

27, 2004

FILOLOGIA Antica e Moderna

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Dipartimento di FILOLOGIA

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XIV, 27
2004

Università degli Studi
della Calabria

Dipartimento di Filologia

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XIV, 27
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
27, 2004

EMANUELA DE LUCA

- p. 5 *LA FORTUNA DEI RECENTIORES NELLA COSTITUZIONE DEL TESTO TIBULLIANO NEL PERIODO OTTO-NOVECENTESCO*

RAFFAELE PERRELLI

- p. 55 *L'APOSTROFE NEL FINALE: STILEMI DI CHIUSURA DELLE ELEGIE TIBULLIANE*

ORNELLA FUOCO

- p. 71 *GLI AMORI DEL MAGNETE. EVOLUZIONE DI UN TEMA (CLAUD. CARM. MIN. 29)*

MAGGIORINO IUSI

- p. 107 *UNA MOTTA IN CALABRIA: CORNO*

TULLIO DE MAURO

- p. 125 *CREATIVITÀ, IMITAZIONE E LINGUAGGIO*

ANGELA GERACE

- p. 147 *IL DOPPIO NEI RACCONTI DI BUZZATI*

LORELLA ANNA GIULIANI

- p. 181 *SE ANCHE LA PASSIONE DI DISTRUGGERE È UNA PASSIONE CREATIVA: L'ODORE DEL SANGUE DI GOFFREDO PARISE*

RECENSIONI

- p. 195 **CARMELA LAUDANI** (PLATONE, *SIMPOSIO*)
- p. 197 **MONICA LANZILLOTTA** (MARCO CERRUTI, *LA DESOLAZIONE DEL TEMPO CHE VIENE. LETTERATURA E POLITICA A TORINO NEL PRIMO NOVECENTO*)
- p. 201 **ELENA PORCIANI** (UGO M. OLIVIERI, A CURA DI, *LE IMMAGINI DELLA CRITICA. CONVERSAZIONI DI TEORIA LETTERARIA*)
- p. 205 **ELENA PORCIANI** (CONCETTA D'ANGELI, *LEGGERE ELSA MORANTE*)

Emanuela De Luca

La fortuna dei *recentiores*
nella costituzione del testo tibulliano nel
periodo otto-novecentesco

M.D. Reeve e R.H. Rouse, alla fine del loro lavoro sulla trasmissione del *Corpus Tibullianum*, affermano: «it is Italian manuscripts that editors must thank for having a text to edit».¹ In effetti, tutti i codici che contengono l'intero *Corpus Tibullianum*, se escludiamo l'*Ambrosianus R. 26 sup.* e, secondo alcuni, il *Vaticanus Latinus 3270*, sono stati scritti nel XV o addirittura nel XVI secolo. Essi, quindi, fanno parte di quei codici che, indicati con il nome complessivo di *recentiores*, sono di solito trascurati nella costituzione del testo di un autore classico. Gli editori di Tibullo si sono perciò dovuti da sempre porre il problema degli *Itali* e della loro utilità testuale. Di questo problema essi hanno dato, nel periodo otto-novecentesco, soluzioni e valutazioni diverse.

La storia della moderna costituzione del testo tibulliano si è quindi da subito intrecciata, e in parte sovrapposta, alla polemica sui *recentiores*. Obiettivo di questo lavoro è appunto ricostruire, nelle linee essenziali e tenendo comunque conto dell'intero svolgimento della costituzione del testo tibulliano, questa polemica. Solo la ricostruzione del

¹ Cfr. M.D. Reeve-R.H. Rouse, *Tibullus*, in L.D. Reynolds (ed.), *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford, Clarendon Pr., 1983, p. 425.

passato infatti, come sosteneva anche M. Ponchont,² può mostrare ciò che è stato fatto e ciò che resta ancora da fare.

La moderna costituzione del testo tibulliano ha le sue premesse nel 1876, anno in cui viene definitivamente smentito ciò che Lachmann, parlando dei codici recenti e interpolati,³ come egli stesso li definiva, codici su cui si basa la sua edizione (Berlino, Reimer, 1829), aveva affermato con tanta sicurezza. Ecco le sue parole: «ita iis aut meliores aut antiquiores nemo annis abhinc ducentis et amplius vidit, ut, siquis vel centum libros coegerit, nullam tamen maiorem fidem ulli scripturae conciliaturus sit». E subito dopo: «qui tempus inutiliter terere volent, facili opera et mendas portentis similes et doctorum Italarum commenta innumera coacervare poterunt».⁴ I *recentiores* subiscono qui una delle condanne più dure, se non altro per l'autorità di chi la pronuncia.

Per molti anni gli studiosi di Tibullo, influenzati e scoraggiati da queste parole, persa ogni speranza di trovare codici integri migliori di quelli usati dal Lachmann, si dedicarono a tutto ciò che di Tibullo era rimasto in estratti. Vennero così scoperti e collazionati codici la cui esistenza e le cui lezioni, fino ad allora, si conoscevano solo per via indiretta.

La prima acquisizione di tal genere si ebbe nel 1835 con l'edizione di L. Dissen (Gottinga, Dieterich, 1835). In essa vennero per la prima

² Cfr. *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*, ed. M. Ponchont, Paris, Les Belles Lettres, 1924, p. XVII.

³ I codici usati da Lachmann sono: l'*Eboracensis* scritto nel 1425 (**A**) – di questo codice, già perso ai tempi di Lachmann, ci è rimasta la collazione che N. Heinsius fece con un esemplare dell'edizione del Muretus (Venezia 1558 o 1562?) nel *Berol. Diez. B. Sant. 55 d*, ff. 15-24 –, il *Parisinus Bibl. Nat. Lat. 7989* del 1423 (**B**) e tre codici della seconda metà del XV secolo: il *Wittianus* (**c**) – di questo codice, perso anch'esso già ai tempi di Lachmann, ci è rimasta la collazione di J. Broukhusius a margine di un esemplare dell'*editio Gryphiana* del 1551 –, il *Datanus Berolinensis Diez. B. Sant. 39 b* (**d**) e l'*Askewianus Berolinensis Diez. B. Sant. 21*, scritto nel 1465 (**e**), il cui accordo (**C**) è degno, secondo Lachmann, di grande considerazione. Essi quindi sono cinque se si considera il numero e tre – i tre codici più recenti sono infatti stimati da Lachmann al pari di uno, poiché egli dà importanza solo al loro consenso – se si considera l'autorità. Cfr. *Tibulli libri quattuor*, ed. C. Lachmann, Berolini, Reimer, 1829, pp. IV-V.

⁴ Cfr. C. Lachmann, *ed. cit.*, pp. V-VI.

volta usati, sebbene non completamente, gli *Excerpta Frisingensia*, così chiamati dal codice un tempo *Frisingensis*, ora *Monacensis* n° 6292, del secolo X o primo XI, in cui sono contenuti. La prima notizia di questi *Excerpta* era stata data, nell'Ottocento, proprio dal Lachmann.⁵ Egli, sospettando che i *Frisingensia* ricordati una volta da I. Gebhard non fossero diversi dagli *Excerpta* usati da Vincent de Beauvais nello *Speculum doctrinale* e da G.G. Scaligero nel margine di un esemplare dell'*editio Plantiniana* (Anversa, Chph. Plant., 1569) e nelle sue famose *Castigationes* (Parigi, R. Stephanus, 1577), ebbe conferma della loro esistenza a Monaco da B.I. Docen, a cui ne chiese una trascrizione. Lachmann, tuttavia, non riuscì ad usare le loro lezioni per la sua recensione. La morte prematura del Docen impedì che l'apografo gli fosse recapitato. Lachmann tornò a discutere dei *Frisingensia* dopo l'edizione di Dissen,⁶ ma solo nel 1869 L. Müller ricollazionò il codice e ne esaminò le lezioni più diligentemente.⁷

Le lezioni degli *Excerpta* usati dallo Scaligero si trovano, come abbiamo detto, oltre che nelle *Castigationes*, anche a margine di un esemplare dell'*editio Plantiniana* dove Scaligero le aveva trascritte insieme a quelle del famoso *Fragmentum Cuiacianum* e del più recente *Liber Cuiacianus*.⁸ Lachmann, pur non conoscendo direttamente questo esemplare, aveva comunque usato, nella sua recensione di Tibullo,

⁵ Cfr. *ibidem*, pp. VI-VII.

⁶ Cfr. la sua recensione in «Hall. Allgem. Literaturzeit.» II, 1836, pp. 250 ss. (rist. in «Kleine Schriften», II, Berlin, Reimer, 1876, pp. 146 ss.).

⁷ Cfr. L. Müller, *Über die handschriftliche Überlieferung des Tibullus im Mittelalter*, «Neue Jahrb. für das klass. Alter.» XCIX, 1869, pp. 63 ss. e *Tibulli libri quattuor*, ed. L. Müller, Lipsiae, Teubner, 1870, pp. VIII ss.

