311-319.

<sup>30</sup> Cfr. C.E. Gadda, *Lettere agli amici milanesi*, a cura di E. Sassi, Milano, il Saggiatore, 1983, p. 46.

vede crollarsi addosso il mondo della sua infanzia e della sua formazione preferisce immedesimarsi nella figura di Lafayette, anche se poi salva solo se stesso, giacché l'arma del comico salva il soggetto che lo suscita, la parte attiva, l'autore, non l'oggetto comico, cui spetta il ruolo di vittima designata. In questa dinamica di condannati e redenti gioca un ruolo fondamentale il destinatario, il pubblico-osservatore del discorso comico, parte minimamente attiva, irretita nelle fitte maglie della comica elocuzione, ma decisiva, perché, mentre emette la sentenza di condanna che grava sul beffato, esalta l'*ingenium* del beffatore.

Tale dimidiamento del resto è ravvisabile in molta della sua narrativa, ogni qual volta sia impegnata in bozzetti, «studi» e «disegni» d'ambiente lombardo. Qualche occorrenza di felicità in questo «uomo d'ordine e d'anarchia» si registra nelle rare occasioni in cui questa frattura viene ricomposta:

E in guerra ho passato alcune ore delle migliori di mia vita, di quelle che m'hanno dato oblio e compiuta immedesimazione del mio essere con la mia idea: questo, anche se trema la terra, si chiama felicità.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Idem, *Il Castello di Udine* cit., p. 142.

Cristiano Spila

Il «commovente e spaventevole teatro»  
dei giochi circensi:  
un elzeviro inedito di Giorgio Vigolo

In una rinnovata attenzione all'opera di Giorgio Vigolo, l'analisi e la riproposta di brani e prose inedite o poco conosciute che delineano in vario modo una situazione di sistemazione dei motivi e dei temi dello scrittore romano, permette di evidenziare fattori di congruenza o di discontinuità con atteggiamenti e caratteri dell'intero *corpus* delle opere.

In questa prosa che qui presentiamo,<sup>1</sup> segnata da una impronta fortemente dionisiaca e anti-moderna, l'autore confeziona un possibile modello di lettura degli antichi giochi circensi, motivo in qualche modo legato all'universo tematico di Roma, che rappresenta certo il più

<sup>1</sup> Il testo, con la segnatura ARC 16 sez. L 1/2, è conservato nella Raccolta Vigolo, un fondo di mss. e carte che il poeta ha lasciato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (cfr. M. Vigilante, *L'ordinamento della raccolta Vigolo*, in *Conclave dei sogni*, Giornata di Studi per il centenario della nascita di Giorgio Vigolo, a cura di L. Lattarulo, C. Santucci, G. Zagra, Roma, Quaderni BVE, 1995, pp. 80-84). Le cc. sono numerate solo sul *recto* e vanno da c. 30r a c. 41r. Nella trascrizione che abbiamo approntata, il testo è suddiviso in due parti distinte ma contigue: la parte di testo che va da c. 30r a c. 33r si intitola *Passatempi della crudeltà* e contiene al suo interno la c. 32r, cassata dall'autore, che costituisce una cesura netta; l'altra parte, compresa tra c. 34r e c. 41r, ha per titolo *La crudeltà e gli spettacoli* e reca la data autografa del 14 giugno 1927. I due segmenti sono come due cellule dello stesso organismo narrativo e i titoli diversi indicano evidentemente uno stato di abbozzo precedente a una fusione.

fedele e coerente oggetto di poetica dell'opera vigoliana. L'interpretazione degli spettacoli circensi romani non rinuncia ad un principio tutto letterario di individualità che appare permeato dalla critica sempre aspra alla modernità: i giochi dell'antichità, secondo Vigolo, ci restituiscono l'immagine di una civiltà raffinatissima, compresa dinanzi al significato del proprio destino storico, che non è più quello della barbarie della fondazione ma piuttosto un viluppo di retaggi e leggi di sensibilità. Lo spettacolo cruento, che viene celebrato nelle arene diventa allora l'immagine della civiltà colta nel suo estremo segnale di decadenza. Lo scrittore interpreta tutto questo secondo lo schema di un alessandrino rarefatto che riunisce coscienza ed emozione.

Il *topos* del ludo cruento si presenta in due distinti momenti: il ludo è momento di uno spettacolo antico oggi impossibile da riproporre ma è anche giudizio etico su una civiltà, corrisponde al senso globale da dare a una cultura. Il gesto cruento, la violenza dello spettacolo divengono così gesti carichi di significato, interni a una civiltà estenuata, carica di emblemi e di simboli dalla lunga continuità. Egli pensa a una convergente finalità fra l'etica del gioco, che sembra aver orientato il comportamento dei romani, e l'etica della civiltà, che infine vince le resistenze biologiche del corpo, ottenendo l'assenso per il sacrificio cruento. In questo senso, Vigolo ritrae con perizia la 'sensazione' che scatena in lui il pensiero dei giochi romani e ricorda un episodio narrato nelle *Confessioni* di Agostino. Egli si collega a questa pagina per interpretare con uno spirito di quasi effusiva partecipazione la ricerca moderna del senso dei giochi romani.

Vigolo dunque epocalizza ed esistenzializza il destino di una civiltà lontana e, per vie indirette, sembra riflettere anche su quello della modernità. A quest'ultima, non viene riconosciuta quella coerenza morale e certezza di vita che stimola e valorizza una ideologia, che libera da un retroterra di proposizioni irrisolte e istinti mal controllati. Quando Vigolo plaude, pur con riserve, la crudeltà antica, egli apologetta un'esperienza di estrema crudeltà ma, secondo una personalissima ottica, di esausta raffinatezza; reagendo così all'abbassamento di un livello di sensibilità moderna con l'iperbolica apologia per lo stra-

no, il cruento, il prezioso antico. Non è certo sua intenzione compiere una falsificazione storica indicando nelle macchine le nuove 'fiere' da affrontare nei circhi; semmai è sua intenzione di offrire diverse motivazioni e cause concatenanti che possono testimoniare una ideale discrasia tra quel mondo lontano e aristocratico e la contemporaneità asservita alla macchina. Forse i giochi circensi presentano i tratti del sacrificio affrontato con l'orrore istintivo della natura, ma al tempo stesso con i tratti di una civiltà corrotta, opulenta, ma non barbara, anzi sensibilissima, raffinatissima.

Lo scrittore esprime un valore in parte simile a quello idoleggiato dallo spettatore: nella soglia cruenta del sacrificio, egli intuisce possibilità di espressione più alte e complesse per conseguire la propria tonalità espressiva. Stilemi figurativi insistono su un immaginario da *grand-guignol* barocco, che esibisce ascendenze letterarie.<sup>2</sup> Il poeta si avvale di un repertorio di elementi espressivi che cooperano a rappresentare il senso di quello spettacolo: le «calde orge di sangue», il «popolo sudato come nel cratere rosso di un vulcano», i «ruggiti che fanno tremare i marmi», gli immaginati «fogliami foltissimi di foreste», il «delirio estatico», il «terrore panico». Dentro questo spazio scenico di cruento spettacolo assunto a rappresentazione simbolica di uno stato di euforia raffinata, si accumulano immagini, enunciatrici della sensualità, che paiono prese dal patrimonio di un dannunzianesimo esasperato e carnale, come nel caso del contrasto tra i «teneri e bianchi corpi delle fanciulle nordiche» e il pelame delle belve.

Questo tipo di dannunzianesimo vigoliano degli anni Venti rappresenta la dimensione cruenta come una dannazione da letterato affascinato dalla *decadence* che sacrifica la nobiltà della coscienza allo stordimento dei sensi, ai «profumi capziosi» di un alessandrinismo di risulta: e tutto per far risaltare la distanza dalla modernità in cui vive e

<sup>2</sup> Sulle fonti della topica orrorifica e crudele, si può vedere il bel libro di R. Gigliucci, *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, Anzio, De Rubéis, 1994, in cui lo studioso riconosce e classifica una polimorfica metafora culturale e letteraria. D'altro canto, l'esperienza vigoliana si può variamente inscrivere nel recupero e nella attualizzazione costante dei motivi letterari del passato.

che gli sembra ben poca cosa rispetto alla 'verità' dell'antico. Sicché esaltandone gli aspetti tragici e dialettici (il ludo è il «rito della dialettica eterna fra vita e morte»), Vigolo cerca di conquistarsi una credibile stazione tragica dell'esistenza: egli compie una scelta culturale che non s'identifica con le soluzioni razionalistiche della contemporaneità; cerca un nuovo baricentro da cui far partire l'istanza tragica della propria esperienza poetica.

Il risultato è un grottesco di tipo barocco, ben distinto da una scelta di narrazione specificamente simbolica; le tangenze con un tipo di prosa d'arte, che pure in qualche misura è lecito sottolineare, non sono mai tali da modificare l'opzione di tipo giornalistico imposta al brano. È tuttavia chiaro che il brano qui proposto, anche se di pochi anni posteriore alla prima raccolta di prose liriche *La città dell'anima*,<sup>3</sup> appartenga piuttosto alla dimensione dell'elzeviro anziché al racconto: giacché non comporta una condiscendenza al formulario giornalistico, ma semmai una riconversione di motivi e immagini narrative in un contesto che ne fa scaturire potenzialità critico-analitiche. Nel complesso, si può individuare una volontà di Vigolo di *narrativizzare* la scoperta di un nesso storico-fantastico, che è quello dell'alessandrino dei giochi, che viene enunciata in modo deciso.

La linea di frontiera del testo sembra essere, dunque, quella dello spartiacque fra modernità e visione della realtà del passato, quasi un confine che le carte geografiche e il tempo storico ancora indicano, anche se avvengono sconfinamenti e si individuano somiglianze. È forse in ragione della sempre più marcata demarcazione che lo scrittore avverte tra l'oggi e lo ieri, tra la modernità e il passato, che il para-

<sup>3</sup> La raccolta di prose uscì, com'è noto, nel 1923 a Roma, per i tipi dello Studio Editoriale Romano; recentemente è stata ripubblicata a cura di B. Nacci, Milano, Greco & Greco, 1994. Nella *Introduzione*, lo studioso rivolge l'attenzione ai rapporti tra il narratore e l'elzevirista, e allo studio dei rapporti tra prosa giornalistica e prosa d'arte nel Vigolo degli anni Venti. Anche questo testo risente della medesima atmosfera: si tratta certamente di un brano preparato per «Cronache d'Italia» o «Mondo» di Amendola, testate con cui Vigolo collaborava in questi anni. Sulla prosa di Vigolo, cfr.: G. Contini, *Giorgio Vigolo. I. Prosa*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 122-137; M. Ariani, *Vigolo*, Firenze, La Nuova Italia, 1976; L. Felici, *Poeti romani del Novecento*, «Studi Romani», gennaio-marzo 1982, pp. 59-76.

digma del gioco circense diviene l'emblema di uno sconfinamento impulsivo, mosso dallo spirito di collezionista di preziosità letterarie o di «cose in generale»,<sup>4</sup> e mosso altresì da quello spirito saturnino e barocco che non rare volte distingue le crucialità della coscienza di Vigolo.

[c. 30r] *Passatempi della crudeltà*

[c. 31r] Non si può rivivere il senso dei grandi giuochi circensi presso i romani, finché si continua a crederli frutto della più nera barbarie. Bisogna invece immaginare un pubblico colto e decadente che leggeva Platone e i poeti alessandri, un pubblico ultrasensibile al fascino delle religioni orientali, appassionatamente dedito ai narcotici del misticismo. S'immagini uno di cotesti romani o romane, che dopo aver passato la notte in un tempio magico fra astrologi e arugalli, o dopo aver assistito in una penombra densa di profumi capziosi alla sacra rappresentazione de' Misteri di Demetra, [pag. interrotta]

[c. 32r, cassata dall'A.] Per quanto ci pensi non riesco mai a rendermi ragione di che cosa fosse lo spettacolo circense pei Romani. Il grande entusiasmo con cui le antiche folle vi assistevano viene comunemente interpretato come un indice di barbarie, di torbida ferocia e basta. Mentreché non si dovrebbe tanto facilmente dimenticare che i Romani – e in ispecie quelli dell'epoca imperiale – erano tutt'altro che barbari, che la loro era anzi una civiltà raffinatissima sull'orlo della decadenza. Oh che, se oggi si dessero come allora giochi gladiatorî e cacce d'uomini e leoni, le nostre folle moderne non vi accorrerebbero a deliziarne? Basta pensare a quello che rappresenta per gli Americani un torneo pugilistico! Milioni di dollari vengono profusi per vedere un negro e un bianco pestarsi il muso coi pugni: per assistere cioè a una meschina e stupida scena di bassa ferocia da facchini portuarî.

Oh, in quanto a questo l'antica civiltà ci resta ancora duemila metri superiore. E i ludi scenici nella loro grandiosa e pittoresca crudeltà sono rispetto alla ipocrita miseria dei pugilati anglosassoni quello che è il Colosseo di fronte a uno stadio in cemento armato, quello che potevano essere i triclinii di Petronio, o gli orti di Lucullo rispetto a un tabarin di Montmartre o di Broadway.

[c. 33r] essendo, alla fin dei conti, altro che un duello, solo la morte di uno dei contendenti soddisfa e placa per intero l'eretismo degli spettatori. Ogni bella festa vuole la sua vittima.

<sup>4</sup> «Professore di Cose in Generale. Professor der Allerley-Wissenschaft o come noi diremmo in inglese "Professor of Things in General". È un titolo al quale forse anch'io potrei ambire», scrive ironicamente Vigolo nel suo *Ideario*. Su questo testo ancora inedito, mi permetto di rimandare al mio *Lo zibaldone di Vigolo*, «Il Caffè illustrato» (11), marzo-aprile 2003, pp. 60-63.

I Romani che nel periodo dell'impero impiegarono il loro talento pratico a raggiungere per le spicce il massimo rendimento voluttuario che si possa trarre dalle cose di questo mondo, ebbero nel circo il più spettacoloso, commovente e spaventevole teatro che si possa pensare. L'intimo nesso che lega la crudeltà agli spettacoli era lì messo a nudo e portato alle sue estreme conseguenze con la coerenza impeccabile di un istituto spregiudicato. Se l'antico tragèda giocava d'abilità con gli stati d'animo degli spettatori, usando con moderazione e con cautela il truce e il patetico sapientemente contemperato, l'impresario dei giuochi circensi andava dritto allo scopo; non morti finte e strazi ben declamati offriva al suo pubblico, ma uomini sbranati sul serio, e coltellate vere. La peggiore feccia della terra veniva scritturata per tirar di coltello dinnanzi a Cesare e al suo popolo delirabondo. E poiché ogni bel giuoco dura poco, quando il pubblico s'era saziato di veder uomini scannar uomini, entravano in iscena le belve e l'attenzione si rianimava di colpo.