⁸ Probabilmente Scaligero aveva trascritto, di questi testimoni, solo le lezioni a suo giudizio migliori. Il *Fragmentum Cuiacianum*, che sembra avesse inizio solo da III 4, 65, è ormai considerato disperso. Nulla di certo si sa della sua data, sebbene Scaligero lo considerasse *pervetustum*. Il *Liber Cuiacianus* invece, codice integro, fu scoperto nel 1876 da A. Palmer a Leida, nella biblioteca dell'Accademia, tra i libri di Samuele Allen. Cfr. A. Palmer, *Zu Scaligers Tibulltext*, «Hermathena» II, 1876, pp. 124 ss. Entrambi i codici, che Scaligero aveva ricevuto da G. Cuiacio (1522-1590), erano stati da lui usati anche nelle *Castigationes*. Il *Fragmentum* era già stato usato da Scaligero nell'edizione: *P. Virgilii Maronis Appendix*, Lugduni 1572, per le lezioni del secondo *Priapeum*: inc. *Quid hoc novi est?*, attribuito a Tibullo.

le lezioni che Scaligero vi aveva trascritto. Heinsius infatti le aveva copiate in un esemplare della seconda edizione *Aldina* (Venezia, A. Manutius, 1515) che Lachmann conosceva. Solo nel 1866, dopo la morte del Lachmann, C.M. Francken scopri a Leida, nella Biblioteca dell'Accademia, nascosto tra i libri di Lipsio, l'originale usato dallo Scaligero,⁹ ma bisogna aspettare il 1874 perché E. Hiller pubblichi le lezioni della parte tibulliana.¹⁰

Quasi contemporaneamente alla scoperta dell'*editio Plantiniana* E. Wölfflin¹¹ collazionò un altro codice di *Excerpta*, il *Nostradamensis 188*, attualmente *Paris. Bibl. Nat. Lat. 17903* del secolo XII che, come ha dimostrato la critica,¹² coincide con il codice di *Excerpta* usato da Vincent de Beauvais nello *Speculum doctrinale*.¹³ Qualche anno più tardi G. Meyncke¹⁴ ricollazionò il *Nostradamensis* e per primo esaminò il *Thuaneus*, attualmente *Paris. Bibl. Nat. Lat. 7647* della fine del secolo XII, dandone una descrizione ed un'edizione diplomatica con le lezioni del *Nostradamensis* in nota. L'insieme dei due codici fu a lungo noto con il nome di *Excerpta Parisina*.¹⁵

Queste scoperte aumentarono notevolmente il numero dei codici tibulliani conosciuti. Esse inoltre permettevano di conoscere codici antichi e spesso molto utili. Ma nonostante l'età e il valore rimanevano

⁹ Cfr. C.M. Francken, *Over de grondslagen van de kritiek van Tibullus*, «Verslagen en mededeelingen der K. Akademie van Wetenschappen, Afd. Lettersk.» X, 1866, pp. 30 ss.

¹⁰ Cfr. E. Hiller, *Über die Lesarten der Tibull-Handschriften Scaligers*, «Rhein. Mus.» XXIX, 1874, pp. 97 ss.

¹¹ Cfr. E. Wölfflin, *Eine neue Handschrift des Tibull*, «Philologus» XXVII, 1868, pp. 152 ss.

¹² Cfr. B.L. Ullman, *Tibullus in the Mediaeval Florilegia*, «Class. Phil.» XXIII, 1928, pp. 128-174. Ullman tornò sull'argomento in «Class. Phil.» XXVII, 1932, p. 1, n. 1.

¹³ Molto simili invece agli *Excerpta* usati da Scaligero sembrano essere gli *Excerpta* di Tibullo che si trovano nel codice *Paris. Bibl. Nat. Lat. 13582*, della fine del secolo XII, collazionati anche da Ullman.

¹⁴ Cfr. G. Meyncke, *Die Pariser Tibull-Excerpte*, «Rhein. Mus.» XXV, 1870, pp. 369 ss.

¹⁵ Oggi non si parla più di *Excerpta Parisina*. Le scoperte di Ullman, cfr. *supra*, n. 12, hanno dimostrato che il *Nostradamensis* e il *Thuaneus* fanno parte del così detto *Florilegium Gallicum* o *Tibullianum*, come lo chiamò il Lenz (*Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres*, Lipsiae, Teubner, 1937, p. XXV), insieme all'*Arras. 64* (un tempo *Arras. 65*) e all'*Escur. Q. I. 14*, tutt'e due del XIII/XIV secolo, scoperti e collazionati per la prima volta da Ullman stesso.

pur sempre codici di *Excerpta*, testimoni cioè che contengono solo una parte troppo piccola del *Corpus Tibullianum*, il più delle volte alcuni versi, spesso singole parole o gruppi di parole, per rappresentare un aiuto determinante nella costituzione del testo tibulliano. C'era bisogno di un codice non solo antico e puro, ma anche integro perché la critica tibulliana facesse un grande passo in avanti.

Il merito di questo progresso deve essere attribuito, come tutti sanno, alla tenacia e all'opera di E. Bährens. Questo studioso infatti, non rassegnandosi alle parole del Lachmann, iniziò una ricerca sistematica nelle biblioteche che lo portò alla scoperta, nel 1876, di tre codici più antichi e credibili, a suo giudizio, di quelli del Lachmann: l'*Ambrosianus R. 26 sup.* del 1374 circa e il *Guelferbytanus MS. Aug. 82, 6* (data da Bährens al 1425¹⁶) collazionati da lui stesso e il *Vaticanus Latinus 3270* scoperto e collazionato per lui da G. Loewe e poi ricollazionato da A. Mau; su questi tre codici, due anni più tardi, Bährens fondò la sua edizione (Lipsia, Teubner, 1878).¹⁷

Oggi, dopo che per più di un secolo gli editori del *Corpus Tibullianum* si sono serviti dei manoscritti scoperti da Bährens, è difficile rendersi conto della novità che essi produssero. La loro scoperta rappresentava la possibilità di accedere ad una tradizione non solo più antica e più pura di quella del Lachmann, ma finalmente anche non frammentaria. I codici di Bährens, rispetto alle scoperte precedenti, avevano insomma il vantaggio della completezza.

¹⁶ F.R. Hausmann, *Datierte Quattrocento-Handschriften lateinischer Dichter (Tibull, Catull, Propertius, Ovid-Epistula Sapphus ad Phaonem, Martial, 'Carmina Priapea') und ihre Bedeutung für die Erforschung des italienischen Humanismus*, in U.J. Stache, W. Maaz, F. Wagner (edd.), *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire. Franco Munari zum 65*, Hildesheim, Weidmann, 1986, p. 607, lo data al 1460 circa.

¹⁷ In realtà il vero sconosciuto tra questi codici era l'*Ambrosianus*. Il *Guelferbytanus*, le cui lezioni erano state già usate, sebbene non completamente, da Heinsius, era già noto al Lachmann che le credeva alla base degli *Excerpta* di F. Pucci. Il *Vaticanus* invece sembra che fosse stato già usato da Broukhusius, cfr. *Tibulli carmina, libri tres cum quarto Sulpiciae et aliorum*, edd. Ch.G. Heyne-Ern.Car.Fr. Wunderlich, Lipsiae, Vogel, 1817⁴, p. XXIII: «*unum Fulvii Ursini e bibliotheca Vaticana ab Heinsius paratum acceperat*» – se il codice di Fulvio Orsini qui ricordato è il *Vaticanus Latinus 3270* – esiste infatti, nella Biblioteca Apostolica Vaticana, un altro codice di Fulvio Orsini che contiene Tibullo: il *Vaticanus Latinus 3272* del 1470 circa, collazionato da G. Lipsio.

L'attenzione degli studiosi si focalizzò così su di loro. Moltissimi gli articoli e le discussioni che nacquero in questo periodo. In queste dissertazioni, confrontando i codici di Bährens con quelli di Lachmann, si cercò di definire meglio il valore e l'utilità reali di questi testimoni. E se subito apparve chiara la sopravvalutazione che Bährens aveva fatto del *Guelferbytanus*,¹⁸ se presto si stabilì il primato dell'*Ambrosianus*,¹⁹ varie furono le opinioni sul *Vaticanus*. Si discuteva in particolare della sua data, del suo rapporto con l'*Ambrosianus* e quindi del suo valore. Bährens ne aveva sottolineato il legame con l'*Ambrosianus* tanto da poter affermare: «Adeo autem A et V²⁰ [...] inter se consentiunt, ut iam fere ubivis communem eorum archetypum reciperati simus».²¹ L'*Ambrosianus* e il *Vaticanus* derivano quindi dal medesimo archetipo che Bährens pone nel IX secolo, non direttamente però, ma tramite un «codex vetustus», che ha subito le «librarii interpolationes», del XII o XIII secolo, quando vigeva la consuetudine di cambiare le parole dei poeti con sinonimi o vocaboli di altrettante sillabe della stessa misura prosodica.²² Quanto alla data egli, basandosi sulla testimonianza di Loewe e Mau, preferisce la fine del XIV secolo piuttosto che l'inizio del XV secolo, iniziando così una *querelle* che dura ancora ai giorni nostri. Quanto al valore afferma: «omne [...] codicis pretium in eis quae prima manus ex archetypo descripsit positum est, nauci habenda sunt quae interpolatores Itali postea sive ex aliis libris sive ex ingenio intulerunt».²³ Infatti già Mau indicava con una sola sigla, *man. 2*,²⁴ le diverse mani correttrici che il *Vaticanus* aveva cono-

¹⁸ Bährens lo aveva considerato superiore all'*Ambrosianus* e al *Vaticanus*, giudicandolo copia fedele, anche nella scrittura, di un archetipo diverso e più antico (sec. X-XI) di quello dell'*Ambrosianus* e del *Vaticanus*.

¹⁹ Già Bährens aveva sottolineato la fedeltà, se si escludono errori di disattenzione, con cui il copista dell'*Ambrosianus* aveva copiato il suo archetipo.

²⁰ *A* o *Ambr.* sono le abbreviazioni di solito usate per il codice *Ambrosianus*; *V* è quella di solito usata per il codice *Vaticanus*.

²¹ Cfr. *Albii Tibulli elegiarum libri duo. Accedunt pseudotibulliana*, ed. E. Bährens, Lipsiae, Teubner, 1878, p. VIII.

²² Cfr. *ibidem*, p. XVII.

²³ Cfr. *ibidem*, pp. VII-VIII.

²⁴ La seconda mano del *Vaticanus*, nel significato ad esso attribuito da Mau indicata anche

sciuto. Il suo consenso (**O**) con l'*Ambrosianus*, che appartiene alla stessa famiglia, e con il *Guelferbytanus*, che fa parte, a giudizio di Bährens, di un'altra famiglia, deve servire a ricostruire l'archetipo comune del IX secolo.

Queste le posizioni con cui si confrontarono gli studiosi successivi. Da esse parte R. Leonhard²⁵ che cerca di definire, se si considerano i testimoni completi, il valore dei codici di Bährens e di quelli di Lachmann. Da esse parte Ph. Illmann²⁶ che cerca di stabilire, rispetto ai codici completi e non completi, l'autorità dell'*Ambrosianus*. Leonhard scrive subito dopo le scoperte di Bährens, Illmann quando già molti studi se ne erano occupati. In Leonhard l'unica certezza iniziale è l'antichità dei codici di Bährens rispetto a quelli di Lachmann. In Illmann è chiara non solo la loro antichità, ma anche la loro superiorità. Il problema qui non è più la gerarchia tra i codici di Bährens e quelli di Lachmann, ma tra gli stessi codici di Bährens.

«Codices Ambrosianum et Vaticanum vetustissimos omnium Tibulli librorum inter se cognatos esse, iam primo optutu intellegitur».²⁷ Così Leonhard. Illmann non diversamente: «Codices Am et V artissime inter se cognatos esse [...] intelligitur».²⁸ Il legame tra l'*Ambrosianus* e il *Vaticanus* infatti è indubbio. Lo dimostrano i medesimi titoli dei libri e i medesimi argomenti delle singole elegie, ma ancor più le moltissime lezioni comuni che «nisi ex uno eodemque codice profectae esse non possunt».²⁹

con *V*², diventa spesso, nelle edizioni, esempio delle interpolazioni che gli umanisti inserivano nei codici da loro copiati. In tal senso viene usata nell'edizione di A. Cartault (Parigi, Colin, 1909) e in quella di F. Calonghi (Torino, Paravia, 1928).

²⁵ Cfr. R. Leonhard, *De codicibus Tibullianis capita tria. Dissertatio inauguralis*, Monaci, Ackermann, 1882.

²⁶ Cfr. Ph. Illmann, *De Tibulli codicis Ambrosiani auctoritate. Dissertatio inauguralis*, Halis Sax. 1886. Gli studi di Leonhard ed Illmann sono qui presi come esempio delle opposte posizioni che si ebbero sul *Vaticanus*, ma per un riassunto delle varie posizioni di quel periodo cfr. il rendiconto di H. Magnus, riassunto in A. Cartault, *A propos du Corpus Tibullianum. Un siècle de philologie latine classique*, Paris, Alcan, 1906, p. 385.

²⁷ Cfr. R. Leonhard, *op. cit.*, p. 25.

²⁸ Cfr. Ph. Illmann, *op. cit.*, p. 28.

²⁹ Cfr. *ibidem*, p. 28.

La sostanza di queste affermazioni non è diversa da quelle di Bährens, ma si avverte in Leonhard ed Illmann il bisogno di risolvere alcuni problemi lasciati aperti da Bährens, di chiarire meglio, ad esempio, il rapporto di entrambi i codici rispetto all'archetipo comune. L'*Ambrosianus* e il *Vaticanus* infatti, oltre alle lezioni comuni, presentano delle differenze. Si potrebbe attribuirle alla disattenzione del copista di un codice rispetto all'altro. Se così fosse, «Potuit [...] unus ex altero ipse esse prognatus»,³⁰ conclude Leonhard. Illmann, invece, più preciso afferma: «Ac primum quidem cogitari potest, cod. V exaratum nonnullis decenniis post Am³¹ ex ipso Am descriptum esse».³² Ai fini della critica del testo il *Vaticanus* dovrebbe allora essere trascurato.

Ma le divergenze tra il *Vaticanus* e l'*Ambrosianus* non si possono ridurre tutte a semplici errori di disattenzione, anzi, aggiunge Leonhard, il legame tra l'*Ambrosianus* e il *Vaticanus* è di tal genere che non è sempre lo stesso codice a trasmettere la vera ed autentica lezione dell'archetipo, ma ora l'uno ora l'altro mostrano che cosa vi era scritto. Pertanto: «cum ex tertio aliquo eiusdem familiae codice Vaticani librarium scripturas suas praestantiores assumpsisse, non habemus quod suspicemur, codicem V ex Ambrosiano descriptum esse non posse apparet. Est igitur et codex A et codex V unius patris, ut ita dicam, filius».³³

La conclusione di Illmann non è apparentemente molto diversa, ma egli precisa: «tenendum est, codicis V librarium non modo hominem rudem atque indoctum fuisse sed etiam multo minore quam eum qui Am exaravit diligentia usum esse».³⁴ Gli errori di disattenzione sono quindi più numerosi nel *Vaticanus* che nell'*Ambrosianus*. Ma le differenze, come aveva già affermato Leonhard, non sono dovute solo a disattenzione, né si può pensare che «librarium in conscribendo codice praeter Am nescioquid exemplar adhibuisse, ex quo lectiones ab Am

³⁰ Cfr. R. Leonhard, *op. cit.*, p. 28.

³¹ Leonhard, seguendo Bährens, data il *Vaticanus* alla fine del XIV piuttosto che all'inizio del XV secolo; Illmann invece propone il 1400 circa.

³² Cfr. Ph. Illmann, *op. cit.*, p. 29.

³³ Cfr. R. Leonhard, *op. cit.*, p. 28.

³⁴ Cfr. Ph. Illmann, *op. cit.*, p. 29.

discrepantes sumpserit».³⁵ Il copista del *Vaticanus* era troppo *indoctus* per un'operazione del genere. E poi quale esemplare avrebbe usato? Tra i codici che sono alla conoscenza di Illmann nessuno concorda col *Vaticanus* ogniqualvolta esso discorda dall'*Ambrosianus*. Perciò: «Statuendum [...] est, V non esse descriptum ex Am sed utrumque librum ex uno fonte derivatos esse».³⁶

La conclusione, se si esclude il giudizio negativo sul copista del *Vaticanus*, sembra solo più generica, ma Illmann non si ferma. «Iam quaerendum est, utrum hi codd. ex ipso archetypo fluxerint, an apographa aut inter Am aut inter V et archetypum intercedant».³⁷ Le differenze tra il *Vaticanus* e l'*Ambrosianus* infatti, cosa che non aveva notato Leonhard, sono spesso tali da presupporre una lezione diversa. Tre sono allora le ipotesi possibili:

- 1) entrambi i codici derivano direttamente da un archetipo che presentava duplici lezioni. Se ciò fosse vero l'*Ambrosianus*, che è sempre, a giudizio di Illmann, molto fedele, le avrebbe trascritte o quanto meno le avrebbe usate per colmare le lacune;
- 2) nell'archetipo comune ai due codici sono state inserite duplici lezioni dopo che da esso fu copiato l'*Ambrosianus* e prima che fosse esemplato il *Vaticanus*. Ma le lezioni che si sarebbero in tal modo originate non assomigliano alle correzioni di quel periodo;
- 3) uno dei due codici è derivato dall'archetipo, non direttamente, ma tramite un apografo a cui si devono attribuire le differenze più grandi tra questi codici. Questa ipotesi rimane l'unica credibile.

Ma per quale codice è necessario presupporre l'apografo? La risposta non lascia dubbi. Se infatti Leonhard alla fine, in conseguenza del suo ragionamento, può affermare: «Iam apparet libros A et V auctoritate fere pares neque tamen interpolandi temeritate plane liberos esse, cum in utroque aequabiliter correctorum commutationes deprehendamus»,³⁸ l'argomentazione di Illmann non lo permette. Il *Vaticanus* soltanto, a

³⁵ Cfr. *ibidem*, p. 30.