[c. 34r] *La crudeltà e gli spettacoli* (14/6.27). Tutti i salmi finiscono in gloria e molti spettacoli nel sangue. La crudeltà è lo zénzero dei divertimenti, è la molla del pathos teatrale, sia nei suoi aspetti muti e letali, sia nel correlato della compassione. Nella commedia poi è ancor più sottile crudeltà quella che ride delle disgrazie, delle goffaggini, dei dolori umani. E si potrebbe stabilire una scala dell'attrattiva degli spettacoli basata sul loro grado di crudeltà: una scala della crudeltà, dal grado elementare sanguinario e feroce come nelle corride, fino alla crudeltà evaporata e sublimata delle cerimonie sacre.

Oggi gli sports vanno rimettendo in auge lo spettacolo crudele, con trucchi d'ipocrisia anglosassone: le folle che accorrono ai match, ai circuiti, ai campionati, credono in buona fede di appassionarsi alla destrezza fisica dei concorrenti, all'interesse tecnico della gara: ma in cuor loro, segretamente, hanno la speranza inconfessata di vedere del sangue, delle ferite: la morte. È la natura stessa degli spettacoli sportivi che facendo scivolare l'interessamento degli spettatori [c. 35r] sopra un piano esclusivamente fisico e materiale, tende irresistibilmente a uno sviluppo sanguinario, a un crescendo di ferocia; il diapason dell'emozione sportiva è nella morte del vinto. Ogni duello, contesa o gara riproduce in finzioni più o meno attenuate e annacquate i termini di una lotta primordiale che si risolve solo con la morte di uno dei contendenti: ed è solo la morte che dà il senso della completa vittoria.

I giuochi dei circo presso i romani attinsero il maximum dell'emozione che uno spettacolo possa procurare; gli elementi più profondi del terrore, i più segreti turbamenti dell'essere, le alternative dell'ambascia, della trepidazione, la sospensione tragica fra vita e morte, la vista orrorifica delle membra sbranate, il contrasto fra i teneri e bianchi corpi delle fanciulle nordiche e i velli delle fiere, tutti questi elementi erano gittati a profusione, commisti, variati nel guerresco terribile

dei ludi circensi. Lo spettatore veniva messo di fronte all'agone elementare, fra due uomini di cui uno doveva soccombere nel sangue: tolte via tutte le cautele e le attenuazioni, il duello originario veniva celebrato come una specie di rito della dialettica eterna fra vita e [c. 36r] morte. Alla psicologia dei romani già avvezzi alle rappresentazioni simbolistiche dei Misteri, non poteva sfuggire il significato di quelle calde orge di sangue che non si occultavano nel buio dei sotterranei, ma venivano celebrate nel sole e sulla rena fra gli emicicli di mattone premuti di popolo sudato come nel cratere rosso di un vulcano. Erano grandi masse barbariche dove l'Uomo veniva sacrificato non sotto la specie transustanziale del pane e del vino, ma nella sostanza dolorante della sua carne e del suo sangue. E il rapimento quasi mistico dello spettatore consisteva soprattutto nel sentire che la carne dei gladiatori uccisi o sbranati era la sua stessa carne: carne d'uomo.

Lo spettacolo s'innalzava poi ai vertici più alti del delirio estatico, del terrore panico e primordiale con la comparsa solenne delle belve nella gabbia fuor dai bestiari. [c. 37r] I leoni entravano nell'immensa scena, come personaggi antichissimi e quasi figure di numi in cui le potenze della natura, avverse all'uomo, erano magnificamente rappresentate. E nel centro della Roma, capo del mondo, ecco che si ripeteva il dramma antichissimo, il duello originario dell'uomo con la fiera. Ai primi ruggiti che facevano tremare i marmi, lo spettatore dimenticava di trovarsi nella splendente Capitale, credeva che tronchi enormi, fogliami foltissimi di foreste gli premessero attorno. Poche testimonianze degli antichi – io conosco – che diano in maniera così impressionante il senso de' ludi gladiatorii come il celebre passo nelle *Confessioni* di S. Agostino in cui è raccontata la resa spirituale del neofita Alipio alla attrazione irresistibile del circo. Qui, la voluttà inconsapevole con cui il pagano assisteva agli spettacoli sanguinari, è divenuta cosciente e peccaminosa per il divieto cristiano; ma questo divieto morale trasformandola in peccato proibito [c. 38r] la acutizza, la esaspera, la centuplica. Col divieto è avvenuto il distacco, ed è sorta la coscienza; il neofita cristiano sente l'orrore dello spettacolo circense; ma non per questo ne è estirpato in lui il desiderio; anzi questo desiderio compresso dal divieto, diviene passione morbosa. Alipio ha giurato di non andar mai più al circo in vita sua, si domina, riesce a vincere. Finché, un giorno, s'incontra con una frotta d'amici che sono appunto diretti all'anfiteatro, e facendogli familiare violenza ve lo conducono. Alipio non si dà per vinto; ma li segue per mettere sé stesso alla prova, una prova che avrà del martirio; ed egli è sicuro di uscire vittorioso; di assistere cioè ai giuochi senza vedere, restando impassibile, senza farsi conquistare dalla sua inveterata passione.

La situazione è capovolta e interiorizzata stranamente; mai il passaggio dal mondo esterno al mondo interno, dalla lotta materiale alla lotta spirituale è stato reso con maggiore evidenza. Quella che sull'arena è lotta di sangue, di gladiatori,

di uomini e di belve, si potenzia nell'animo di Alipio in lotta di forze spirituali, in conflitto interiore; nel circo sono gli uni contro gli altri, i gladiatori [c. 39r] e i leoni; nell'anima di Alipio una più tremenda battaglia si combatte fra due mondi, il pagano e il cristiano, fra la passione per i ludi gladiatori – in cui si compendia e insorge tutta la carnalità repressa del neofita – e l'ascetica volontà di una vita mistica. I termini del contrasto non potevano essere più estremi e recisi.

Entrano nell'anfiteatro affollatissimo: a stento trovano da sedere. Seduto fra quella folla inferocita, rapita nell'estasi della crudeltà, Alipio si sente vacillare, riconquistare dall'antico male. «*Fervebant omnia inumanissimis voluptatibus*». Allora il neofita per non vedere, serra gli occhi. Ma così si fosse otturato anche le orecchie, ché a un certo punto, un urlo immenso sorge dalla folla e Alipio, incapace di resistere più a lungo, riapre gli occhi avidamente ed è d'un subito ripreso intiero, trascinato, travolto dalla sua antica passione circense.

*Inumanissimis voluptatibus*. Bastano queste due parole del gran retore africano, per rivelarci l'intensità del godimento che gli antichi provavano nell'assistere a quelle feste di sangue. Il popolo più grande della terra ebbe nel circo [c. 40r] veramente il più spettacoloso spettacolo. I successori moderni de' romani, gli anglosassoni, hanno voluto procurarsi anch'essi qualcosa di simile, un surrogato dei ludi circensi, compatibile col puritanesimo e l'ipocrisia: ed ecco sorgere la frenesia per gli sports.

In questo genere di spettacoli, moderni e civilizzati, l'elemento crudeltà è riacciato nel fondo dell'anima e vi si trova per così dire allo stato di idea repressa. Non ci si propone affatto che lo spettacolo sportivo vada a finire nel sangue; anzi, si fa di tutto per impedirlo. Ciò non toglie però che l'appassionato sportman desideri segretamente di provare l'emozione voluttuosamente terrorizzante del 'grave incidente'. Perciò nella gara sportiva l'elemento crudeltà non è appositamente preordinato con la schietta e sincerissima crudeltà con cui i romani preparavano le loro vittime. No. Il moderno lascia l'iniziativa di tutto ciò al caso fortuito; divide nettamente la sua responsabilità d'uomo morale e cristianizzato da ogni eventuale spargimento di sangue; anzi «prende tutte le [c. 41r] misure precauzionali atte a procurare...».

Ciò nonostante un po' di sangue, un po' di morte – malgrado le oculatissime precauzioni adottate – vengon sempre ad animare le grandi feste domenicali dello sport e così l'antica tradizione circense trova ancora il modo di resistere a tanto impetuoso procedere di civiltà.

Or non è molto durante una corsa di automobili, una macchina improvvisamente impazzita, s'impennò, sussultò, si gittò con furia sopra un pendio di collina gremita da una folla di spettatori. Ne uccise tre, fra i quali un bimbetto, parecchi altri ne straziò di ferite, coi denti delle ruote e la ferocia sbuffante dei motori lanciati a tutta corsa.

Le belve de' circhi romani farebbero ridere oggi al confronto.

Giorgio Delia

*Ut pictura poesis...*

## A Matera con Bordas e Brancale

Dopo le letture bolognesi e il *vernissage* parigino del maggio scorso, eccoci qua, a Matera, in questa fine d'anno, a tracciare una sorta di bilancio del fruttuoso incontro di due artisti: un poeta e un pittore. Il poeta, Domenico Brancale, nato il 1976, a Sant'Arcangelo di Potenza, vive a Bologna. Ha pubblicato le seguenti raccolte di versi: *L'angelo visionario* (1997), *Cani e porci. Ca ti vò gârde u lampe* (2001), *O jacc di ll'uòcchie/ Le crepe degli occhi* (2002). Ha curato la plaquette *Cristina Campo. In immagini e parole* (2002). Tra le altre iniziative editoriali, quella della quale va più fiero è l'aver contribuito alla realizzazione della traduzione in lingua tedesca di una scelta di poesie di Pierro: *Messer in der sonne* (2003, ma, con una tiratura limitatissima, già 2002).<sup>1</sup> Il pittore, Hervé Bordas, nato il 1952, a Parigi, dal 1990 vive e lavora a Venezia. Dei cataloghi delle sue mostre monografiche, si ricordano: *Physiogrammes* (1980), *Graphik* (1981), *Fragments* (1982),

\* Relazione letta all'inaugurazione della mostra 'Canti affilati di Hervé Bordas', Matera (Opera Arte & Arti – Piazza Duomo 14), 18 dicembre 2003, ore 19,00.

<sup>1</sup> Essa è nata «prima di tutto per un amore verso la voce pura della poesia» (lettera allo scrivente, «XX.XI.MMII giorno di Don Benedetto»), poi, per colmare una lacuna (più volte lamentata da Pierro medesimo). Non è solo perché beneficiario (per benevolenza dell'autore) di una sorta di *ius primae noctis*, se se ne sottolineano le credenziali, a partire dalla bontà della scelta antologica (rappresentativa delle raccolte più rilevanti), della disposizione grafica e tipografica, dello scritto del traduttore e di quello 'ispirato' del postfatore, ecc.

*Peintures sur papier* (1982), *Per modo di vestigio* (1983), *Bilder und Graphik* (1984), *Bilder und Litographien* (1985), fino al recentissimo *Forêt - Cortèges* (2003). Entrambi figurano tra i promotori della rivista «'A camasce».

Il libro oggetto della conversazione è stato pubblicato il 7 marzo 2003, in 300 esemplari numerati, dalle torinesi Edizioni d'Arte di Franco Masoero. Editore della qualità più che della quantità, abile, con l'attività espositiva della galleria, a stabilire duraturi sodalizi con artisti di chiaro nome (per tutti, Carol Rama). Se è vero, come dice l'Alfieri, «che in ogni poesia il vestito fa la metà del corpo, ed in alcune (come nella lirica) l'abito fa il tutto», il compito del sarto sembra essere stato assolto assai degnamente. Il libro riunisce poesie e inchiostri. Più in dettaglio consta di un esergo, di due gruppi di poesie in dialetto santarcangelese (con traduzione a fianco), il primo di sei e il secondo di cinque, collegati da una coppia di componimenti in lingua (tredici, in totale, per i più ferventi della numerologia) e, a giusto intervallo, di quindici inchiostri. Le poesie come gli inchiostri sono anepigrafi. Sono tenuti insieme dalla comune insegna del titolo: *Canti affilati* («addio canti affilati» recitava l'esordio di una delle poesie di *O jacc di ll'uòcchie*). Per giustificare il sostantivo la tradizione otto-novecentesca dà più di un esempio illustre (con la precisazione che i presenti, lontani ormai quelli del Recanatese e del poeta di Castelvecchio, si potrebbero confrontare, a un dipresso, con quelli del poeta di Marradi), ma ancora più lumi dà il fatto che l'autore è un ottimo *performer* (l'assenza di punteggiatura è ulteriore chiaro indizio del fatto che tali testi rinviino ad altrettanti atti di esecuzione orale). Per l'epiteto, «affilati», bisogna far capo in primo luogo all'immagine madre dello «scannacucce» (composto verbale oggettivo da *ex -canna* 'gola'+ [...], come nella serie *scannabecco* 'coltello da beccai', *scannagallo* 'mozzo di cucina', *scannaporco* 'macellaio di maiali', *scannauomini* 'strozzino', ecc.) contenuta nella poesia d'esordio (mentre in *Cani e porci* il titolo è motivato dall'*explicit*). Un apax (nella raccolta, ma, nell'insieme, parola tema) che, se non se ne avessero testimonianze tratte dall'oralità, data la mancata lemmatizzazione nei lessici (e non solo in quelli re-

gionali come il Mennona, il Bigalke, o il Mancarella, o nelle *Concordanze pierriane*), si penserebbe a una coniazione dell'autore. Letteralmente è il fantasioso termine locale per indicare l'agave, pianta simbolo della tenacia e dell'essenzialità (da questo punto di vista non è diverso dall'osso di seppia). Come i fichi d'India e gli ulivi, ha bisogno di poco. È delle zone più aride e inselvatichite («Mia terra,/ aspra d'agavi e sassi» secondo l'accorato appello di Piero, nel testo eponimo) ma, paradossalmente, può essere simbolo e fonte di vita (i Messicani ne ricavano un liquore). Tale immagine è per Brancale ciò che quella dei «curtelle» era per Piero (*Scannaciucce da Albino Piero* è stato il titolo scelto per la serie di *performances* pierriane tenute dal Brancale con Tobias Eisermann in terra tedesca, nel giugno del 2000). Forte, in entrambi, è il bisogno di penetrare «attraverso la vita come una lama di coltello» (per significarla con le parole di Virginia Woolf):

[...] Affilarsi continuamente è sentire tutte le cose nella pienezza della vita, nell'infinito canto che ci sorprende e non ci dà scampo. Leggere dalla vita è vivere; così le letture sono pari al fiume, scorrono, e solo alcune opere s'impigliano per sempre. Leggere come scrivere, me ne rendo conto, non sarà mai per me un affare, né un approdo; io vedo, di fronte a me, l'infinito – l'ombra della sabbia che galleggia nell'aria sospinta dal vento.<sup>2</sup>

Quello che Brancale scrive, quello che Bordas dipinge, lo si sente fuoriuscire dalle profonde scaturigini dell'essere. Per artisti siffatti la scrittura e la pittura sono un valore assoluto, non uno scherzo, o un diporto. Da ciò la metafora dell'«affilamento», per risultare più incisivi, più capaci di toccare il cuore e di arrivare alla verità: «La poesia volge all'infinito al mistero della luce».<sup>3</sup> Tale metafora è anche quella che meglio rappresenta la violenza che è nelle cose e di conseguenza nel linguaggio: endemicamente sparsa sui destinatari fittizi (a parte i beneficiari della dedica, sul risguardo, e del ringraziamento, nel colophon): il voi generico dell'esordio *Non vi nego... i cani e porci* del congedo e

<sup>2</sup> Brancale, lettera allo scrivente, «XXXI.III.MMIII a Bologna».