³⁶ Cfr. *ibidem*, p. 31.

³⁷ Cfr. *ibidem*, p. 31.

³⁸ Cfr. R. Leonhard, *op. cit.*, p. 30.

giudizio di Illmann, presenta interpolazioni, corruzioni e, almeno in un caso,³⁹ presuppone una duplice lezione, tutte caratteristiche, queste, che l'archetipo dell'*Ambrosianus*, secondo Illmann, non aveva. Mentre quindi l'*Ambrosianus* deriva direttamente dall'archetipo, per il *Vaticanus*, invece, è necessario presupporre un apografo. Il *Vaticanus* allora, lontano dall'archetipo tramite un apografo soltanto, offre «Imaginem interpolationis nascentis»⁴⁰ ed è logico allora affermare che, mentre il codice *Ambrosianus*, tranne in quei passi in cui presenta errori di scrittura, è l'unico a tramandare le lezioni dell'archetipo fedelmente e perciò gli si deve attribuire la massima autorità, invece «Codicem V nonnullis locis dedita opera depravatum ideoque auctoritate libro Am inferiorem esse».⁴¹

In Illmann è già chiara una gerarchia. Tuttavia, se pure l'*Ambrosianus* è di valore maggiore del *Vaticanus* per conoscere le lezioni dell'archetipo di questa famiglia, non bisogna credere che il *Vaticanus* debba essere trascurato; anzi: «[...] scripturas eas, quae interpolationibus⁴² speciem movent nullam, pro genuinis archetypi habendas».⁴³

Illmann stabilisce qui due principi che saranno generalmente fondamentali per le edizioni successive:

1) l'*Ambrosianus*, il codice integro più antico che noi conosciamo, è l'unico ad aver copiato fedelmente, se si escludono errori nati da disattenzione e perciò involontari, l'archetipo da cui direttamente deriva. Proprio per questo gli si deve attribuire la massima autorità nella ricostruzione dell'archetipo dei codici integri in particolare e nella costituzione del testo del *Corpus Tibullianum* in generale;

³⁹ In II 1, 67 dove l' *Ambrosianus* presenta questo inizio: *Ipse quoque inter agros*, il *Vaticanus* invece: *Ipse quoque inter greges*. Per Ph. Illmann, *op. cit.*, pp. 35-36, l'archetipo comune presentava qui la lezione dell'*Ambrosianus* che è pure, a suo giudizio, quella autentica, mentre in un altro esemplare del codice da cui l'*Ambrosianus* è derivato sarebbe stata aggiunta la parola *greges* che il *Vaticanus* avrebbe infine diffuso.

⁴⁰ Cfr. Ph. Illmann, *op. cit.*, p. 45.

⁴¹ Cfr. *ibidem*, p. 48.

⁴² Illmann si riferisce qui alle interpolazioni umanistiche, non a quelle medievali. Di esse infatti è pieno non solo il *Vaticanus* ma anche l'*Ambrosianus*.

⁴³ Cfr. Ph. Illmann, *op. cit.*, p. 39.

2) il *Vaticanus* è più recente ed ha un valore decisamente inferiore a quello dell'*Ambrosianus*. Esso però non è un *codex descriptus*, non va perciò trascurato. Anzi, tutte le lezioni che non hanno subito interpolazione devono essere considerate quelle genuine dell'archetipo.

Questi stessi principi erano stati già anticipati ed utilizzati, un anno prima dello studio di Illmann, nell'edizione di E. Hiller (Lipsia, Tauchnitz, 1885). Quella di Illmann infatti non fu altro che l'esposizione dei principi su cui Hiller aveva fondato la sua edizione.

Hiller parte da una affermazione: «Carminum Tibullianorum corporis quae hodie exstant exemplaria⁴⁴ ex uno libro (O⁴⁵) derivata sunt, qui saeculo XIV. inventus postea periit».⁴⁶ E più giù, dopo aver parlato dell'*Ambrosianus* e del *Vaticanus*, precisa: «His igitur duobus codicibus [...] ad archetypi lectiones cognoscendas nobis utendum est».⁴⁷

Ma la base della sua edizione è chiaramente l'*Ambrosianus*. Mentre infatti le lezioni di questo codice, quando non sono accolte nel testo, sono sempre, se si escludono gli errori molto lievi e quelli di ortografia, indicate in apparato, la prima mano del *Vaticanus* invece non viene indicata dovunque si accordi con l'*Ambrosianus*, perché in tal caso basta questo a ricostruire l'archetipo, e dovunque offra «apertos errores vel interpolationes».⁴⁸ In tal caso infatti, non riproducendo fedelmente l'archetipo, non serve a ricostruirlo.

È lo stesso principio di Illmann formulato in modo negativo. La sua scelta tuttavia non è arbitraria. Mentre infatti l'*Ambrosianus* è, secondo Hiller, l'unico, tra i codici tibulliani che contengono l'intero *Corpus Tibullianum*, a diffondere le lezioni dell'archetipo senza alcuna interpolazione,⁴⁹ il *Vaticanus* invece, copiato da un codice assai simile all'*Ambrosianus* – un suo fratello? Hiller non specifica –, presen-

⁴⁴ Hiller si riferisce qui ai codici completi del *Corpus Tibullianum*.

⁴⁵ Con questa lettera infatti viene di solito indicato l'archetipo dei codici completi tibulliani.

⁴⁶ Cfr. *Albii Tibulli elegiae cum carminibus pseudotibullianis*, ed. E. Hiller, Hildesheim, Georg Olms, 1965, p. V.

⁴⁷ Cfr. *ibidem*, p. V.

⁴⁸ Cfr. *ibidem*, p. VI.

⁴⁹ Cfr. *supra*, n. 42.

ta in alcuni passi «Italorum commenta lectionibus archetypi sive apposita [...] sive substituta».⁵⁰

Non sappiamo se Hiller, preparando la sua seconda edizione del testo tibulliano (Londra, Bell, 1893),⁵¹ fosse giunto ad una maggiore considerazione del *Vaticanus*. La morte prematura infatti gli impedì di scrivere la prefazione. Nell'apparato critico tuttavia compare la sigla *O* = *codd. A et V archetypus nunc deperditus* che sembra riconoscere in modo più chiaro il valore confermativo delle lezioni del *Vaticanus* congruenti con quelle dell'*Ambrosianus*.

Una formulazione esplicita di questo principio si ebbe tuttavia solo qualche anno più tardi, nell'edizione di A. Cartault (Parigi, Colin, 1909).

Tra Hiller e Cartault infatti c'era stata l'edizione di Postgate (Oxford, Clarendon, 1905). Egli, d'accordo con Hiller sull'uso dell'*Ambrosianus*, del *Vaticanus* afferma: «Vaticanum Ambrosiano et integritate et cognatione proximum et veriora interdum fide fortasse (nam de hoc quidem a non nullis ambigitur) magis quam consilio casu adsecutum [...] illis denique locis citavimus ubi ad Ambrosiani lectiones aliquid de suo quod mentione esset dignum adferret».⁵² Postgate non era quindi ignaro delle polemiche che c'erano sul *Vaticanus* e sul suo uso, tuttavia non si era certo lasciato influenzare. Le sue parole anzi rivelano una nuova e maggiore fiducia nelle lezioni del *Vaticanus* e il valore che viene qui attribuito a questo codice non sembra ridursi semplicemente a quello confermativo rispetto all'*Ambrosianus*. Tuttavia non fu la sua posizione a prevalere. Gli editori successivi continuarono ad usare il *Vaticanus*, ma il suo ruolo secondario, presente anche in Postgate, e quello confermativo rimasero quasi sempre un punto fisso.

Cartault afferma: «La concordance de Ambr. et de V permet donc de restituer leur original».⁵³ E più giù, parlando del *Vaticanus*, ag-

⁵⁰ Cfr. E. Hiller, *ed. cit.*, p. V.

⁵¹ Questa edizione, finita già nel 1891, è contenuta nel primo volume del *Corpus Poetarum Latinorum*. Il *Corpus*, edito da J.P. Postgate, ebbe due edizioni: Londra, Bell, 1893 e 1903 (per quanto riguarda il primo volume).

⁵² Cfr. *Tibulli aliorumque carminum libri tres*, ed. J.P. Postgate, Oxford, Clarendon, 1968, p. V.

⁵³ Cfr. *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*, ed. A. Cartault, Paris, Colin, 1909, p. 142.

giunge che da esso «ne nous apprend rien sur la tradition authentique que nous ne sachions par Ambr.».⁵⁴ Il *Vaticanus* è infatti più lontano dell'*Ambrosianus* dal loro archetipo comune in quanto deriva da esso, non direttamente, ma tramite almeno un intermediario. Tuttavia: «il n'est cepedant pas à négliger, son accord avec Ambr. assurant la leçon de l'original».⁵⁵ Il concetto è ribadito in apparato dove si legge: «*Ambr.V* = l'accord de l'*Ambrosianus* et du *Vaticanus*, c'est-à-dire leur original». Queste parole, non quelle di Postgate, rappresentano la posizione da allora prevalente.

Uno dei motivi di sfiducia nei confronti del *Vaticanus* è, in Hiller come in Illmann, la presenza in esso delle interpolazioni e congetture umanistiche. Il loro rigetto tuttavia non riguarda solo questo codice. Uno dei principi direttivi dell'edizione di Hiller è anzi proprio quello di distinguere la tradizione dalle congetture. Le scoperte di Bährens infatti avevano permesso di conoscere una tradizione completa più antica e credibile di quella dei codici di Lachmann. Bährens tuttavia non era riuscito a ricostruirla nel modo più fedele possibile. Egli infatti aveva attribuito troppa importanza al *Guelferbytanus*, preferendo spesso, alle lezioni dell'*Ambrosianus* e del *Vaticanus*, quelle di questo codice che, il più delle volte, altro non sono che interpolazioni umanistiche.⁵⁶ Il suo apparato inoltre conteneva delle inesattezze. Hiller, consapevole di ciò, cerca di eliminare queste pecche. Due sono le direzioni in cui lavora:

- 1) raggiungere una conoscenza esatta della tradizione;
- 2) dare ad ogni fonte il giusto valore e la giusta posizione in apparato.

Quanto al primo punto, ricollaziona personalmente l'*Ambrosianus*⁵⁷ (A), fin dove gli sembra necessario, e l'esemplare dell'*editio Plantiniana* usato da Scaligero. Si serve, per il *Vaticanus* (V), delle infor-

⁵⁴ Cfr. *ibidem*, p. 146.

⁵⁵ Cfr. *ibidem*, p. 146.

⁵⁶ L'errore di Bährens fu aggravato dal fatto che egli, non distinguendo bene tra la prima mano, che comunque non ha il valore ad essa attribuito da Bährens, e la seconda, piena di interpolazioni umanistiche, accolse nel testo anche lezioni di quest'ultima.

⁵⁷ Parecchie lezioni di questo codice, collazionato nel 1884 da Hiller a Milano, erano già state ricontrollate per lui, nell'anno precedente, da E. Menge.

mazioni di Bernardo Lupo che aveva esaminato il codice; per il *Guelferbytanus* invece usa la collazione di G. Loewe.

Quanto al secondo, colloca il *Guelferbytanus* tra i *recentiores* (ζ), distinguendo tuttavia la prima mano con *g*, insieme all'*Eboracensis* (y), il *Wittianus* (e) e i due codici *Berolinenses* di Lachmann: il *Datanus* (d) e l'*Askewianus* (e), tutti codici che cita per nome solo raramente.⁵⁸

Sui *recentiores* già Bährens aveva affermato: «eorum longe plurimos partim ex A partim ex V per varios gradus fluxisse latius latiusque et interpolatione et depravatione paulatim serpente».⁵⁹ Proprio per questo, allontanandosi sempre più dal valore dell'*Ambrosianus* e del *Vaticanus*, sono, ai fini della critica del testo, assolutamente di nessun valore.

Il pensiero di Hiller non è diverso, semplicemente egli tira le somme dell'affermazione di Bährens. Gli *Itali* infatti, a suo giudizio, pieni dei cambiamenti degli umanisti in parte veri o probabili, in parte temerari o addirittura perversi, «ubi discrepant ab AV nihil praebent quod coniectura inveniri non potuerit».⁶⁰ Non c'era dunque molto spazio per le loro lezioni in una edizione come quella di Hiller il cui fine principale era quello di custodire la tradizione fin dove non ci fosse una corruzione evidente.

Così facendo, Hiller riuscì dove Bährens aveva fallito: far rivivere la tradizione messa a disposizione dalle scoperte di quest'ultimo col minor numero di correzioni possibile. L'edizione destinata a rimpiazzare quella di Lachmann non è dunque legata al nome di Bährens, ma a quello di Hiller.⁶¹

⁵⁸ Manca, tra i codici di Lachmann, il *Parisinus Bibl. Nat. Lat. 7989* che la critica aveva dimostrato di nessuna utilità per la costituzione del testo del *Corpus Tibullianum*. Per R. Leonhard, *op. cit.*, pp. 31-34, ad esempio, questo codice fu copiato dall'*Ambrosianus* già corretto dalla seconda mano, per Ph. Illmann, *op. cit.*, pp. 41-48, invece esso deriva dall'*Ambrosianus* non direttamente però, ma tramite alcuni apografi sempre più corrotti da interpolazioni.

⁵⁹ Cfr. E. Bährens, *ed. cit.*, p. IX.

⁶⁰ Cfr. E. Hiller, *ed. cit.*, p. V.

⁶¹ Il testo di Hiller fu integralmente seguito, se si escludono alcuni passi, da G. Némethy in *Tibulli carmina. Accedunt Sulpiciae elegidia*, Budapestini, Académie, 1905 e in *Lygdami carmina. Accedit Panegyricus in Messallam*, Budapestini, Académie, 1906 e, qualche anno dopo, da K.F. Smith in *The Elegies of Albius Tibullus, the Corpus Tibullianum, ed. with in-*

La posizione di questo studioso non cambiò col tempo. Negli anni successivi alla prima edizione egli si pentì anche delle poche correzioni in essa accettate. Così, nella revisione del 1891 (pubblicata nel 1893), molte lezioni in corsivo che rappresentano di solito gli emendamenti poco probabili dei *recentiores* vennero eliminate e ad esse Hiller preferì, più di una volta, la lezione, sebbene erronea, di *O*, limitandosi ad indicare il passo come corrotto.

L'atteggiamento di Hiller tuttavia non rimase isolato. Ciò che preme in questo periodo è ricostruire il più fedelmente possibile la tradizione messa a disposizione dalle scoperte di Bährens e custodirla in ogni situazione, contro ogni tipo di congettura, sia antica che moderna. Il principio che regola l'edizione di Hiller, la prima ma ancor più la seconda, è ben riassunto nelle parole del Postgate: «standum codicibus». ⁶² Ma egli aggiunge non solo «si bonis et in re incerta», ma anche «pessimis [...] et vel in re manifesta». ⁶³ Sulla base di questo principio si spiegano, ad esempio, le lezioni erronee e senza senso che Vahlen, seguendo Hiller, accolse più di una volta nel testo di Haupt da lui rivisto (Lipsia, Hinzl, 1904). Sulla base di esso si spiega la decisione di Postgate di non usare le *cruces* neppure per i versi più corrotti «modo Latine scripti viderentur». ⁶⁴ A che cosa infatti sarebbero servite se non a colpire gli occhi dei lettori senza giovare alla comprensione del testo? Le *cruces*, a giudizio di Postgate, non riescono infatti né a rivelare la vera sede della corruzione né ad uguagliare la grandezza di questo male nel numero. ⁶⁵

La prima edizione del Postgate fu pubblicata nel 1905. Alla base del suo testo ci sono quattro codici completi: l'*Ambrosianus*, il *Vaticanus*, il *Guelferbytanus* e il *Cuiacianus*.

trod. and notes on books I, II and IV 2-14, New York, American Book, 1913. Entrambi presentano un testo senza apparato, ma accompagnato da un commento in latino nel lavoro di Némethy e in inglese in quello di Smith.

⁶² Cfr. J.P. Postgate, *ed. cit.*, p. X.

⁶³ Cfr. *ibidem*, p. X.

⁶⁴ Cfr. *ibidem*, p. X.

⁶⁵ Cfr. *ibidem*, p. X.

Dell'*Ambrosianus* (**A**) si fa ricollazionare alcune lezioni da E. Schenkl, T.G. Allen e A. Ceriano, per il *Vaticanus* (**V**) si serve, per lo stesso fine, dell'amicizia di S.G. Owen. Esamina personalmente il *Cuiacianus* (**Cui.**) che insieme al *Guelferbytanus* (**g**) considera gli unici codici tra i *recentiores* degni di essere indicati col proprio nome in apparato. Di tutti gli altri afferma che, derivati dalla stessa fonte dell'*Ambrosianus* e del *Vaticanus*, «si quid boni proprii ad corporis quod dicunt Tibulliani emendationem attulerint, illud omne ab ingenio et divinatione esse profectum, si non compertum, at saltem credibile est». ⁶⁶ Proprio per questo le loro lezioni sono indicate, al pari delle congetture umanistiche, con la sigla $\psi = \text{codicum aliorum lectiones vel Italorum saec. XV reperta}$. Il giudizio sui *recentiores* insomma non è certo più favorevole di quello di Hiller.

Quanto alle fonti non complete, esamina personalmente l'esemplare dell'*editio Plantiniana* trovata da Francken e ne confronta le lezioni che nei suoi margini vi aveva trascritto Scaligero con quelle delle *Castigationes*. Si fa ricollazionare gli *Excerpta Frisingensia* (**Fr.**) da L. Traube, usa, per le lezioni dell'*editio Plantiniana* che elenca alla fine della prefazione, ⁶⁷ le informazioni di A. Cowley, che ne aveva copiato le lezioni di cui c'era bisogno da un esemplare Bodleiano.