<sup>3</sup> Brancale, lettera allo scrivente, «[Bologna], fine maggio [2003]».

del titolo (a petto dell'anatema del sottotitolo, impallidisce perfino il baudeleriano «Hypocrite lecteur»). Non ultimo, meglio di altre metafore, raffigura il «labor limae», condizione indispensabile della vera arte (da questo punto di vista Venosa non è poi così distante da Sant'Arcangelo).

Poesia e pittura. La poesia è come la pittura? a patto però che la similitudine non sia fondata secondo i precetti classicistici della verosimiglianza e della giusta proporzione delle parti, ma sul loro rovesciamento. Ancora una volta, i due linguaggi si incontrano, convergenti nello scomporre, ricomporre e dominare il complesso. Non più un mero accostamento di linguaggi in sé distinti e distanti (com'era nelle avanguardie protonovecentesce), ma un dialogo profondo tra segno grafico e segno linguistico. Pittura e poesia a inverarsi, reciprocamente. Parola e tratto insieme, per perdersi e ritrovarsi nell'infinito caleidoscopico labirinto delle immagini; allo scopo di rivelare significati, *prima e oltre* il figurativo. I *physiogrammes* di Bordas stanno ai versi anisosillabici di Brancale, nella misura in cui un materiale 'povero' come l'inchiostro si attaglia perfettamente al dialetto di Sant'Arcangelo,<sup>4</sup> o nella dimensione secondo la quale al denso e composito cromatismo delle *forêts*, si rapportano gli innumeri *colores* della poliglottia di *Cani e porci* o di *Canti affilati*, ove s'incontrano, e più volte cozzano, lingua e dialetto, alto e basso, con effetti espressivi non del tutto inauditi, ma di sicuro pregio.<sup>5</sup> Il primo soggetto dell'arte diventa così la materia medesima: l'inchiostro (o il colore), la parola (tanto più

<sup>4</sup> S. Arcangelo si trova a nord di quella che Lausberg, nella sua monografia del 1939, chiama *Mittelzone*, l'area linguistica, a cavallo tra la Calabria e la Lucania, caratterizzata da una forte arcaicità nella fonetica, nella morfosintassi e nel lessico. Annoverato tra i luoghi della letteratura relativamente di recente, grazie alla figura di Giulia, la Santarcangelese narrata nel *Cristo leviano* (la medesima che si ammira in un olio del 1936 conservato nel Centro Carlo Levi, a Matera, nel Palazzo Lanfranchi), maestra di «ogni specie di sortilegi e di formule magiche», ora, con Brancale emula quello di Romagna, già adeguatamente celebrato specie da un uomo di cinema e di poesia come Tonino Guerra.

<sup>5</sup> A considerare i vari piani espressivi di Brancale, si hanno: la coesistenza in sincronia di lingua e dialetto; la distinzione tra lingua e dialetto mediante la traduzione; il *melange* tra lingua e dialetto; le interferenze del dialetto soprattutto nella sintassi e nel lessico della lingua (ma anche viceversa); la riscrittura (fosse anche quella da un improbabile Nicodemo [anagramma di Domenico] di Calipso); la citazione (da Piero, dalla paremiologia).

se è quella più sorgiva del dialetto). L'azione del dipingere (nel senso di «action painting») e il fare dello scrivere sono così, in sé, l'estensione più diretta dell'esperienza dell'artista, l'espressione più autentica delle sue lacerazioni esistenziali. Soccorre a tale proposito un'importante precisazione di Brancale contenuta in una lettera a chi qui scrive: «[...]. In un certo senso ci si esprime per creare, e non si dovrebbe creare per esprimersi. [...]».<sup>6</sup> Voler «dare forma all'informe e coscienza all'incosciente» (per dirla con Alberto Savinio) non è stata forse la strategia vincente di tanta arte del secolo ventesimo?

<sup>6</sup> «Bologna, XXV.IX.MMII».



Alessia Niger

## La follia come grido e come canto

La follia è una delle cose più sacre  
che esistono sulla terra.  
E' un percorso di dolore purificatore,  
una sofferenza come quintessenza della logica.  
La follia deve esistere per se stessa  
perché i folli vogliono che esista.  
Noi la chiamiamo follia, gli altri  
la definiscono malattia.  
(A. Merini, *La Pazza della porta accanto*)

La storia della follia intesa più che altro come un lento straziante cammino del diverso in rapporto a un pensare escludente, chiuso, quasi ottuso. Nell'antichità classica, infatti, la riflessione medico-filosofica non distingue tra mania e follia,<sup>1</sup> anche se sarebbe scorretto tradurre sempre e comunque il termine follia con mania e viceversa: «si può dire che per i medici la mania è la follia per eccellenza; ma non tutte le forme di follia sono per essi rappresentate dalla mania, anche se, nell'universo così delicato e ricco di sfumature del vocabolario relativo alla psicopatologia antica, abbiamo per lo meno un concetto al quale fare riferimento. L'inconveniente, che pur sempre rimane, è quello per

<sup>1</sup> «Mania ha designato originariamente tutto ciò che potremmo includere sotto il vago termine di follia e ha continuato a farlo nel linguaggio comune» (J. Pigeaud, *La follia nell'antichità classica*, tr. it. di A. D'Alessandro, Venezia, Marsilio, 1995, p. 13).

cui il termine greco è nello stesso tempo di uso popolare e medico, ma l'equivocità è di origine antica».<sup>2</sup>

In ogni caso nei testi squisitamente medici, dal *Corpus Hippocraticum* a quelli di Areteo di Cappadocia, di Celio Aureliano nonché di Celso, la mania viene definita da tutti o quasi tutti come alterazione mentale senza febbre. Nell'ambito della filosofia il primo riferimento importante è costituito da Platone che soprattutto nel *Fedro*, e poi anche nel *Timeo* e nella *Repubblica*, distingue le famose quattro forme di follia o di mania: la prima forma, ispirata da Apollo, è il delirio mantico, la divinazione; la seconda forma è il delirio telestico, dono di Dioniso; la terza è il delirio poetico, ispirato dalle Muse; la quarta, dono di Afrodite o di Eros, è quella che suscita l'amore.

Non vanno dimenticati i contributi di Aristotele e dei filosofi ellenistici. In tutta la letteratura medico-filosofica precristiana vengono distinte due forme di follia, l'una dipende dall'anima (la follia di origine psicologica) e l'altra dipende dal corpo (la follia di origine organica); la prima sarebbe la follia buona dei filosofi, la seconda quella patologica dei medici.

L'antichità classica si caratterizza per la separazione tra anima e corpo (la prima oggetto della filosofia, il secondo oggetto della medicina) e quindi per la separazione tra filosofia e medicina (in alcuni autori più lungimiranti anima e corpo non sono considerati distinti, ma ritenuti interdipendenti); si caratterizza, anche, per l'interpretazione della follia come malattia del corpo e della mania in particolare come alterazione mentale senza febbre, nonché per la distinzione nell'ambito della follia tra frenite, melancolia e mania. Le culture preindustriali, sottolinea Giovanni Jervis,<sup>3</sup> sono impregnate di interpretazioni magico-religiose della follia (generalmente la follia viene intesa come *possessione*) e nel momento in cui tale interpretazione va in crisi nasce la psichiatria moderna che si porta dietro un'ambiguità di fondo, ieri e oggi: da una parte si presenta come un ramo specialistico della medi-

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>3</sup> G. Jervis, *Manuale critico di psichiatria*, Milano, Feltrinelli, 1984.

cina, dall'altra appare come strumento di repressione e di controllo dei comportamenti 'devianti'. Se «il Medioevo aveva ospitato la follia nella gerarchia dei vizi [...] nel Rinascimento la follia abbandona questa posizione modesta e giunge ad occupare il primo posto».<sup>4</sup> Nel Rinascimento la follia affascina l'uomo; la follia è la *Nave dei folli* di Bosch, l'*Elogio della follia* di Erasmo e tanti altri: «la follia è accolta nell'universo del discorso. Essa viene raffinata, sottilezzata ma anche disarmata».<sup>5</sup> Attraverso le parole di Foucault ci avviciniamo flebilmente, a piccoli, timidi passi, non solo alla considerazione della follia come realtà esistente, 'altra', ma non per questo meno profonda, che poi nel corso dello scritto diventerà il vero oggetto della nostra questione, ma per la prima volta viene posto anche al centro di una disquisizione che pone ai margini dello sconosciuto la ragione stessa, o la verità, riconsiderando la follia non come una menomazione, ma come uno sguardo disincantato sul mondo, sofferto, tragico, ma essenziale per mettere a contatto il cuore degli uomini con la verità liberata da ogni velo. «La follia può avere l'ultima parola, essa non è mai l'ultima parola della verità del mondo; il discorso con cui essa si giustifica deriva solo da una coscienza critica dell'uomo».<sup>6</sup> Sempre nella stessa epoca in Cervantes e in Shakespeare occupa posizioni estreme, nel senso di una follia senza rimedio. Foucault sostiene che dopo Descartes, «la follia è esiliata»,<sup>7</sup> e da qui ha inizio la pratica dell'internamento. Si diffondono in tutta l'Europa case di internamento, che rispondono sia ad esigenze caritative che repressive, «istanze dell'ordine», e che accolgono poveri, disoccupati, delinquenti, insensati; a questi, in altri periodi, vennero associati i libertini e i venerei. Vengono, così, accomunati e reclusi sapere, sessualità e follia; i peccati della carne con-

<sup>4</sup> M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, tr. it di F. Ferrucci, Milano, Rizzoli, 1978, p. 29. Ancora oggi l'opera di Foucault viene considerata una delle meditazioni più importanti della storia della psichiatria. Per Maurice Blanchot «il libro in se stesso è straordinario: ricco e insistente, è quasi irragionevole nelle sue inevitabili ripetizioni» (*L'oblio e la sragione*, in *L'Infinito intrattenimento*, tr. it di R. Ferrara, Torino, Einaudi, 1977, p. 265).

<sup>5</sup> M. Foucault, *Storia della follia* cit., p. 34.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 56.

vivono con gli errori della ragione. Sulla storia dell'internamento, che rientrava nella pratica dell'esclusione, e quindi sulla sua organizzazione nel tempo, sulla percezione di coloro che erano al di fuori della fortezza, chiusa sulla variegata utilizzazione da parte del potere come strumento di oppressione e di controllo, Foucault ha scritto pagine acute ed illuminanti, che costituiscono un punto di riferimento essenziale per chiunque voglia avviare una riflessione seria, approfondita sulla follia e le pratiche ad essa connesse. In ogni caso, precisa il filosofo francese, «l'internamento è una creazione istituzionale caratteristica del XVII secolo. Esso ha preso subito un'ampiezza che non consente di paragonarlo con l'imprigionamento così come lo si praticava nel Medioevo. Come misura economica e come precauzione sociale, esso ha valore di invenzione».<sup>8</sup> Questo discrimine segna un momento decisivo nella comprensione e nella risoluzione della follia, le vengono, infatti, attribuite nuove caratteristiche, negative, ghezzanti, conducendola sempre di più verso un'aura silenziosa, una realtà priva di parole, di suoni, dove regna il più assoluto buio, incapace di fare intravedere anche la più semplice delle libertà immaginative. Tutto viene recluso e riportato ad una ragione dominante, unica scelta possibile d'esistenza; relegando la follia ai margini, e distruggendo anche quei bagliori inattaccabili e luminosi di realtà sconosciute, di paesaggi lunari indescrivibili, ma percepibili nella sua forza, la follia non ha esistenza, vive nei frangenti di vita, dove ombre buie la coprono la nascondono la violentano, non lasciandola mai essere.

Con l'avvento dell'Illuminismo e nella prima metà dell'Ottocento «il disturbo mentale fu considerato, assai più che ai nostri giorni, malattia e alterazione delle capacità morali, perversione della volontà»,<sup>9</sup> e gli strumenti di cura furono legati a forme di disciplina e di terrorismo «che venivano perseguite intenzionalmente con lo scopo di sottomettere la volontà del malato e di spezzare alla radice la perversione della sua mente».<sup>10</sup> Già il giovane Foucault aveva sottolineato il significato

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 45.

nuovo che assume l'internamento in questo periodo, diventando una misura di carattere medico: «Pinel in Francia, Tuke in Inghilterra e in Germania Wagnitz e Reil hanno legato il loro nome a questa riforma. E non c'è storia della psichiatria o della medicina che non ritrovi in questi personaggi i simboli di un duplice avvento: quello di un umanissimo e quello di una scienza finalmente positiva. Le cose sono andate in maniera completamente diversa. Pinel, Tuke, i loro contemporanei e i loro successori non hanno dissolto le vecchie pratiche dell'internamento; al contrario, le hanno riservate esclusivamente al folle. Il manicomio ideale che Tuke ha realizzato nei pressi di York è finalizzato a ricostruire intorno all'alienato una quasi famiglia nella quale questi dovrà sentirsi come a casa propria; ma in realtà questa stessa famiglia lo sottometterà a un controllo sociale e morale ininterrotto; guarirlo vorrà dire reinculcargli i sentimenti di dipendenza, di umiltà, di colpa, di riconoscenza che costituiscono l'armatura morale della vita di famiglia. Per riuscirci si ricorrerà a mezzi quali le minacce, i castighi, le privazioni alimentari, le umiliazioni, insomma a tutto ciò che potrà infantilizzare e insieme colpevolizzare il folle. A Bicêtre, e dopo avere "liberato gli incatenati" che ancora nel 1793 vi si trovavano, Pinel utilizza tecniche analoghe. Certo, ha eliminato le costrizioni materiali (anche se non tutte) che immobilizzavano fisicamente il malato. Ma gli ha riconosciuto intorno tutto un sistema di catene morali, che avrebbero trasformato il manicomio in una sorta di perpetua istanza di giudizio: i gesti del folle dovevano essere sorvegliati, le sue pretese ridotte, il suo delirio contraddetto, i suoi errori ridicolizzati: ogni deviazione rispetto alla condotta normale implicava immediatamente una sanzione. E tutto sotto la direzione del medico, responsabile tanto dell'intervento terapeutico quanto, e più, del controllo etico. Nel manicomio, il medico è l'agente delle sintesi morali».<sup>11</sup>

In epoca positivista tale concezione del disturbo mentale e della follia si consolida: il malato di mente non è una persona che si comporta in modo abnorme, bensì un organismo che funziona male, un

<sup>11</sup> M. Foucault, *Malattia mentale e psicologia*, tr. it. di F. Polidori, Milano, Cortina, 1997, pp. 82-83.