Tutta questa attenzione alle fonti non è casuale. Dopo Hiller l'unico compito a cui possa assolvere un editore sembra essere quello di verificare se la tradizione sia stata sempre fedelmente registrata e superire dove sembra altrimenti. Un editore rigoroso, d'ora in poi, pur tenendole presenti, non si accontenterà più delle collazioni fatte dagli studiosi a lui precedenti, ma sentirà sempre l'esigenza di controllare, in modo completo o parziale, le fonti a suo avviso più importanti ⁶⁸ o meno conosciute.

⁶⁶ Cfr. *ibidem*, p. VI.

⁶⁷ Alla fine della prefazione vengono elencate tutte quelle lezioni dell'*editio Plantiniana* e del *Cuiacianus* che non sono state ricordate in apparato. Cfr. J.P. Postgate, *ed. cit.*, p. XI.

⁶⁸ Anche H. Belling aveva ricollazionato, prima della sua edizione tibulliana (Berlino, Gaertner, 1897) che chiude il secolo, l'*Ambrosianus* ed il *Vaticanus*. I risultati di queste ricerche sono esposti nelle sue *Quaestiones Tibullianae*, Berlin, Gaertner, 1894. Quest'opera tuttavia non è, al momento, a nostra disposizione.

Nel 1914, quasi dieci anni dopo, Postgate curò la seconda edizione del suo Tibullo. Tra la prima e la seconda edizione egli aveva preparato, rileggendo ed emendando dovunque fosse necessario, una traduzione delle elegie del nostro elegiaco (Londra, Heinemann, 1913).⁶⁹ Quest'opera non fu inutile. Egli poté così prendere coscienza di alcuni errori e correggerli nella nuova edizione. Pochi tuttavia sono i passi che subirono grandi cambiamenti e di alcuni aveva già discusso in molti articoli.⁷⁰ Quanto alle fonti, segue gli stessi principi metodici dell'edizione precedente. Ricollazione di persona l'*Ambrosianus* a Milano, si fa ricontrollare alcune lezioni del *Vaticanus* da R.C. Bosanquet. Su entrambi i codici inoltre accoglie le annotazioni che H. Belling⁷¹ aveva fatto, sulle loro lezioni, nella recensione all'edizione precedente.

L'attenzione all'esattezza della tradizione rimane quindi un'esigenza molto forte, contemporaneamente però si rafforza, in questo periodo, la consapevolezza di quanto limitato sia il valore stesso di questa tradizione. Lo stesso Postgate, alla fine della prefazione del 1914, sottolinea come il fine della sua edizione non sia quello di restituire il Tibullo autentico – per compiere un tale proposito, dice ironicamente il Postgate, sarebbero necessarie le forze di Ercole o la verga di Mercurio – ma di distinguere con chiarezza le lezioni inventate da quelle tramandate, le certe dalle incerte. La tradizione che è a disposizione degli editori di Tibullo infatti non è certo la migliore che si possa immaginare. Nessuna fonte, come dice il Cartault,⁷² è assolutamente al riparo da ogni sospetto e il loro accordo non è purtroppo un garante infallibile di autenticità. Tra i codici completi, se si escludono i *recentiores*, completamente alterati dalle congetture umanistiche e perciò inutilizzabili, l'*Ambrosianus* e il *Vaticanus*, la così detta tradizione au-

⁶⁹ Questa traduzione, nata dalla richiesta di T.E. Page e pubblicata insieme a quella delle elegie di Catullo, eseguita da R. Ellis, e a quella del *Pervigilium Veneris*, eseguita da J.W. Mackail, ha avuto una seconda edizione a Cambridge, Mass. Harvard Univ. Pr. e Londra, Heinemann, nel 1988.

⁷⁰ In «Class. Quart.» III, 1909, pp. 127-131; ivi VI, 1912, pp. 40-42; «Class. Rev.» XX, 1906, pp. 305-306; ivi XXIII, 1909, pp. 186-187.

⁷¹ In «Wochensch. für klass. Philol.» 1906, pp. 1145-1153.

⁷² Cfr. A. Cartault, *ed. cit.*, pp. 146-147.

torevole, se non sono ancora sfigurati dalle interpolazioni del secolo XV,⁷³ sono però pieni di quelle medievali, spesso più pericolose di quelle umanistiche perché meno conosciute.⁷⁴ D'altra parte, tra le fonti più antiche, gli *Excerpta Parisina* sono fortemente interpolati, gli *Excerpta Frisingensia* e il *Fragmentum Cuiacianum* invece, pur avendo un valore incontestato, possono offrire, poiché incompleti, solo un aiuto molto limitato.

Due strade sono allora possibili:

- 1) stabilire il testo il più fedelmente possibile alla tradizione non solo autorevole⁷⁵ e cercare di restituire, nei passi corrotti, tramite la critica congetturale, la lezione giudicata più verosimile;
- 2) trovare un manoscritto, possibilmente integro, più antico e più corretto dell'*Ambrosianus*.

La prima strada è percorsa non a caso in Francia. Il metodo della *critique verbale* di L. Havet⁷⁶ influenza in tal senso le edizioni del Cartault,⁷⁷ di Ponchont (Parigi, Les Belles Lettres, 1924)⁷⁸ e, con

⁷³ Illmann aveva parlato, per il *Vaticanus*, di interpolazione nascente, cfr. *supra*, p. 14 e n. 40.

⁷⁴ Lo stesso A. Cartault, *ed. cit.*, p. 144, avverte che «Nous sommes débarrassés actuellement de l'interpolation des Italiens du XV^e s., mais nous sommes souvent désarmés contre l'interpolation antérieure, qui a été non moins grave et non moins funeste».

⁷⁵ Poiché l'*Ambrosianus* e il *Vaticanus* sembrano ormai abbastanza conosciuti, si ricollazionano, in questo periodo, testimoni che, negli ultimi anni, non erano stati molto studiati. M. Ponchont e L. Pichard, ad esempio, collazionano, per le loro edizioni, sia il *Guelferbytanus*, di cui F. Leo aveva dato un'edizione fototipica (Leida 1910), che gli *Excerpta Parisina*. Cfr. M. Ponchont, *ed. cit.*, p. XIII, n. 2, p. XXVII, n. 2 per il *Guelferbytanus* e p. XII, n. 4, pp. XXIX-XXX, n. 1 per gli *Excerpta Parisina*. Cfr. *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*, ed. L. Pichard, Paris, Champion, 1924, pp. V-VI e XIII per il *Guelferbytanus* e pp. V-VI e XIV per gli *Excerpta Parisina*.

⁷⁶ Il metodo di L. Havet è esposto nel suo *Manuel de critique verbale appliqué aux textes latins*, Paris, Hachette, 1911 e successivamente precisato e ridotto a sistema attorno al principio che egli chiama «saut du même au même», sia orizzontale che verticale, esposto negli articoli *La Semi-conjecture et les Suppliantes d'Eschyle*, «Rev. de Phil.» XLV, gennaio 1921, pp. 75-85 e *Nouvelles semi-conjectures sur le texte d'Eschyle*, ivi, aprile 1921, pp. 114-148.

⁷⁷ L'edizione del Cartault, che inaugura la serie delle edizioni francesi di Tibullo del nuovo secolo, uscì in realtà prima che il *Manuel* di Havet fosse pubblicato. Essa tuttavia è la prima edizione in cui, dopo Bährens, la critica congetturale viene legittimata ed usata. La sua necessità nasce dalla consapevolezza della limitatezza del valore delle fonti, ma trova un suo posto solo dopo la restituzione fedele della tradizione e la determinazione dell'origine e della natura dell'errore. Cfr. A. Cartault, *ed. cit.*, p. 147.

qualche esagerazione, quella di L. Pichard (Parigi, Champion, 1924).⁷⁹

Sulla seconda valga per tutti l'affermazione di F.W. Levy: «*Quisquis autem in bibliothecis meliores quam nunc habemus codices inventum iri sperat, is vanam imaginem sequi videtur*». ⁸⁰ Anche Lachmann aveva fatto, quasi un secolo prima, una affermazione del genere.⁸¹ Ma erano altri tempi. Le biblioteche da allora in poi erano state più volte frugate; molti codici erano stati trovati, molti lo sarebbero stati, ma l'antichità dell'*Ambrosianus*, per quanto riguarda i codici completi, sembrava davvero insuperabile. Nessun manoscritto completo, se escludiamo appunto l'*Ambrosianus* e, secondo alcuni, il *Vaticanus*, era più antico del XV secolo e sui *recentiores*, in cui si potevano quindi riunire i restanti codici integri, sembrava aver già detto l'ultima parola il Cartault: «Il ne semble pas qu'il y ait intérêt à classer les mss. interpolés ni à tenter d'en découvrir de nouveaux». ⁸² Con queste parole aveva concluso, quasi a fugare ogni possibile dubbio, la prefazione della sua edizione. Chi dà troppa importanza ai *recentiores*, sembrava dire il Cartault, rischia di ricostruire non il Tibullo autentico, ma «à quel

⁷⁸ Sugli stessi principi di Cartault si basa la prima edizione di Ponchont, pubblicata invece dopo il *Manuel* di Havet. Il testo, che è accompagnato dalla traduzione francese e da introduzioni ai singoli libri ed elegie, è preceduto dall'utile *Étude sur le texte de Tibulle*, pp. XVII-XLIV, in cui sono elencati i cambiamenti proposti da Havet al testo di Tibullo: le congetture alle pagine XXXVIII-XXXIX, le trasposizioni alle pagine XL-XLI e le lacune alle pagine XLI-XLII. Quanto alle congetture, quasi tutte compaiono in apparato, ma solo alcune sono state accolte nel testo, poiché Ponchont, al pari di Hiller (Londra, Bell, 1893) e Postgate, preferisce, nei passi incerti, le *crucis* alle congetture. Cfr. M. Ponchont, *ed. cit.*, pp. XI e XXXIII. Quanto all'esame della tradizione, cfr. *supra*, n. 75. Questa edizione fu più volte rivista e corretta: 1931, 1950, 1955, 1961, 1967, 1968.