meccanismo rotto, un guasto biologico, pura negatività. E le cause, secondo la psichiatria positiva, andavano ricercate nella predisposizione ereditaria, nella degenerazione biologica, in una ignota affezione progressiva del cervello. Queste cause si annidavano quasi sempre negli asociali, nei vagabondi, negli straccioni, nei pezzenti delle classi subordinate e la gestione non poteva che essere repressiva e avveniva in luoghi chiusi chiamati ospedali psichiatrici. La follia era di pertinenza solo della scienza medica e del suo razzismo; di cause sociali, di responsabilità politiche, di disuguaglianze e di ingiustizie neanche a parlarne. Nel ventesimo secolo il modello medico del disturbo è entrato definitivamente in crisi, dato che oltre a non aver trovato le cause biologiche delle nevrosi e delle psicosi, i metodi di cura fondati solo sulla biologia e sulla farmacologia si sono rivelati tutt'altro che risolutivi. Un potente contributo alla crisi della psichiatria deterministica e organicistica è dato dalla psichiatria dinamica,<sup>12</sup> in particolare, dalla psicoanalisi di Freud, che attraverso la scoperta dell'inconscio recupera tanta parte della filosofia, da Schopenhauer a Nietzsche. Freud elabora del disturbo mentale e della follia una concezione psicologica e dialettica: esso è «il risultato di un contrasto, di uno squilibrio di tensioni, di un conflitto non risolto fra esigenze umane e sociali contraddittorie».<sup>13</sup> Il medico viennese della vita interiore degli individui ne scopre le regole, che sono identiche per i sani e per i malati, e fornisce al pensiero occidentale un valido strumento interpretativo del disturbo mentale e della vita psichica in generale, nonché un nuovo metodo di cura. Per Freud la sofferenza nevrotica è il risultato di un conflitto, di una dialettica fra le esigenze degli istinti individuali e la repressione sociale e va aggiunto, concezione estremamente significativa, che l'assetto sociale è da considerare un dato. Una delle critiche più ricorrenti mosse a Freud è proprio la considerazione del disturbo mentale solo come sofferenza interna all'individuo, dimenticando il ruolo del contesto so-

<sup>12</sup> Sull'origine e gli sviluppi della psichiatria dinamica cfr. H. Ellenberger, *La scoperta dell'inconscio*, tr. it di V. Bertola, A. Cinato, F. Mazzone, R. Valla, Torino, Bollati Boringhieri, 1972.

<sup>13</sup> G. Jervis, *Manuale critico* cit., p. 50.

ciali e della storia e quindi i condizionamenti e i conflitti da essi derivanti. Con la psichiatria sociale va in crisi il concetto di malattia mentale individuale ed entrano subito dopo prepotentemente in gioco la psicologia sociale, la psichiatria della famiglia dei gruppi, delle comunità, la psichiatria dei disagi collettivi.

Dopo questa breve esposizione del lungo e sofferto cammino della follia, passo ora ad un esame, per necessità rapido, dell'unico spazio che sembra sia rimasto libero alla follia per esprimersi, che è quello dell'arte con le sue mille contraddizioni e meravigliose scoperte. Già nel *Problemata XXX* di Aristotele viene affrontato chiaramente il tema del rapporto tra follia e genialità, o meglio tra melancolia e genialità, in cui, tra l'altro, si afferma che tutti gli esseri straordinari sono melancolici. In questo testo lo Stagirita si chiede come mai gli uomini eccezionali, che svolgano attività filosofica o politica, abbiano un temperamento 'malinconico' e alcuni soffrano perfino degli stati patologici che ne derivano: «Pare che molti altri eroi abbiano accusato sindromi identiche a queste; fra i personaggi più recenti, Empedocle, Platone, Socrate e parecchi altri uomini illustri, come pure la maggior parte dei poeti»; e aggiunge: «se la loro costituzione è notevolmente squilibrata, risultano troppo 'melancolici', ma se raggiunge un proprio equilibrio sono uomini eccezionali. Sono inclini, se non stanno attenti, alle sindromi melancoliche, chi in una chi in un'altra parte del corpo; i sintomi possono consistere per alcuni in epilessia, apoplezia, forti depressioni, per altri in esaltazioni eccessive, come accadde ad Archelao, re di Macedonia».<sup>14</sup>

Il rapporto tra follia e genialità costituisce un argomento di notevole interesse, ricorrente nel tempo, in diversi pensatori, non ultimo, dopo Foucault, Maurice Blanchot, per il quale, dopo il silenzio e l'esilio, il linguaggio della follia è presente in alcuni scrittori e artisti che, insieme a Freud, ricreano la possibilità di un dialogo tra follia e ragione.<sup>15</sup> Anche nell'opinione comune genialità e follia vanno di pari passo, con la doverosa aggiunta che se la prima può sfociare e legare con

<sup>14</sup> Aristotele, *La malinconia dell'uomo di genio*, Genova, Il Melangolo, 1981.

<sup>15</sup> M. Blanchot, *L'oblio e la sragione* cit., pp. 263-272.

la seconda, questa non determina immediatamente la prima. In proposito Karl Jaspers avverte che non vi sono dubbi che «esiste una qualche occulta correlazione fra la malattia e le profonde possibilità umane, fra l'esser pazzi e l'esser saggi», avvertimento che troviamo nell'opera *Genio e follia*,<sup>16</sup> nella quale il filosofo e psicopatologo analizza la malattia mentale di Strindberg, Van Gogh, Swedenborg e Hölderlin nel tentativo di cogliere il nesso tra genio e follia. Alcuni secoli prima Michel de Montaigne, dopo essere stato a Ferrara e dopo aver visto Torquato Tasso nella tenebra infinita del manicomio di Sant'Anna, aveva concluso le sue riflessioni angosciose con la domanda: «Da cosa nasce la più sottile follia se non dalla più sottile saggezza?».<sup>17</sup>

Nel suo testo, forse il più originale, al quale ho accennato, Jaspers sostiene che «la concomitanza cronologica fra l'evoluzione di una esperienza psicotica (quella schizofrenica emblematicamente ma non solo questa) e i cambiamenti nella maniera di vivere e di esprimersi di una personalità creativa (geniale) non può non far ammettere l'influenza della malattia (della psicosi) sull'opera che si viene configurando. Tematizzare alcune espressioni letterarie e artistiche come condizionate nella loro insorgenza e nella loro *Gestalt* da una forma di vita psicotica non significa, del resto, svalutarle ma coglierle nella loro ambigua e sconvolgente fenomenologia genetica».<sup>18</sup> In effetti, nel discorso jaspersiano, «l'esperienza psicotica non può essere considerata come qualcosa di estraneo all'esperienza creativa (come qualcosa di incompatibile con essa) ma come qualcosa che sfida e fa vertiginosamente avanzare, trasformandole e illuminandole, le spinte interiori al manifestarsi della genialità».<sup>19</sup>

Lungo la pista tracciata da Jaspers si incammina anche lo studioso Jacob Wyrsh<sup>20</sup>, che in alcuni suoi studi ha affrontato il tema delle in-

<sup>16</sup> K. Jaspers, *Genio e follia*, Milano, Rusconi, 1990.

<sup>17</sup> M. de Montaigne, *Saggi*, tr. it. di F. Garavelli, I, Milano, Adelphi, 1996, p. 45.

<sup>18</sup> E. Borgna, *Malinconia*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 52. Dello stesso autore cfr. anche *Le figure dell'ansia*, Milano, Feltrinelli, 1997.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>20</sup> J. Wyrsh, *Zur Geschichte und Deutung der endogenen Psychosen*, Stuttgart, Thieme, 1956, citato in E. Borgna, *Malinconia* cit., p. 153.

terconnessioni fra esperienza psicotica ed esperienza creativa. Secondo Wyrsh «non ha senso parlare di poesia ‘malata’ e di arte, ‘malata’ e nemmeno ha senso parlare di scienza ‘malata’, come se la ‘malattia’ (l’ipotetica malattia) di un autore trascinasse con sé la presenza di elementi patologici nella sua opera. Le nozioni di ‘sanità’ e di ‘malattia’ appartengono alla medicina; e solo un pensiero rigido e non dialettico può applicare queste nozioni alla civiltà, alla politica, all’arte, alla poesia, al fine di articolare una ‘diagnosi’, andando così, al di là di ciò che è lecito fare in questo campo e, cioè, indicare solo analogie e rimandi. In ogni caso, il valore artistico, o il valore scientifico, di un’opera è indipendente dalle condizioni psichiche dell’autore; e non si può negare, anzi, che alcune opere significative in campo estetico, o scientifico, siano state create nel contesto di una esperienza di malattia; di sofferenza umana e psicologica legata alla malattia (alla realtà malinconica e a quella dissociativa)».<sup>21</sup>

Molto pertinente è, a questo punto, la domanda che si pone Borgna: quali possono essere le strutture psicologiche che sembrano condizionare le consonanze e le dissonanze fra esperienza psicotica ed esperienza creativa? E da studioso, esperto di psichiatria e di arte, risponde: «L’esistenza ‘normale’ si svolge nel contesto di un ordine prestabilito, o di una fede, condivisa e partecipata; mentre un’esistenza creativa si snoda e si sviluppa ai confini della radicale insicurezza e dell’angoscia; che si fanno ancora più laceranti quando l’esperienza psicotica si aggiunge a quella creativa; nascendo, allora, una forma di vita giocata, e perduta, sul filo di un pericolo e di un abisso permanenti e vertiginosi nel loro fascino e nella loro ambiguità».<sup>22</sup> Ambiguità come approdo e inizio per poter trattare questo argomento, che diventa quasi d’obbligo data la necessità di integrare e far parlare la follia della genialità nella follia stessa; non esistono trappole, inutili parole, per esprimere questo intenso inaccettabile rapporto, che vive e regna nel presente come unico spazio possibile. Non esiste un passato come non

<sup>21</sup> E. Borgna, *Malinconia* cit., p. 153.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 153-154.

potrà mai esistere un futuro, il presente regna immutabile, immobilizza l'attimo, e nell'attimo la creazione diventa follia, come eccesso di vitalità insopportabile. La coscienza dell'esistere prende piede nel momento di massima creazione, in cui delirio e opera d'arte diventano un insieme amorfo e solare, lasciando dietro le loro spalle immagini pallide e esangui. Sul filo dell'insensato vive questo continuo interscambio tra la follia e la creazione .

Anni prima Foucault, aveva scritto: «la follia non manifesta né narra la nascita di un'opera (o di qualcosa che, con un po' di genio o un po' di fortuna, avrebbe potuto diventare un'opera); essa designa la forma vuota da cui proviene quest'opera, ossia il luogo da cui essa non cessa di essere assente, dove non la si troverà mai perché non vi si è mai trovata. Qui in questa regione pallida, sotto questo nascondiglio essenziale, si svela l'incompatibilità gemellare dell'opera e della follia; è il punto cieco della propria possibilità e della loro mutua esclusione».<sup>23</sup> Significativa, a questo proposito, è anche la testimonianza portata avanti da Gilles Deleuze. In una delle sue opere più complesse e contorte cerca di analizzare, in modo forse un po' inusuale, il tema del delirio, inteso come diversità, follia, altro. L'opera presa in esame, *Critica e clinica*, rappresenta un testo ombroso, a tratti quasi angosciante, certamente disturbante. «È il delirio che le inventa, come un processo che trascina la parola da un capo ad un altro dell'universo»<sup>24</sup> scrive Deleuze riferendosi al ruolo della parola; il delirio viene quindi visto come un percorso, un viaggio, un tragitto inevitabile per avvicinarsi alla parola, che svela e permette di sentire. Solo la letteratura e le parole svelano la singolarità dell'uomo, che si libera da ogni individualizzazione e personalizzazione. 'Io non esiste'. Niente è più possesso. Paradossalmente per Deleuze solo la letteratura diventa l'unica forma di salute, nonostante essa dischiuda paesaggi troppo inquieti e nasca da uno stato di disagio e di malattia che nello stesso tempo apre paesaggi di sensatezza e di salute. Compito, allora, della letteratura e

<sup>23</sup> M. Foucault, *La follia, l'assenza d'opera* cit., p. 482.

<sup>24</sup> G. Deleuze, *Critica e clinica*, Milano, Cortina, 1986, p. 120.

quindi dell'arte è liberare la mente sempre all'interno del delirio, delirio che è anche salute e vita. Secondo Deleuze, inoltre, si può divenire altro soltanto nella lingua, per cui il vero scrittore è colui che crea una propria lingua, una propria parola che si riempie del proprio sentire, perché la follia è linguaggio, espressione dei nostri incubi più nascosti e oscuri. Per giungere ad una completa liberazione del linguaggio bisogna inevitabilmente recidere legami, che imbriglierebbero, darebbero senso, un'origine, conducendolo alla sterilità. A mio avviso, inoltre, come il linguaggio si libera solo nel delirio così il sentire si libera dai pregiudizi imposti dal buon senso e da una cultura bigotta e violenta che reprime ogni slancio verso forme nuove e autentiche che sfuggono a schemi preconfezionati, per cui si può accogliere quanto afferma Foucault: «il linguaggio del mondo è apparentemente senza contenuto, interamente sovraccarico d'inutilità formali al tempo stesso ritualizzate di uno scenario muto»,<sup>26</sup> con la conseguenza che i folli liberi dalle catene del già detto riescono a cogliere il vero contenuto e a riempire di parole quel silenzio secolare che ingabbia le parole. Fermo restando le innumerevoli qualificate testimonianze presenti nella storia del pensiero, ho cercato attraverso riferimenti un po' limitati ma probanti di mettere a fuoco il complesso e ambiguo rapporto esistente tra genialità e follia; un condizionamento innegabile, anche se ancora oggi non sappiamo quanto e quando pesi sulla produzione culturale, per cui la ricerca resta tuttora aperta e impegna a livello interdisciplinare, tenendo sempre presente «una così strana parentela tra ciò che per lungo tempo fu temuto come grido, e ciò che, per lungo tempo, fu atteso come canto».<sup>27</sup> In ogni caso, faccio mie le parole lucidamente dolorose e struggenti scritte da Borgna in riferimento alla malinconia che contribuiscono a gettare una luce più interessante sul rapporto di cui ho parlato: «La malinconia clinica può sollecitare e sfidare una esistenza quotidiana e banale, come quella di ciascuno di noi, fino a farne riemergere strutture di significato e aree di introspezione e di riflessione

<sup>26</sup> M. Foucault, *Scritti letterari*, tr. it C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 43.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 83.

inimmaginabili prima della evenienza depressiva e divorate poi dalla restaurazione della 'normalità' psicologica conseguente alla risoluzione sintomatologia e clinica./ Ma l'esperienza malinconica trascina con sé, soprattutto, una traumatica confrontazione con l'illimitato di una sofferenza esistenziale che nella sua radicalità e nella sua profondità non può essere assimilata a quella che è la comune, anche straziata e torturante, forma di sofferenza della vita quotidiana».<sup>29</sup>

<sup>29</sup> E. Borgna, *Malinconia* cit., p. 157.

**Donatella La Monaca, *Il marchese e la maestrina. Luigi Capuana e altri studi*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2003, pagine 161.**

«Il primo e vero narratore è e rimane quello di fiabe» dichiarava Benjamin e proprio da questa affermazione sembra prendere le mosse il discorso critico condotto da Donatella La Monaca nel saggio recentemente edito nella collana ‘Nuovo Smeraldo’ di Salvatore Sciascia Editore. *Il marchese e la maestrina*: questo titolo del volume, anch’esso fiabesco, allude garbatamente al rapporto ambivalente, tra continuità ed eversione, che lega «il marchese», vale a dire il «maestro» Luigi Capuana, indimenticabile autore del *Marchese di Roccaverdina*, alla sua più giovane, eterodossa, nonché alquanto snobbata, «allieva», la «maestria» Elvira Mancuso – una «maestria» irriverente, la Mancuso, una donna in cerca di emancipazione proprio come Annuzza, l’ambiziosa protagonista del romanzo pubblicato nel 1906, *Vecchia storia inverosimile*, e ristampato solo nel 1990 da Sellerio, con una nota critica di Salvatore Silvano Nigro. Ed indagando l’intreccio tra norma ed eccezione, tra tradizione e innovazione, Donatella La Monaca ricostruisce l’itinerario creativo ed intellettuale percorso da uno scrittore del calibro di Capuana e, sulla scia di questi, da altri prosatori siciliani che, pur muovendo da presupposti diversi, si mantengono coerentemente fedeli ad un’istanza documentaria di tipo verista per approdare poi ad esiti nuovi, a forme di scrittura che l’autrice definisce «impure», sospese come sono tra documento, saggio, autobiografia e invenzione romanzesca.

Nelle pagine del *Marchese e la maestrina* si snoda così una sorta di lussureggiante galleria di ritratti: a breve distanza dall’autorevole figura di Capuana, che campeggia dall’alto della sua contraddittorietà pur sempre esemplare, si dispongono le riscattate immagini della Mancuso, di Mignosi, di Gherzi, scrittori rimasti fin troppo a lungo nell’ombra, e adesso giustamente riguadagnati dalla La Monaca al canone più

vero della letteratura siciliana, pienamente ascrivibili a quella linea saggistico-discorsiva prediletta dall'espressività isolana, di cui ha più volte parlato Natale Tedesco. L'analisi della *La Monaca* procede a tracciare un percorso critico sinuoso e sempre convincente, traghettando con affabilità il lettore da un'esperienza di scrittura all'altra, passando con naturalezza dalla vocazione verista di un Capuana che, tuttavia, risente di suggestioni idealiste, al *pathos* dissacrante e combattivo della Mancuso, dalla religiosità polemica di Mignosi alle sobrie irrequietezze di un Gherzi finalmente riscoperto.

Nel momento stesso in cui si accinge ad attraversare criticamente l'accidentato periodo di storia letteraria compreso tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, l'autrice certo sa di stare affrontando un nodo esegetico di cruciale importanza, relativo al momento della crisi del naturalismo e della rifondazione di un nuovo realismo autenticamente novecentesco. L'autrice non indietreggia di fronte alla questione, spinosa ma ineludibile: anzi, per andare più a fondo, la circoscrive ancorandola ad un tempo e ad uno spazio specifici, ritagliandosi così un suo esatto cronotopo – come ha teorizzato Bachtin – sul quale intervenire con una ricognizione mirata e per questo tanto più efficace. Gli autori esaminati difatti si dispongono sull'asse storico indicato in precedenza e condividono tutti una medesima appartenenza alla dimora isolana, percepita e rappresentata nelle sue contraddizioni, perennemente in bilico tra «luce» e «lutto» – e non a caso l'effigie dell'isola troneggia nell'appropriata immagine di copertina, che riproduce un'intensa e malinconica *Sicilia* dipinta da Bruno Caruso –, ma soprattutto sono accomunati da una stessa strategia letteraria per cui l'eversione del naturalismo si consuma all'interno della stessa compagine realista. La Mancuso, Mignosi e Gherzi tengono viva la lezione più feconda del verismo, contaminandola semmai attraverso l'innesto di un soggettivismo psicologista che è destinato ad esitare, per dirla con Auerbach, in «una disintegrazione della concezione tradizionale della realtà».

Ed è da notare – e sin dalle prime pagine del saggio l'autrice evidenzia puntualmente anche questo aspetto – come l'infrazione ai pa-

rametri naturalistici vada quasi di pari passo alla diffusione del movimento. Basti pensare all'attività di Luigi Capuana: se da un lato questi si propone quale attento mediatore della cultura naturalistica europea e fedele teorico dell'impersonalità, dall'altro, invece, persegue infrazioni inattese, giustificabili, a detta della La Monaca, in virtù del paradosso per cui «l'applicazione rigorosa della 'mimesi' di matrice verista conferisce all'opera letteraria 'vita propria', ma [...] proprio questo aspetto finisce con l'esercitare sullo scrittore suggestioni idealistiche che, in modo sempre più accentuato, rivestono la creazione letteraria di 'mistero'».

Gli scritti di Capuana appaiono, dunque, un amalgama, una miscela ben ponderata di «paese» e «passione», in cui descrittivismo e gestione sorvegliata dell'impersonalità convivono con la pulsione irrazionale, sia che quest'ultima si indirizzi verso il «mistero» intrinseco al farsi della creazione artistica sia che, invece, si appunti sull'auscultazione delle passioni sovraccariche che governano le azioni dei personaggi. Così nel capitolo dal titolo emblematico "*Il marchese di Roccaverdi*" tra 'paese' e 'passione', dedicato all'analisi del romanzo del 1901, l'autrice non esita a riconoscere che la più vera cifra stilistica dello scrittore consta di «un verismo innervato di introspezione psicologica». Una scrittura, quella di Luigi Capuana, vivace, mossa da spinte centrifughe e da centripeti ritorni; una produzione, la sua, che, seppur variamente articolata, suscita nel lettore di oggi un'inaspettata impressione di continuità, di unitarietà.

Ed effettivamente, leggendo le pagine dedicate dalla La Monaca alle fiabe, al teatro e al romanzo maggiore di Capuana, si comprende appieno come le realizzazioni creative del 'maestro' di Mineo, per quanto modulate in forme e generi diversi, gravitino intorno alla medesima, irriducibile antinomia di fondo, al conflitto che si ingenera tra «documenti umani» e «teoria del miracolo». E a ciò si aggiunga che le prove inventive e saggistiche del caposcuola siciliano sono costantemente alimentate da una pertinace propensione alla riflessione metaletteraria e segretamente sorrette da una tensione dialogica che imprime alla prosa un «ritmo 'teatrale', un impianto mimetico».

Un'analogha vocazione al 'vero' contraddistingue anche la scrittura di Mignosi, che, nella sua eclettica attività di scrittore, poeta, critico, drammaturgo e animatore culturale, mira a conciliare l'istanza mimetica di stampo verista ad un realismo etico di matrice dichiaratamente manzoniana. Negli interventi giornalistici pubblicati su «Tradizione», rivista da lui fondata e diretta, l'oltranzismo cattolico di Mignosi si avvale di un'inesausta carica polemica, come testimoniano, tra l'altro, i toni infervorati degli articoli composti dall'intellettuale palermitano nel corso della *querelle* che nel 1935 impegna, su opposti fronti, «Tradizione» e «Frontespizio»; negli scritti d'invenzione, invece, l'inaspettato irrompere di scatti espressionistici, di tinte deformanti e grottesche stempera certe intransigenze ideologiche che, altrimenti, rischierebbero di irrigidire la prosa in una serietà fideistica, in un moralismo asseverativo che non ammette replica.

E ad un sodale di Mignosi, ad un altro esponente di spicco dell'*intelghentia* cattolica siciliana, il messinese Guido Gersi, è dedicato l'ultimo capitolo del *Marchese e la maestrina*. Autore di un unico romanzo, *La città e la selva*, che pur accoglie al suo interno riflessioni saggistiche, speculazioni filosofiche e istanze autobiografiche, Gheri, portando avanti un'originale ricerca religiosa che si muove eccentricamente tra afflatti agostiniani e riprese vichiane, innesta una voce nuova, per certi aspetti anomala, nella compagine compatta dei collaboratori di «Tradizione». Così, il suo romanzo elaborato tra il 1933 e il 1934 e ambientato in un apocalittico scenario da *finis terrae*, una città devastata dal terremoto – dietro la quale è immediatamente riconoscibile la martoriata immagine della Messina del 1908 –, procede con uno stile asciutto, con un andamento narrativo drammatizzato dallo scontro di opposte simbologie, la «città» e la «selva» per l'appunto, ma anche «bene» e «male», «pudore» e «malizia», la cui cifra perspicua, come evidenziato dalla La Monaca, sta nella «ricorrenza delle notazioni cromatiche [...], volutamente impiegate in effetti di visività pittorica indicativi della familiarità di Gheri con lo sperimentalismo artistico del primo Novecento». Una familiarità con la pittura metafisica largamente dimostrata dall'assidua collaborazione del messinese

alla rivista «Valori plastici», tra le cui pagine la firma di Gherzi ricorre con continuità dal 1920 al 1959.

Con un'opzione metodologica radicale, La Monaca si propone di spiegare il testo attraverso il testo. L'analisi non procede con un andamento sussultorio, per accensioni critiche successive e conseguenti ripiegamenti o cali d'attenzione, né si avvale di un piglio inquisitorio per ingiungere il testo esaminato ad una confessione più o meno forzata. Piuttosto, con accortezza e infaticabile pazienza, l'autrice tesse la sua tela di rinvii testuali e fa dialogare i testi fra loro, li induce a rivelarsi e ad aprirsi di fronte al lettore, in un discorso saggistico attento, distesamente vigile e tuttavia fervido, che accorda la compostezza della forma e la misura ordinata e coerente della trattazione a quello «choc» e quell'«animation d'un torrent d'activité» che, com'ebbe a scrivere Marcel Proust, costituiscono gli ingredienti più veri di ogni lettura appassionata e appassionante.

Claudia Carmina

**Emilio Cecchi, *Saggi romantici. Rudyard Kipling. La poesia di Giovanni Pascoli*, a cura di M. Ghilardi, Cava de' Tirreni, Avagliano editore, 2003, pagine 233.**

«Questo libro non è di Emilio Cecchi: gli appartiene, però non l'ha mai scritto. È un libro immaginario»: così Margherita Ghilardi definisce, nella sua prefazione, la ripubblicazione dei primi due saggi critici scritti da Emilio Cecchi nello stesso arco di tempo, ma editi in seguito in forma autonoma. L'attribuzione postuma di un titolo che accomuna i due testi si prefigge come scopo non solo di condurre per mano il lettore all'interno del fervido laboratorio giovanile di Cecchi, ma anche di riproporre attraverso la sua figura l'intenso dibattito culturale nato, ai primi del Novecento, attorno all'estetica crociana. Nonostante avesse appena esordito, Cecchi contesta l'autorità del pensiero del filosofo napoletano, teso a sceverare la poesia dalla 'non poesia' e a valorizza-

re il frammento quando l'insieme dell'opera appaia finalizzato a rispettare una forma o un genere già fissati. Tale metodo appare a Cecchi insufficiente a cogliere il segreto della lirica e, soprattutto, incapace di far uscire la letteratura dalla *querelle* romantico-classica, che si trascinava dal secolo precedente. L'ombra lunga di Croce si proietta, secondo la curatrice, sia sulle riflessioni su Kipling che su quelle su Pascoli, vittime in un caso dell'indifferenza e nell'altro dell'incomprensione del maestro. L'individuazione da parte della Ghilardi dell'anticrocianesimo come *trait d'union* fra gli scritti cecchiani rischia, in alcuni punti, di farli apparire troppo 'attuali' e dipendenti dall'ambiente storico in cui sono nati e di offuscare il valore delle singole proposte ermeneutiche, che non risiede esclusivamente nello «sforzo, anche disordinato [...], di sottrarsi alla rigida legge crociana» (p. 27).

*Rudyard Kipling*, che appare il 10 gennaio 1911 nella collana dei 'Quaderni della Voce' diretta da Giuseppe Prezzolini, ha il merito di portare alla ribalta uno scrittore ancora poco conosciuto in Italia, sebbene la sua fama di cantore ufficiale dell'impero britannico gli avesse valso nel 1907 il conferimento del Nobel per la letteratura. La lettura dell'opera dello scrittore inglese risente di tutto l'entusiasmo che nel suo animo di adolescente suscitavano i selvaggi paesaggi indiani descritti da Kipling che, secondo Cecchi, con uno stile efficace quanto quello di Conrad e Stevenson, riesce a dischiudere al lettore spazi fisici e mentali sconosciuti, trasportandolo nella società indiana, che lotta per preservare le sue antiche tradizioni dai condizionamenti storici. La grandezza di Kipling consiste, dunque, nell'aver posato «sopra una terra intatta un nudo piede» (p. 110) per attingere alla sua arcaica vitalità e poter, così, rinnovare le fonti di ispirazione, ormai inaridite, della cultura occidentale. L'esaltazione di Cecchi per gli avventurosi scenari kiplinghiani si trasforma in un inaspettato *j'accuse* nei confronti del male oscuro che si annida dietro «la levità solare di certe pagine di Nietzsche e la pesantezza ventrale di certi romanzi di Zola» (p. 108): l'autoreferenzialità. Il «malessere segreto di una letteratura che non riesce a dimenticare se stessa» (p. 108) è ciò che tutto il diciannovesimo secolo ha cercato, invano, di combattere prospettando attraverso il

Romanticismo un superamento della tradizione all'interno della tradizione. Questo «colossale tentativo di risanamento fatto da malati» (p. 108) si è rivelato inadeguato e distante da quello compiuto da autori come Kipling, Carducci e D'Annunzio che si lasciano guidare dalla gioia della scrittura verso una letteratura che, ricondotta alle radici della vita, non sente più il bisogno di giustificare se stessa come «prodotto di reazione» (p. 109) al passato, ma può affermarsi nella sua vitalità. Il giudizio di Cecchi su Carducci, poeta sano e robusto, destinato ad essere corretto dalla critica più recente, è una spia dell'influenza di Croce a cui la Ghilardi non dà alcun rilievo nonostante essa orienti anche il saggio *La poesia di Giovanni Pascoli*, che si apre, difatti, con un confronto in chiave psicologica e tematica fra il maestro e l'allievo. Nel paragrafo iniziale, *L'eredità di Giosuè Carducci*, Cecchi, lungi dall'accusare il Pascoli di fiacchezza morale, mostra come l'inquietudine e il tormento che impregnano la sua opera siano assenti in quella di Carducci che si erge a personaggio eroico e primitivo, capace di risvegliare nella mente di chi legge una «coscienza più ingenua e profonda» (p. 118) e la volontà di recuperare un rapporto senza mediazioni con la natura, sottratta alle leziose descrizioni offerte dall'Arcadia. Autentico erede della lezione carducciana non è, quindi, Pascoli ma D'Annunzio, poeta in cui anche Croce aveva intravisto una vena di ispirazione 'barbarica', simile per intensità ma non pari per i risultati a quella di Carducci. Altro punto di contatto fra Cecchi e Croce è il riconoscimento, anche se da angolazioni diverse, di *Myrica* come il capolavoro pascoliano, poiché con i suoi frammenti di poesia e di natura è la raccolta più aderente al canone dell'«ingenuità» carducciano. Pur non arrivando a una distinzione fra poesia e non poesia, Cecchi non esita a misurare Pascoli col metro di Carducci, mostrandosi, così, vulnerabile al metodo crociano più di quanto egli non sia stato disposto ad ammettere. Lo scarto rispetto al filosofo napoletano si registra nella valutazione delle altre sillogi, in cui il Pascoli abbandona la via dell'impressionismo in favore di forme poetiche di maggior respiro narrativo, come il poemetto in terza rima dei *Primi poemetti* o quello in endecasillabi sciolti dei *Poemi conviviali*, che possano rinnovare i

fasti dell'epica di Esiodo e Omero riscattando, attraverso immagini e parole nuove, l'autenticità del mito e del mondo contadino. Cecchi coglie la novità e l'importanza del tentativo pascoliano, stroncato da Croce nel 1907 (B. Croce, *Giovanni Pascoli*, «La Critica», 20 gennaio 1907 e 20 marzo 1907, poi con saggi successivi nel volume *G. Pascoli*, Bari, Laterza, 1920), di rinnovare la lingua poetica italiana con l'inserimento di termini dialettali o la risemantizzazione di termini aulici. L'effetto che, secondo Cecchi, Pascoli si propone è quello di «penetrare la grande tradizione classica» (p. 225) puntando sulla musicalità del verso, al cui attento esame il critico dedica numerose pagine del suo saggio raffrontando la tecnica ritmica del poeta sanmaurese con quella del D'Annunzio, che con *Alcyone* aveva sperimentato l'uso della strofa lunga di novenari.