⁷⁹ L'edizione di Pichard non è altro che una esemplificazione del metodo esposto nel *Manuel* di Havet, di cui si trova un riassunto alle pagine XVII-XLV, applicato al testo di Tibullo. Tutte le congetture di Havet si trovano in apparato; solo alcune non sono state accolte direttamente nel testo perché troppo ardite o più eleganti che necessarie. Cfr. L. Pichard, *ed. cit.*, p. IX. Quanto all'esame della tradizione, Pichard, oltre al *Guelferbytanus* e agli *Excerpta Parisina*, esamina personalmente a Roma, nel 1920, anche il *Vaticanus*, ma – egli precisa – dopo le collazioni di Bährens, Belling e Calonghi (per quest'ultimo cfr. *infra*, pp. 29-30) non ha notato niente di importante da aggiungere. Cfr. L. Pichard, *ed. cit.*, pp. V e XIII.

⁸⁰ Cfr. *Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres*, ed. F.W. Levy, Lipsiae, Teubner, 1927, p. VI.

⁸¹ Cfr. *supra*, p. 6 e n. 4.

⁸² Cfr. A. Cartault, *ed. cit.*, p. 147.

degré de corruption le texte de Tibulle était arrivé au XV^e siècle». ⁸³ Eppure lo stesso Cartault poco prima aveva affermato: «Les mss. inférieurs n'ont d'utilité que parce qu'assez souvent ils ont retrouvé par conjecture la bonne leçon; ce sont ces corrections heureuses qu'il s'agit de leur emprunter». ⁸⁴

La rivalutazione della critica congetturale sembrava quindi portare con sé anche una rivalutazione, sebbene parziale e limitata, dei *recentiores*. Già Hiller aveva considerato le congetture umanistiche in parte temerarie o addirittura perverse, ma in parte anche vere o probabili. ⁸⁵ Tuttavia né Hiller né gli editori immediatamente a lui successivi si erano serviti spesso, intenti come erano a ricostruire la tradizione autorevole, di queste congetture per la costituzione del testo tibulliano. Il primo ad usarle con più frequenza e convinzione, pur consapevole di non poter risolvere con esse come con le congetture moderne tutti i problemi del testo, fu proprio il Cartault, seguito in ordine cronologico dallo Smith, ⁸⁶ da Ponchont e da Pichard.

Tuttavia la posizione del Cartault, se pure costituiva, nell'uso dei *recentiores*, un progresso non trascurabile, era quanto meno contraddittoria. Come è possibile, infatti, ammettere l'utilità delle congetture che si trovano nei *recentiores* e contemporaneamente, dal momento che esse si trovano ora in un manoscritto ora in un altro, considerare inutile la loro classificazione e il tentativo di scoprirne dei nuovi? Per questo motivo soltanto tale operazione dovrebbe essere, se non soleramente esercitata, almeno ammessa ed incoraggiata. E se poi nei *recentiores* non tutte le lezioni migliori fossero congetture, se insomma vi si trovasse altro?

Secondo Cartault in teoria essi, poiché derivano dallo stesso archetipo dell'*Ambrosianus* e del *Vaticanus*, potrebbero conservarci, in al-

⁸³ Cfr. *ibidem*, p. 147.

⁸⁴ Cfr. *ibidem*, p. 147.

⁸⁵ Cfr. *supra*, p. 18 e n. 60.

⁸⁶ Smith si allontana dal testo di Hiller, che è alla base del suo Tibullo, talvolta proprio perché accetta la lezione dei *recentiores*, rappresentata nel suo lavoro da ψ come nell'edizione di Postgate, in passi in cui era stata rifiutata da Hiller.

cuni passaggi, la tradizione autentica contro l'errore di questi due manoscritti, ma in pratica «partout où ils en divergent en bien, l'amélioration est de telle nature qu'elle ne dépasse point l'ingéniosité et la science des Italiens du XV^e s. Il est vraisemblable que partout où ils ont la bonne leçon, ils l'ont retrouvée par conjecture».⁸⁷ Ma chi ci assicura che questo sia appunto solo verosimile? Il dubbio è almeno lecito.

All'incirca da queste domande nascono, nel decennio successivo all'edizione del Cartault, la posizione e l'opera di Calonghi, al cui nome è legato un pezzo importante della storia della valutazione dei *recentiores* tibulliani. Egli, in vista della sua futura edizione di Tibullo (Torino, Paravia, 1928), si dedica, in questo periodo, allo studio della tradizione manoscritta. È un momento di stasi per gli studi tibulliani. Dopo la tradizione autorevole anche la critica congetturale aveva deluso, con i suoi risultati, le aspettative degli editori del principe degli elegiaci. Raggiungere ulteriori progressi nella restituzione del Tibullo autentico sembrava impossibile. Calonghi, tuttavia, non si scoraggia e, da una parte con lo studio e la precisazione della tradizione autorevole, del *Vaticanus* prima e dell'*Ambrosianus* poi, dall'altra con la collazione di nuovi *recentiores*, riesce ad influenzare notevolmente lo sviluppo degli studi tibulliani successivi.

Anche Postgate – l'unico editore a percorrere questa strada dopo Bährens – aveva esaminato, prima della sua edizione, oltre alla tradizione autorevole, anche codici sconosciuti del XV secolo.⁸⁸ Il giudizio sui *recentiores* tuttavia era rimasto invariato. Il lavoro di Calonghi invece fu fecondo di nuove prospettive.

Egli collaziona il *Berianus Genovensis D bis – 11-6-51*,⁸⁹ che tanta fortuna ebbe negli apparati delle edizioni tibulliane successive, colla-

⁸⁷ Cfr. A. Cartault, *ed. cit.*, p. 146.

⁸⁸ Lo stesso J.P. Postgate, *ed. cit.*, p. VI, dice di aver esaminato alcuni codici in Italia e altrove ed aver usato, inoltre, le lezioni del *Vallicellianus B. 61*, del *Barberinianus VIII. 34* – ma Postgate lo chiama, per errore, *Barberinius VII 34* –, del *Bononiensis 2875*, fornitegli da G.S. Phillimore. Tutte le lezioni di questi manoscritti sono da lui riunite nel gruppo dei *recentiores* (ψ).

⁸⁹ Cfr. F. Calonghi, *Il codice Beriano di Tibullo*, «Atti di Torino» LI, 1916, pp. 1229-1252 e 1431-1463.

ziona il *Brixianus Quirinianus A. VII. 7*;⁹⁰ discute del *Vossianus Leidensis Lat. Oct. 13*⁹¹ e dell'*Harleianus 2574*,⁹² tutti codici del XV secolo.

Quest'esperienza gli insegna che i *recentiores* contengono tutt'altro che semplici congetture. Essi spesso confermano la lezione dell'*Ambrosianus* contro la lezione del *Vaticanus* erronea o interpolata, altre volte, quando sia l'*Ambrosianus* che il *Vaticanus* presentano una lezione possibile, indicano, con il loro accordo, quale sia da preferire. Spesso addirittura conservano la lezione dell'archetipo laddove anche l'*Ambrosianus*, generalmente fedele, presenta una correzione. Per mezzo dei *recentiores* insomma «si può giungere al di sopra di *Ambr.*, raggiungendo la lezione autentica⁹³ non solo in teoria, ma in linea di fatto». ⁹⁴ Non solo, talvolta addirittura si accordano con le lezioni del *Fragmentum Cuiacianum*. «Perché non potrebbe trovarsi, tra l'altro, in qualcuno, lezioni di quel codice da cui si staccò⁹⁵ il *Fragmentum Cuiacianum* ?». ⁹⁶

Lo studio dei *recentiores* insomma può servire non solo a ricostruire l'archetipo, ma addirittura a superarlo non più, o meglio, non solo con le congetture umanistiche, ma anche per mezzo di lezioni tramandate. Siamo lontanissimi dalle posizioni di Hiller e di Cartault. Ma Calonghi non si ferma; tutto questo lo convince che «ogni manoscritto tibulliano dovrebbe essere studiato metodicamente» perché «da queste collazioni sistematiche potrebbe ricavarsi qualche vantaggio per la restituzione del testo». ⁹⁷

⁹⁰ Cfr. idem, *Il codice Bresciano di Tibullo*, «Riv. di Fil. e di Istruz. Class.» XLV, 1917, pp. 38-68 e 208-239.