Nell'*Epilogo* Cecchi riassume il senso della sua esplorazione della poesia pascoliana affermando che essa si è fatta portavoce della «inquietudine della coscienza italiana fra una sensualità non vinta e una interiorità non ancora raggiunta» e che, quindi, essa rimane per alcuni tratti una testimonianza artistica incompiuta, specchio di una personalità che non ha saputo imporsi nel panorama accademico e culturale italiano con la stessa incisività di quella del suo maestro e di quella del suo «fratello minore e maggiore» (G. Pascoli, *Prefazione ai Poemi conviviali*, in *Tutte le poesie*, a cura di A. Colasanti, Roma, Newton, 2001, p. 519). La sua irrisolutezza e la sua asistematicità rivelano, tuttavia, nelle *Myricae* e nei *Canti di Castelvecchio* il segno della sua originalità poiché si fanno espressione di un «nuovo moto d'animo che nella nostra poesia non era ancora e ch'egli trova per la prima volta» (p. 225).

L'insicurezza e la disarmonia, che la critica del tempo riteneva i difetti più gravi dell'opera pascoliana, vengono riscattate da Cecchi che lascia, però, a noi lettori il dubbio che a condizionare la sua lettura di Pascoli non sia soltanto l'esempio di Croce, richiamato più che contestato, ma soprattutto quello del Carducci, il «poeta vate della nuova Italia» (la definizione di B. Croce è tratta da P. Gibellini, *Introduzione*, in G. Carducci, *Tutte le poesie*, Roma, Newton, 1998, p. 9).

Emanuela Scicchitano

**Raffaello Baldini, *Intercity*, Torino, Einaudi, 2003, pagine 151.**

Con il volume *Intercity*, edito da Einaudi nel luglio del 2003 e già in ristampa, Raffaello Baldini è giunto alla sua sesta raccolta di versi in dialetto romagnolo di Santarcangelo.

Con una quasi trentennale carriera poetica, segnata da premi letterari (*La nàiva*, Torino, Einaudi, 1982, Premio Carducci; *Furistír*, Torino, Einaudi, 1988, Premio Viareggio; *Ad nòta*, Milano, Mondadori, 1995, Premio Bagutta; *Ciacri* sezione del volume *La Nàiva, Furistír, Ciacri*, Torino, Einaudi, 2000, Premio Librex-Montale) e da autorevoli riconoscimenti critici, oggi Baldini non ha certo bisogno di presentazione. E basterà solo ricordare le parole con cui Pier Vincenzo Mengaldo lo salutava come «uno dei tre o quattro poeti più importanti d'Italia» nella sua Presentazione del volume mondadoriano *Ad nòta* del 1995.

In *Intercity* il poeta santarcangiolese non tradisce le scelte che fin dal suo esordio del 1976, con *E' solitèri*, lo hanno contraddistinto; anzi, quest'ultima raccolta va ad inserirsi in un *corpus* poetico che, nonostante il lento ma continuo movimento (Baldini ritocca i suoi testi in ogni occasione editoriale) e nonostante le micro-evoluzioni riscontrabili da una raccolta all'altra, assume una sua configurazione individuata in modi personalissimi. Infatti, anche questa volta al ruolo di *incipit* è consegnato un testo breve, *Tom*. Come di consueto, non si tratta di un testo lirico, ma di un epigramma che ora condensa una storia intorno alla proverbiale intelligenza dei cani. Con il secondo testo, *A i sémm tótt? (Ci siamo tutti?)*, Baldini ci conduce davvero nel suo universo poetico, come fosse un capocomico che raduna i suoi attori, le sue maschere sul palcoscenico della vita e, mentre si alza il sipario, annuncia al suo pubblico l'inizio della commedia. Uno dopo l'altro, quindi, si succedono i testi: monologhi di personaggi dialettografi di Santarcangelo, dietro i quali si occulta ogni istanza poetica soggettiva secondo una precisa scelta da sempre antilirica e antintellettualistica. Di ampiezza diversa, i monologhi svolgono tutti situazioni narrative ambientate nel paese di Santarcangelo e dintorni, e pronunziate nel dialetto romagnolo di quel territorio. Ancora Baldini attinge al repertorio stilistico più tipicamente

antiretorico di quella tradizione poetica dialettale del realismo ottocentesco, per riprodurre in versi, per lo più endecasillabi e settenari, la parlata, il gesto linguistico ed espressivo dei suoi personaggi. Infatti, abbondano frasi nominali, locuzioni proverbiali e motti gnomici, ridondanze grammaticali, anacoluti, pleonasmii, ellissi, dialogismi; la paratassi prevale sull'ipotassi, mentre il dettato dialettale occasionalmente si apre all'italiano: espedienti tutti funzionali alla mimesi dell'oralità più informale, colloquiale e idiomatica. Perché il personaggio di Baldini non si nutre di libri scritti, quelli con cui «si fa una cultura», come dice nel testo *Ignurènt*. Egli sa leggere il libro della vita, di quella vita che sente, che vede, che tocca; quella che avviene nel dialetto di Santarcangelo per quella necessità per cui in una lingua e con una lingua *res* e *verba* coincidono perfettamente. Ma qualcosa, appunto, è cambiato. I monologanti di *Intercity* non parlano più come quelli delle raccolte precedenti; nelle loro parlate si è ulteriormente accentuata quella trasformazione che un autore come Baldini, sempre attento alla prospettiva sociolinguistica, non poteva mancare di registrare. Assai più di frequente, essi alternano al dialetto santarcangiolo un altro registro espressivo: l'italiano nella sua varietà regionale e colloquiale, riprodotta fedelmente a livello lessicale, fonetico, morfosintattico. Ecco allora comparire, per esempio, «branchie» (in *Ignurènt*), deformazione paronimica tipica dell'italiano popolare, invece di «branche», mentre l'inflessione settentrionale è sempre accuratamente resa: «mo hanno messo giù, allora niente» (in *Pronto! Pronto!*). Si consideri fra tutti il testo *Pronto! Pronto!* costruito magistralmente su una sequenza di telefonate condotte fino alla comica immagine paradossale di setacciare il paese scorrendo tutta la lista di numeri dell'elenco telefonico. Ogni telefonata costituisce un evento comunicativo che si attua diversamente in dialetto o in italiano in relazione all'interlocutore ricevente. Ora, quindi, ciascun atto linguistico implica la scelta di uno dei due codici secondo una precisa funzionalità comunicativa.

Ma, in *Intercity*, qualcosa è cambiato anche nella caratterizzazione dei personaggi e nelle corrispondenti soluzioni formali. Mancano quei tipi di soliloqui come *Cut*, *I Nóttal*, *La sparzéina* in *E' solitèri*, *La nòta*,

in *La nàiva*, *La butàiga*, *E' fazulètt* in *Furistír*, *Ad sòtta* in *Ad nòta*, *Bandira bianca* in *Ciacri*, in cui il personaggio è un autorecluso nella sua 'tana' kafkiana che è costruzione psicologica, oltre che reale. Mancano anche quei monologhi che avevano rinnovato la scrittura in *Ad nòta*; quei veri e propri pezzi di bravura di cui l'autore ha dato notevole prova. Apparentemente imprevedibili, i testi di *Ad nòta*, *I travès*, *Ad sòtta*, *E' circal*, *E' divèri* si sviluppavano avvincendo il lettore in perpetue divagazioni, come fughe di pensiero da un centro esistenziale assente, come slittamento del discorso nell'iperlalia argomentativa da allucinazione. Piuttosto ora quelle angosce esistenziali e quelle inquietudini, proiezioni della condizione psicologica dell'uomo contemporaneo, appaiono ricomposte in una nuova vena malinconica che, discreta e sapiente, si insinua tra il grottesco e il comico. E così il personaggio di *I an* con risibile furbizia suggerisce un modo per prenotare gli anni futuri e diventare a settanta anni addirittura un ragazzo: «pròva ènca tè, vlém-mi scummètt? T'aréiv,/ si fa sempre per dire, che a stènt'an/ adiritéura t po' dvantèun burdèl» («prova anche tu, vogliamo scommettere? arrivi,/ si fa sempre per dire, che a settant'anni/ addirittura puoi diventare un ragazzo»). Mentre, strizzandogli l'occhio, il personaggio di *Guidè* spiega che «piò robi t'è da fè, più hai futuro,/ che, t'un zért séns, l'è un módi,/ senza bazilé tènt, ch'u n gòsta gnént, dentro di te, d'alungare la vita» («più cose hai da fare, più hai futuro,/ che, in un certo senso, è un modo,/ senza faticare tanto, che non costa niente,/ dentro di te, d'allungare la vita»). Muove al riso anche il maniacale e goffo bisogno del personaggio di *Pronto! Pronto!* di sapere chi mai sia stato a fargli quella telefonata a cui non ha risposto. Ma la chiacchiera si fa confessione quando in *In déu* il personaggio ammette che nell'intimità domestica della sera in due si starebbe meglio; quando il personaggio di *Dany* rivela che non può pentirsi del suo amore per Daniela («a pràigh, mo cmè ch'a faz/ a pentéim, ch'a so 'ncòura inamurèd?») («prego, ma come faccio/ a pentirmi, che sono ancora innamorato?»). Oppure quando in *La matéina* il personaggio descrive il suo risveglio mattutino avvolto nei pensieri delle cose che potevano succedere e non sono successe. E allora la voce non è più quel beckettiano «cias senza sustènza» («chiasso senza so-

stanza»), verbalità fine a se stessa che attua in sé e per sé un'esistenza nel vuoto e nel nulla. Ma, inane brulichio indistinto nella grottesca commedia della vita, le voci di *Intercity*, sempre pronte ad abbozzare un sorriso, raccontano storie di esperienze vissute o desiderate. Effimero soffio di vita, si ripiegano in se stesse per poter ascoltare «cla burdèla ad sòura/ ch' la studia e' pièn» («quella bambina di sopra/ che studia il piano») in *La sàira*, o per lasciar risuonare nel ricordo la dolcezza della voce di Daniela, o per riuscire a percepire nel buio, quando sei solo e stretto nella paura, quel sussurro che ti dice: «u n gn'è gnénca l'inféran, u n gn'è gnént» («non c'è neanche l'inferno, non c'è niente») in *Un susórr*, oppure per chiacchierare con lei «ch'a zcòrr, a zcurémm spèss./ zcòrr si mórt u s'impèra tènt 'd cal robi,/ ènch' s'i sta zétt, che t zcòrr sno tè, t zcòrr, t zcòrr,/ e ta t'incórz ch'i à sémpra rasòun lòu,/ t'impèro t'è sbaiè, quèll che t si stè,/ ta t vàid mèi, ta t cnòss dréinta, quèll t'è fat/ che ta n l'évi da fè,/ quèll che t'évi da fè e ta n l'è fat,/ sno che ormai, 's'ut, adès ormai, dal volti,/ ch'a so lè, svégg, te lèt,u m vèn da déiè,/ da réid insén: ò imparè tòtt par gnént» («che parlo, parliamo spesso,/ a parlare coi morti s'imparano tante di quelle cose,/ anche se stanno zitti, che parli solo tu, parli, parli,/ e t'accorgi che hanno sempre ragione loro,/ impari dove hai sbagliato, quello che sei stato,/ ti vedi meglio, ti conosci dentro, quello che hai fatto/ che non dovevi farlo,/ quello che dovevi fare e non l'hai fatto,/ solo che ormai, cosa vuoi, adesso ormai, delle volte,/ che sono lí, sveglio nel letto, mi viene da dirglielo,/ da ridere insieme: ho imparato tutto per niente») in *Par gnént*. All'umile umanità di Baldini i ricordi sono diventati tanti, ma la speranza si è consumata. Già sconfitta nella sua ostinazione razionalistica, ormai ha consapevolmente deposto le armi della ragione perché vano è interrogarsi. Non resta, quindi, che accettare l'assurdo della vita e sorriderne con quell'umorismo sapienziale e beffardo con cui l'autore guarda ai suoi personaggi.

Ida Zicari

**Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2003, pagine 359.**

L'andamento 'labirintico' e sinuoso tipico dello scrivere di Eco è ben evidenziato in questa raccolta di brevi testi, dove l'apparente eterogeneità degli argomenti trova un legante nel tema principe, denunciato chiaramente nel titolo *Sulla letteratura*. È proprio il discorso sul fare letterario che accomuna l'articolo *Sullo stile del Manifesto* e la prolusione all'inaugurazione dell'anno accademico 1994-1995, tenuta all'università di Bologna, *Sulla forza del falso*. Entrambi gli scritti, come gli altri, denotano un forte carattere occasionale che rende più vivida e magmatica la materia trattata.

L'entrare in *medias res* è cauto e sapiente: dopo il testo d'apertura posto ad esergo della silloge *Su alcune funzioni della letteratura*, Eco indugia su Nerval, Joyce, Borges e, infine, Camporesi, con il quale si innesca, attraverso il tema del sangue, il motivo del Simbolo che apre un discorso sempre più incalzante e metaletterario, culminante nella riflessione sulla sua stessa attività di narratore.

Brillante risulta essere il rifacimento di una parte della Postfazione alla traduzione fatta da Eco di Gérard de Nerval, *Sylvie* (Torino, Einaudi, 1999), intitolato *Le brume di Valois*. L'incontro di Eco con *Sylvie* avviene a vent'anni e provoca nel giovane un profondo sconvolgimento. Sulla scia delle emozioni provate durante la prima lettura, Eco, al pari di Proust, vedrà Nerval «come un padre debole e indifeso, da risarcire» e *Sylvie* come «il sogno di un sogno». La prima operazione compiuta dal Nostro sul romanzo francese è quella di distinguere, con acribia filologica, Gérard de Nerval da Gérard Labrunie, ovvero l'«Autore Modello» dall'«Autore Empirico»: infatti, «se Labrunie era folle, non lo era Nerval». Interessante è notare quanto Eco ricorra ad effetti visivi nel corso delle sue analisi: per illustrare la storia e l'intreccio del testo utilizza una tabella dalla quale si ricava che «l'intreccio è quello che è, lo abbiamo sotto gli occhi leggendo. La *fabula* invece non è così evidente», «si costruisce a strappi». Fondamentale è l'analisi dell'*incipit* (*Je sortais d'un théâtre*), dal quale desumiamo che Nerval «mette in scena un Io che ci racconta qualcosa. Abbiamo

quindi la narrazione di una narrazione». Lo *Je*, che corrisponde a Jerard, parla nel «Tempo della Enunciazione Narrativa, e cioè nel momento in cui inizia a scrivere e a rievocare il suo passato dicendoci che un giorno stava uscendo da un teatro». Il libro è caratterizzato da un «gioco di voci ma tutto rimane sempre indecidibile». «Teatro» è parola chiave in *Sylvie*. L'entrata di Jerard al ballo di Loisy, narrata nel capitolo 7, è definita da Eco «un capolavoro di regia», per cui è naturale il suo rifiuto dell'interpretazione che vuole il racconto giocato su una opposizione chiara e netta tra teatro e realtà: «ogni volta che Jerard tenta di uscire da un teatro, entra in un altro». «Il teatro è talora luogo dell'illusione trionfante e salvifica, talora luogo della delusione e del disinganno». Di seguito, Eco divide i quattordici capitoli, in cui si organizza l'intreccio, in due metà, l'una prevalentemente notturna e l'altra prevalentemente diurna. La prima ha un andamento euforico, la seconda disforico; così che emergono rapporti quasi speculari tra i vari capitoli che il critico coglie con precisione. Inoltre, per spiegare l'espressione che Poulet attribuisce al romanzo, «metamorfosi del cerchio», egli si sofferma sul termine *jardin* che viene ripetuto tre volte nello stesso paragrafo del capitolo 9; il «triplice giardino diventa come il modello in miniatura dell'intero racconto, ma guardato dal suo punto terminale». Un altro simbolismo circolare è ottenuto attraverso la ripetizione dei toponimi che creano una sorta di rondò, «e il termine *rondeau* viene dalla *ronde* come ballo tondo». Infine, è lo stesso tempo, lo stesso passato – secondo Eco – che danza in cerchio intorno al protagonista e, per ottenere questo effetto, Nerval ricorre all'imperfetto «tempo che ci fa perdere i confini del tempo», poiché, sin dall'inizio «il tempo era destinato a confondersi o [...] per dirla con le parole di Shakespeare, *time is out of joint*». Anche il desiderio di Jerard è ondeggiante, infatti egli lo sposta a intermittenza su tre donne diverse: «Con tre donne intorno al cuore, che gli danzano intorno, Jerard perde il senso della loro identità, desidera e perde tutte e tre». La più «inaccessibile» delle tre figure femminili rimane Sylvie perché «il suo rapporto col tempo è sereno, fatto di qualche conciliata nostalgia o qualche tenero ricordo che non mettono in questione il suo placido presen-

te». L'«effetto-nebbia» che Eco riscontra nel romanzo si dirada proprio su queste ultime parole che conservano ancora intatta la suggestione provata dal giovane studente nel leggere un'opera così ineffabile.

Interessante sarebbe dilungarsi sugli altri saggi ma poiché – e cito espressamente dal testo in questione – «nel caso della recensione [il critico] non ha spazio sufficiente per dirci a fondo come l'opera sia fatta», mi soffermerò sull'ultimo scritto che ha per titolo *Come scrivo*.

Eco dichiara di essere «come autore di opere narrative [...] un soggetto piuttosto anomalo». Infatti, ha iniziato a scrivere racconti e romanzi da bambino fino ai quindici anni, poi ha smesso, per riprendere solo alle soglie dei cinquanta. «La decisione (non mantenuta per un trentennio) di abbandonare la scrittura detta creativa» deriva da «una severa moralità critica: quella che [lo] ha spinto, nel giro di pochissimi anni a decidere che la [sua] poesia aveva la stessa origine funzionale e la stessa configurazione formale dell'acne giovanile». Con serenità lo scrittore afferma: «Mi ritenevo del tutto realizzato così, e anzi consideravo con una sfumatura di disdegno platonico i poeti, prigionieri della loro menzogna, imitatori di imitazioni, incapaci di pervenire a quella visione dell'idea iperurania con cui – filosofo – mi sentivo di aver casto, pacato e quotidiano commercio». In realtà stava soddisfacendo una sua passione narrativa. *In primis*, attraverso un esercizio costante della narratività orale. *In secundis*, «giocando di parodie letterarie e *pastiches* di vario genere». *In tertiis*, «facendo di ogni saggio critico una narrazione». L'inizio dell'attività di narratore si colloca intorno ai quarantasei anni. I quattro romanzi sono nati da un'idea seminale attorno alla quale Eco ha costruito un mondo ogni volta diverso. Per *Baudolino* la prolusione sul falso (contenuta anch'essa in questo volume) costituisce il suo primo nucleo. Infatti, anche nella prolusione si parla della lettera del Prete Gianni come uno dei falsi più gustosi della storia occidentale. Altro ingrediente fondamentale, secondo la ricetta dell'autore, per riuscire in ogni operazione artistica, sono le costrizioni che determinano a poco a poco una sequenza temporale. «Ne *Il nome della rosa*, se si doveva ubbidire alla sequenza apocalittica, il tempo dell'intreccio poteva coincidere (salvo ampie parentesi) col

tempo della *fabula*: la storia inizia all'arrivo di Guglielmo e Adso all'Abbazia, e termina alla loro partenza. [...]. Col *Pendolo*, lo stesso movimento oscillatorio dell'artificio eponimo, [lo] obbligava a un'altra struttura temporale, [...] una sorta di struttura a serpentina, che registrava i ritorni al passato e le anticipazioni del futuro. [...] *L'isola del giorno prima* [e *Baudolino* sono stati basati] su una serie di costrizioni storiche e su ferree costrizioni romanzesche», con inclusioni di «zeppe temporali» che vanno a creare «lo Spasimo del Desiderio».

Per quanto riguarda il termine dei romanzi, Eco ammette: «il romanzo finisce perché va dritto verso la sua fine da solo. Questo è quello di cui vorrei che il mio Lettore Modello si accorgesse. Che il romanzo si fa da sé, perché così è avvenuto e così avviene sempre, davvero».

Infine, l'autore ci descrive il suo scrivere che non è uniforme e cadenzato ma viscerale e, in ciò, è d'aiuto notevole il computer. «Infatti il bello del computer è che incoraggia la spontaneità: scrivi di getto, in fretta, quello che ti viene in mente. Poi, intanto, sai che puoi correggere e variare».

Pur se un romanzo richiede molti anni di preparazione, la sua fine determina tristezza dalla quale unica panacea è il sapere di rivolgersi al «Lettore futuro». Con parole icastiche, Eco conclude quest'ulteriore tassello sul fare letterario dicendo: «Si scrive solo per un lettore. Chi dice di scrivere solo per se stesso non è che menta. È spaventosamente ateo. Anche da un punto di vista rigorosamente laico».

Enrica Gallo

**Franco Cassano, *Oltre il nulla. Studio su Giacomo Leopardi*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pagine 96.**

L'assunto da cui prende le mosse questo agile ma denso e penetrante libro di Franco Cassano è il seguente: «Certo, in Leopardi il nulla ha un ruolo cruciale, ma è solo la penultima parola» (p. IX). Quello che l'autore rivolge al pensiero leopardiano è uno 'sguardo da lonta-

no' (questa espressione, che è anche il titolo di un paragrafo del libro in questione, allude alla potenza immaginativa, suscitatrice di virtù civili, che si sprigiona dall'osservazione, effettuata con distacco e da una certa distanza, dell'uomo e della sua fragile e precaria posizione nell'universo: insomma, lo sguardo della *Ginestra*). La prospettiva e il punto di osservazione di Cassano sono infatti quelli di un sociologo (quindi non di un critico letterario in senso stretto), che riesce a estrarre dall'inesauribile pensiero di Leopardi nuove linfe vitali, in direzione di una decisa attualizzazione, volta a sottolineare la validità ancora oggi, anzi soprattutto oggi (al tempo della tecnica e del progresso infinito), delle intuizioni e delle proposte leopardiane.

In primo luogo, Cassano rileva che le pagine dello *Zibaldone* si soffermano con insistenza, oltre che sulla differenza tra antichi e moderni, su quella tra le civiltà settentrionali e le civiltà meridionali. Si tratta di un aspetto fondamentale della riflessione leopardiana, cioè del «problema dell'eminenza meridionale», che però, come nota l'autore, non è stato sufficientemente messo in risalto dalla critica. Secondo Leopardi, all'antica preminenza della civiltà meridionale (in cui dominava l'immaginazione) si è sostituita la superiorità di quella settentrionale (caratterizzata dal razionalismo, dall'attivismo e da un'enorme ma «triste» capacità di lavoro). Con quest'ultima si identifica sostanzialmente «la civiltà moderna, la civiltà del progresso e della ragione» (p. 8). Anzi, in un certo senso, «la civiltà moderna nasce da una sorta di risentimento freddo e calcolato, dalla capacità dei popoli settentrionali di rovesciare in un vantaggio gli attributi negativi che nell'antichità caratterizzavano la loro civiltà» (pp. 9-10), come, per esempio, i limiti determinati dal clima (che, spiega Leopardi, la natura aveva posto come ostacoli all'incivilimento eccessivo e che i moderni sono riusciti in parte a neutralizzare).

Tra antichi e meridionali si può quindi stabilire una equazione, così come tra moderni e settentrionali: «Gli antichi e i meridionali vivono in un mondo in cui l'immaginazione è forte e dà vigore a grandi illusioni, un mondo in armonia con la natura, mentre i moderni e i settentrionali vivono in un mondo razionalizzato, che ha sostituito alla forza

immaginativa delle illusioni la forza produttiva di una civiltà che mira a 'geometrizzare la vita'» (p. 9) e a estinguerne ogni slancio e ogni aspirazione di grandezza. Tuttavia, si tratta di un processo che può essere arrestato e invertito attraverso il ricorso a una «*ultrafilosofia*» (p. 17), cioè a una filosofia che, riconosciuti i limiti della ragione, concede nuovo spazio all'immaginazione. Questa facoltà coincide con quello 'sguardo da lontano' evocato all'inizio e riveste una importante valenza «politica» perché può condurre alla solidarietà: «La necessità di serrarsi in "social catena" la si scopre solo quando si guardano gli uomini da lontano» (p. 29) e se ne scorge l'irrimediabile debolezza.

Il percorso che può sfociare nel recupero dell'immaginazione è faticoso e doloroso. La conoscenza è in fondo una «cognizione *del e nel dolore*», coincide con un «allontanarsi dal gioco (*ludus*) infantile, non *il-ludersi*, ma *de-ludersi*» (p. 32). Una scoperta fondamentale è il riconoscere che quasi tutti gli uomini sono «"malvagi"» e che il giovane virtuoso, per vivere in società senza essere schiacciato, deve ben presto rinunciare alla propria virtù. Comunque, quello leopardiano è un machiavellismo «strano», perché «non ha lo scopo [...] di dettar regole per la vita pratica, ma quello opposto di condannare il mondo, dietro le sembianze di un'osservazione naturalistica» (p. 39).

Per fronteggiare la sofferenza che deriva dalla conoscenza, gli uomini tendono ad «*eccettuare*», cioè a ritenere che l'infelicità sia relativa e accidentale, che possa essere attribuita alle circostanze o agli altri esseri umani (a tale proposito, la critica che Cassano muove al *Leopardi progressivo* di Luporini consiste nell'aver motivato l'acuirsi del pessimismo leopardiano con «una delusione storica '*accidentale*', riproducendo cioè proprio quel meccanismo esorcistico su cui Leopardi richiama la nostra attenzione!», p. 54). I moderni, in sostanza, si illudono di poter superare l'infelicità (che non è una regola ma solo un'eccezione), ritengono l'uomo 'perfettibile' e il progresso illimitato. Conoscere vuol dire invece «apprendere di non essere un'eccezione», anzi che non esistono eccezioni, e quindi «scoprire la propria contingenza nel modo più radicale» (p. 44), il proprio essere destinati alla morte e al nulla.

Lo stillicidio delle illusioni, provocato dalla ragione, genera «effetti sociali disastrosi, con le illusioni cadono le virtù civili» (come è esemplarmente dimostrato nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*). Quello egoistico diventa il comportamento dominante nella vita sociale. Mentre gli antichi riuscivano, attraverso l'«amore per la gloria dell'individuo», a «saldare l'amor di sé e il bene pubblico» (p. 62), i moderni, escogitando «“la fola dell'amore universale”», hanno dato vita a un «vero e proprio *sistema dell'egoismo*» (p. 73), perché la filantropia è solo una forma di «copertura» (p. 74) di quell'«*amor di preferenza*» (p. 66) che l'uomo ora rivolge esclusivamente a se stesso (e che un tempo si esplicava contro i nemici a vantaggio della patria). La proposta leopardiana consiste allora nel «dislocare l'odio», cioè nel rivolgere questa insopprimibile tensione umana (che è una manifestazione dell'«*amor di corpo*», cioè della contrapposizione ad una parte avversa) non più verso gli altri esseri umani ma contro la natura.

La guerra contro la natura è stata finora affidata alla tecnica che, però, se disgiunta dalla solidarietà, finirà per «perdere il controllo di se stessa» e per «smarrire il senso della sproporzione tra uomo e universo» (p. 83), la percezione dell'infinita irrilevanza della vita umana nel cosmo. A questa visione si perviene proprio attraverso un nuovo slancio dell'immaginazione ( prerogativa delle civiltà antiche e meridionali), per mezzo di quello «sguardo da lontano» che si risolve nella capacità di sollevarsi dalla contingenza, di capire che lo stato di infelicità è «comune». Da ciò risulterà, attraverso un paradossale rovesciamento, che la natura da un lato è «mostruosa» perché ha posto nell'uomo un desiderio infinito di vita e di piacere, dall'altro «non è necessariamente nemica, perché ci ha “tutti incaricati in solido, di provvedere per parte nostra alla conservazione di tutto il buono [...] e impedirne la distruzione”» (p. 85). La ricostruzione di alcune tra le linee fondamentali del pensiero di Leopardi tende così a dimostrare come l'approdo al nulla sia solo il passaggio intermedio di una filosofia attiva, per cui la ragione non può più «mentire» a se stessa né «rassegnarsi» a una visione desolante della vita umana.

**Giulio Ferroni, *Machiavelli, o dell'incertezza. La politica come arte del rimedio*, Roma, Donzelli, 2003, pagine 153.**

Gli obiettivi che Giulio Ferroni si propone in questo nuovo saggio sul grande scrittore fiorentino sono sostanzialmente tre: tracciare le linee guida di un pensiero in continua evoluzione e anche in costante contraddizione con se stesso, perché contraddittoria è la realtà con cui si confronta (a questo fine vengono chiamate in causa anche le opere più strettamente letterarie come *La Mandragola* e *L'Asino*); sfatare una serie di luoghi comuni sull'opera machiavelliana, che è stata spesso piegata alle interpretazioni più disparate, asservita a visioni del mondo e della politica di volta in volta diverse e, dunque, sottoposta a gratuite e opportunistiche deformazioni; proporre una lettura di Machiavelli che, proprio in virtù della sua «inattualità» (pp. 134-135), possa suggerire qualche chiave per decifrare il presente e indicare un 'rimedio' da opporre all'incipiente catastrofe.

È stato facile gioco individuare in Machiavelli o il teorico della politica come scienza o, al contrario, l'«accorto e appassionato misuratore di espedienti e soluzioni concrete» (p. 6), con una disinvolta «indifferenza» al vero significato della sua opera (il lavoro dei filologi, secondo Ferroni, riesce solo parzialmente a contrastare la diffusione di un'immagine distorta di questo scrittore). In ogni caso, l'interpretazione prevalente è quella di un Machiavelli che teorizza la volontà di potenza dell'uomo e la sua aspirazione illimitata e vittoriosa al successo e all'affermazione di sé. Le opere machiavelliane denunciano invece un senso fortissimo del limite con cui il pensiero e l'agire si trovano inevitabilmente a scontrarsi, una dolorosa consapevolezza del negativo, dell'«errore», della «difficoltà» e della «rovina» che condizionano la vita umana e ne impediscono il libero e pieno espandersi. Questa consapevolezza si esplica spesso sotto forme aggressive, polemiche o comiche, che possono essere ricondotte alla tradizione municipale della città di Firenze, al suo linguaggio e soprattutto al suo «orizzonte di pensiero pratico» (p. 15). Dalla tradizione comica, in particolare, la scrittura machiavelliana ricava incisività e pregnanza e assimila un e-

lemento costitutivo fondamentale intorno al quale si assestano molte riflessioni: la maschera e il suo legame con l'apparenza e il gioco delle simulazioni che tanta parte hanno all'interno dell'azione politica.

Ferroni rileva come nelle argomentazioni machiavelliane si insinui spesso il senso della «sproporzione» (p. 68), dello scarto che si origina tra i desideri e la concreta possibilità di soddisfarli. La «*mala contentezza*» (p. 71) non affligge solo i vecchi (si veda la commedia *Clizia*), ma è intrinseca alla natura umana. Essa genera l'«*ambizione*», che spesso produce una visione distorta della realtà e induce all'«*errore*» (p. 74). La sensibilità all'incidenza dell'errore sul comportamento umano aveva già pervaso grandi opere come il *Canzoniere* e il *Secretum* di Petrarca, l'*Orlando Furioso* di Ariosto, il *Cortegiano* di Castiglione. Il merito di Machiavelli è stato quello di aver introdotto «questa tematica dell'errore e dell'illusione nel quadro della politica» (p. 76) arrivando a fornirne una vera e propria «fenomenologia».

L'errore è il risultato dell'inclinazione «a scambiare la realtà con l'illusione, a seguire l'immaginazione piuttosto che la *realtà effettuale*» (p. 79), e perciò è un prezioso strumento a disposizione dell'uomo politico che, per esempio, deve giocare proprio sull'apparenza per poter conservare la propria «*reputazione*» (p. 81) e riuscire facilmente ad ingannare. Ovviamente questa è una prerogativa esclusiva del «*savio*», il solo capace di far «valere a vantaggio di se stesso e delle istituzioni pubbliche i meccanismi dell'inganno che regolano ogni aspetto della vita di relazione» (p. 83). Tuttavia Ferroni nota come questa fiducia nella possibilità dell'uomo di controllare e domare la realtà sia intimamente dilaniata da un sentimento di insicurezza, di precarietà, dall'avvertimento delle «*difficoltà*» che ostacolano e complicano l'intervento dell'uomo sul reale, e come il senso di «*impotenza*», di «*contraddizione*» (p. 84), di insufficienza, finisca per avvolgere la stessa scrittura di Machiavelli.

Il raggio d'azione del savio o del principe ideale è inoltre reso accidentato dalle imprevedibili variazioni della fortuna, rispetto alle quali egli è obbligato di volta in volta a plasmare i propri comportamenti che devono essere quasi sempre improntati alla doppiezza. Il critico

sottolinea come questo principio entri in conflitto con quello «dell'immutabilità della stessa natura umana» (p. 100): è questo un ulteriore elemento che concorre a innescare quella dinamica della contraddizione che connota il pensiero di Machiavelli. Nell'analisi precedentemente condotta era già emerso un altro elemento paradossale a proposito dei luoghi naturali. Infatti, i luoghi sterili annullano il rischio dell'ozio ma non favoriscono la «“potenza”». Quest'ultima è invece garantita dall'«*ubertà del sito*» (p. 43), che però può produrre l'ozio nemico della virtù. Per quanto riguarda il contrasto tra la necessità di adeguare il proprio comportamento alle diverse situazioni e la riluttanza dell'uomo a modificare il proprio «*modo di procedere*», esso appare in tutta la sua vistosa paradossalità nel capitolo XXV del *Principe* che, per giunta, «nell'alternativa senza uscita tra l'impeto e la cautela, finisce per esaltare il primo, al di là di ogni motivazione logica» (p. 108), ricorrendo a «un mito che affonda nelle più oscure pulsioni, nel più cieco fondo antropologico e psicologico, nell'aggressività e nel desiderio sessuale, nella narcisistica esaltazione della giovinezza» (p. 109). Il vagheggiamento del «principe prudente» e del «virtuoso capo di repubbliche e di eserciti» (p. 110) è destinato insomma a rimanere solo un sogno, inseguito anche nelle *Istorie fiorentine*, nell'*Asino*, nella *Mandragola* e nella *Clizia*.

Partendo dal presupposto secondo il quale Machiavelli sente incombere la rovina e la distruzione su ogni cosa umana, Ferroni legge la sua opera nell'ottica del 'rimedio'. Il vero compito della politica è, cioè, quello di rinvenire rimedi. La tesi è confermata, tra l'altro, dai frequenti riferimenti alla medicina, sparsi in tutte le opere, e soprattutto dal XXV capitolo del *Principe*, in cui si considera che l'esplicazione della virtù consiste nell'opporre un argine alla forza dilagante e travolgente della fortuna. A tale proposito, è possibile parlare di una vera e propria «*antropologia del rimedio*» (p. 134), che sarà gravida di sviluppi lungo tutto l'arco della modernità.

Questa lettura di Machiavelli induce a una serie di riflessioni sul nostro presente. In primo luogo, Ferroni ribadisce la necessità che la politica ritorni a fare i conti con il passato assumendo la consapevo-

lezza «del suo ‘essere dopo’, di avere alle spalle progressi e sconfitte» (p. 136), e prenda atto che alla naturale aggressività dell’uomo non si può rispondere con «generici appelli alla solidarietà tra gli esseri umani» né con «utopiche proiezioni delle nuove tecnologie verso presunti ‘alleggerimenti’ della condizione naturale» (p. 138). Machiavelli invita inoltre a considerare il ruolo sempre più preponderante e nefasto dell’apparenza e dell’immagine, che però oggi appaiono svuotate della ricchezza di implicazioni e di risvolti di cui si rivestono nel *Principe*, e a condurre un’opera di demistificazione e di svelamento delle illusioni. Ma, soprattutto, alla luce delle analisi machiavelliane, ciò che si impone con la massima urgenza è «una politica del *rimedio*» (in cui rientra, per esempio, l’ecologia), che tenti di sanare i danni di un progresso illimitato e spropositato, vertiginosamente proteso verso la catastrofe.

Vincenzina Levato



## 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: [fiusi@fil.unical.it](mailto:fiusi@fil.unical.it)

**Le citazioni vanno redatte nel seguente modo:**

- Libri: nome puntato e cognome dell'autore, titolo dell'opera (corsivo), luogo e data di edizione, numeri pagina.
- Articoli da riviste: nome puntato dell'autore e cognome, titolo dell'articolo (corsivo), titolo della rivista per esteso (tondo tra virgolette uncinata « ») annata in numero romano seguito dal numero del fascicolo in numero arabo fra parentesi tonde ( ), anno di pubblicazione, numeri pagina.
- Opere già citate: nome e 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.                 | seguito/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

- Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e commento di M. Valgimigli, Bari, Laterza, 1946, pp. 12 ss.
- C. Pavese, *Ritorno all'uomo*, «L'Unità», 20 maggio 1945 (ora in C. Pavese, *Saggi letterati*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 329-333).
- C. Milanini (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976<sup>2</sup>.
- Cfr. *Anthologie Grecque*. Première Partie: *Anthologie Palatine*, VI [Livre VIII], Paris, Les Belles Lettres, 1944.
- L. Mangoni, *Le riviste del Novecento*, in *Letteratura italiana, I: Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 945-981.
- E. Fraenkel, *Orazio*, Oxford, Clarendon Press, 1975, trad. it. *Orazio*, Roma, Salerno, 1993.
- A. Monti, *Lo scolaro maestro*, «Il Baretto» IV (2), 1927 (ora in «*Il Baretto*»), rist. anast., con una Presentazione di M. Fubini, Torino, La Bottega D'Erasmus, 1977, pp. 55-59).
- 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 Variæ di Cassiodoro*, in S. Leanza (a cura di), *Atti della Settimana di Studi su Flavio Magno Aurelio Cassiodoro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1986, p. 180.
- C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *Saggi, giornali, favole* cit., p. 435.
- G. Colli, *Introduzione*, in F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1983, pp. XI-XV.

I testi vanno inviati nella loro redazione definitiva: non si accettano modifiche sulle bozze, di cui i collaboratori dovranno limitarsi a correggere i refusi.

# ESPERIENZE LETTERARIE

*presenta*

## ITALINEMO

Riviste di italianistica nel mondo

Direttore: Marco Santoro

<http://www.italinemo.it>

Che cosa è Italinemo?

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo. Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori. Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

La consultazione del sito è gratuita

### **Direzione**

**Marco Santoro**

Università di Roma "La Sapienza"  
Via Vicenza, 23 00185 Roma

Tel. +39 06 44741439

Fax +39 06 44741436

[marcosantoro@italinemo.it](mailto:marcosantoro@italinemo.it)

### **Segreteria**

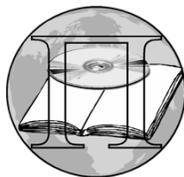
Giuseppina Monaco - Antonella Orlandi [segreteria@italinemo.it](mailto:segreteria@italinemo.it)

### **Dibattiti e discussioni**

[forum@italinemo.it](mailto:forum@italinemo.it)

### **Iniziative e progetti in corso**

[notizie@italinemo.it](mailto:notizie@italinemo.it)



*paratesto*

### **Convegno internazionale – I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro**

Il convegno, nato allo scopo di fare luce sulle problematiche paratestuali nell'editoria antica, moderna e contemporanea, si terrà a Roma (15-17 novembre 2004) ed a Bologna (18-19 novembre 2004).

Promotori dell'iniziativa i responsabili delle Unità locali di ricerca del progetto Cofin sul paratesto, Proff. Anna Giulia Cavagna (Università di Genova), Giuseppe Lipari (Università di Messina), Carmela Reale (Università della Calabria), Marco Santoro (Università di Roma "La Sapienza", Coordinatore Nazionale del progetto), Maria Gioia Tavoni (Università di Bologna) e Giancarlo Volpato (Università di Verona), insieme alla Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali e all'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale. Organizzatori del convegno i Proff. Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni in collaborazione con BNCR e AIB.

Oltre ai promotori e agli organizzatori del Convegno hanno assicurato la loro presenza:

Carlo Alberto Augieri (Lecce)

Jan Baetens (Lovanio)

Giorgio Baroni (Milano)

Andrea Battistini (Bologna)

Renzo Bragantini (Udine)

Daniela Brunelli (Verona)

Alberto Cadioli (Milano)

Elide Casali (Bologna)

Gino Castiglioni (Verona)

Roger Chartier (Parigi)

Claudia Cieri Via (Roma)

Edoardo Crisafulli (Haifa)

Ana Maria Devis Arbona (Valencia)

Carla Di Carlo (Pesaro)

Riccardo Fedriga (Bologna)

Gian Arturo Ferrari (Milano)

Giovanni Ferrero (Genova)

Mirjam M. Foot (Londra)

Michael Gorman (California)

Mauro Guerrini (Firenze)

Georges Güntert (Zurigo)

Francesco Iusi (Cosenza)

George Landow (Providence)

Carlo Maccagni (Genova)

Michele Carlo Marino (Roma)

Marcell Mártonffy (Budapest)

Giuseppe Mazzocchi (Ferrara)  
Giuseppina Monaco (Roma)  
Giorgio Montecchi (Milano)  
Maria de las Nieves Muñiz Muñiz  
(Barcellona)  
Loredana Olivato (Verona)  
Giuseppe Olmi (Bologna)  
Antonella Orlandi (Roma)  
Marco Paoli (Lucca)  
Stephen Parkin (Londra)  
Martine Poulain (Parigi)  
Amedeo Quondam (Roma)

Florindo Rubbettino (Catanzaro)  
Mario Scotti (Roma)  
Paolo Temeroli (Forlì)  
Paolo Tinti (Firenze)  
Franco Tomasi (Padova)  
Maurizio Torrini (Napoli)  
Tobia Toscano (Napoli)  
Luca Toschi (Firenze)  
Françoise Waquet (Parigi)  
Giuseppina Zappella (Napoli)  
Paola Zito (Napoli)

Per informazioni, contatti e iscrizioni: Segreteria convegno paratesto,  
SSAB – Università di Roma “La Sapienza” – Via Vicenza, 23 –  
00185 Roma, Italia – tel. +39-06-44741441 – fax +39-06-44741436,  
email: [convegno.paratesto@uniroma1.it](mailto:convegno.paratesto@uniroma1.it)  
sito web: <http://w3.uniroma1.it/ssab/new/paratesto/intro.htm>

Finito di stampare nel mese di settembre 2004  
dalla Rubbettino Industrie Grafiche ed Editoriali  
per conto di Rubbettino Editore Srl  
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