⁹¹ Cfr. *ibidem*, pp. 38 ss., 42, n. 1 e 239, n. 1.

⁹² Cfr. *ibidem*, p. 68, n. 1.

⁹³ Per lezione autentica Calonghi intende qui la lezione dell'archetipo.

⁹⁴ Cfr. F. Calonghi, *Intorno al testo Tibulliano*, «Atti Soc. Ligure di Scienz. et Lett.» III, 1924, p. 200.

⁹⁵ Secondo R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, II, Firenze, Sansoni, 1914, p. 256 – ma a questa opinione sembra credere anche Calonghi – il codice da cui si staccò il *Fragmentum Cuiacianum* sarebbe il presunto Tibullo Veronese, un codice integro presente a Verona, a cui avrebbero attinto sia l'anonimo autore dei *Flores moralium auctoritatum* sia Guglielmo di Pastrengo per i versi di Tibullo (I 7, 29-36) da lui parafrasati nel suo *De originibus rerum*.

⁹⁶ Cfr. F. Calonghi, *Intorno al testo* cit., p. 201.

⁹⁷ Cfr. *ibidem*, p. 201.

Questi stessi principi sono ribaditi nella sua edizione di Tibullo. Alla base del suo testo c'è l'*Ambrosianus* (*Ambr.*) – di questo manoscritto egli riproduce le lezioni anche più fedelmente degli editori precedenti – con cui confronta, in quanto spesso erroneo ed interpolato, le lezioni dei *recentiores* nei quali «vel emendata vel vera vel certe probabilis lectio non raro reperitur; neque abest [...] suspicio, quin hic illicque in iisdem aliqua lectio occurrat quae a puriore tamquam fonte profluxerit».⁹⁸ Dal *Fragmentum Cuiacianum* appunto. Presenta inoltre, in apparato, quasi tutte le lezioni del codice *Berianus* (*Ber.*), non giudicando inutile il loro confronto con quelle dell'*Ambrosianus* e del *Vaticanus* (*V*), insieme ad alcune del *Guelferbytanus* (*G*), del *Cuiacianus* (*Cuiac.*) e dell'*Eboracensis* (*E*) che considera vere o verosimili. Aggiunge in più le buone emendazioni dei codici del XV secolo (ç) in generale e dei correttori del *Vaticanus* (*V*²) in particolare.⁹⁹

Un anno prima dell'edizione di Calonghi era stata pubblicata, a Lipsia, l'edizione di Levy. Già da tempo Calonghi mandava a questo studioso le sue pubblicazioni sui codici tibulliani e condivideva con lui le pagine destinate alla sua edizione. «facere non possumus, quin has XV. saeculi exeuntis ut ita dicam retractationes quamvis caute adhibeamus. Namque pretiosae verae antiquitatis reliquiae [...] etiam in hos codices, qui siglo ç continentur, fluxerunt et hic illic dispersae extant. Quas a singulis scribis ex suis ipsorum coniecturis inventas esse parum verisimile est. [...] Vix enim casu accidit, ut cum fragmento illo, quod a Iacobo Cuiacio nomen trahit (F), bis terve consentiant».¹⁰⁰

Dietro queste parole c'è evidentemente la riflessione di Calonghi. Le sue tesi infatti non rimasero senza seguaci; esse trovarono accessi avversari, ma anche convinti sostenitori e alla fine la linea che si impose, se pur non velocemente, fu proprio lo studio dei *recentiores*.

Lo stesso Levy collaziona, per la sua edizione, due codici di Berlino: il *Ms. Lat. Quart. 309* e il *Diez. B. Sant. 58*. La costituzione del

⁹⁸ Cfr. *Albii Tibulli aliorumque carminum libri IV*, ed. F. Calonghi, Aug. Taurinorum, Paravia, 1928, p. VI.

⁹⁹ Tuttavia egli crede che le mani più recenti del *Vaticanus* abbiano apportato, non solo congetture, ma anche interpolazioni. Cfr. F. Calonghi, *ed. cit.*, pp. VI-VII, n. 7.

¹⁰⁰ Cfr. F.W. Levy, *ed. cit.*, p. VII.

suo testo inoltre non si basa più solo sull'*Ambrosianus* (**A**) e il *Vaticanus* (**V**); ad essi si affianca anche il *Berianus* (**Ber.**) degno, a giudizio di Levy, di essere usato accanto alla prima mano dell'*Ambrosianus* (**A**¹) per ricostruire l'archetipo, assumendo così un valore, se non superiore, almeno pari a quello del *Vaticanus*. Più importanza viene poi data ai codici di Lachmann:¹⁰¹ l'*Eboracensis* (**y**), esaminato nuovamente dallo stesso Levy,¹⁰² il *Wittianus* (**c**), il *Datanus* (**d**), l'*Askewianus* (**e**), le cui lezioni, dall'edizione di Postgate in poi, erano state riunite insieme a quelle degli altri *recentiores*, acquistano una posizione e un valore, seppure inferiore rispetto ai codici precedenti, comunque indipendente. Tra i *recentiores* (**ς**) vengono nominati il *Berolinensis Ms. Lat. Quart. 309* (**Berol.**) da lui stesso collazionato, il *Cuiacianus* (**Cuiac.**), il *Guelferbytanus* (**g**) e i codici di cui si era occupato Calonghi: il *Brixianus* (**Q**), usato come esempio dei vizi e delle virtù dei *recentiores*, il *Vossianus* (**Voss. 5**) e l'*Harleianus* (**h**). Il numero dei *recentiores* presenti in apparato insomma cresce perché cresce la loro considerazione nell'ambito della costituzione del testo tibulliano. Essi non sono più inutilizzabili o utilizzabili solo per chi ammette la congettura. Gli studi di Calonghi avevano dimostrato che tra le loro lezioni spesso si nascondono tracce – per contaminazione o derivazione diretta questo non importa – di fonti migliori e più antiche di quelle conosciute e in una tradizione così recente o, nel caso di testimoni antichi, così frammentaria come quella tibulliana nulla deve essere trascurato o sottovalutato.

Levy iniziò questa edizione nell'estate del 1922, col proposito di portare a termine l'opera di cui R. Bürger, nel 1913, era stato incaricato: preparare un'edizione tibulliana per la Teubner. Bürger era convinto della necessità, per una buona edizione, di riesaminare la tradizione.

¹⁰¹ Anche Levy considera il *Parisinus 7989* (**B**) – ma Levy lo chiama erroneamente *Parisinus 7909* – indegno di essere ricordato in apparato. Cfr. F.W. Levy, *ed. cit.*, p. XIV. Per quanto riguarda gli altri codici lachmanniani, più importanza viene data all'*Eboracensis*, molto raramente invece vengono riportate le lezioni del *Wittianus*, del *Datanus* e dell'*Askewianus*, il cui consenso (**C**) tuttavia sembra degno, a giudizio di Levy, di maggiore considerazione.

¹⁰² Levy ovviamente esamina la collazione che, di questo codice, aveva lasciato Heinsius nel *Berol. Diez. B. Sant. 55 d*.

Aveva perciò collazionato di persona, in Italia, quasi tutto l'*Ambrosianus* e alcune lezioni del *Vaticanus*, segnando i risultati della collazione di entrambi a margine del suo esemplare dell'edizione bährensiana. La morte prematura tuttavia gli impedì di completare il lavoro.

Le collazioni di Bürger non furono dimenticate, ma esse, per quanto importanti, erano tuttavia molto poco ampie ed ancor meno accurate; così Levy, quando, quasi dieci anni più tardi, cominciò ad esaminarle, decise subito di ricontrollarle. La collazione dell'*Ambrosianus* fu per lui rifatta da L. Castiglioni, quella del *Vaticanus*, sebbene parzialmente, dall'amico G. Sieveking. Ma più tardi egli stesso, non pago di questi studi, riesaminò entrambi i codici – l'*Ambrosianus* tuttavia solo parzialmente – con l'aiuto di riproduzioni fotografiche. Per tutt'e due i manoscritti inoltre Levy si servì, per raggiungere una conoscenza migliore e più precisa, anche della collazione che, nel decennio che separa gli studi di Bürger da quelli di Levy, aveva eseguito Calonghi.¹⁰³ Questo studioso infatti, dopo le prime ricerche sui *recentiores*, si era dedicato, non certo con minori risultati, anche alla tradizione autorevole. Aveva collazionato per primo il *Vaticanus*,¹⁰⁴ esaminandolo prima in fotografia e poi, nel 1917, di persona a Roma e subito dopo, nel 1918, con la stessa procedura, aveva studiato anche l'*Ambrosianus*.¹⁰⁵

La collazione di Calonghi, ancora oggi particolarmente importante, riuscì finalmente a rilevare e correggere tutte quelle inesattezze che, nonostante le collazioni di cui questi manoscritti, dopo Bährens, erano stati oggetto da parte di studiosi anche illustri, rimanevano numerose. Dopo l'esame di Calonghi gli editori scrupolosi continuarono a studiare entrambi i codici, ma le precisazioni da fare erano ormai poche.

Del *Vaticanus*, in particolare, Calonghi precisa, più diligentemente del passato, alcune varianti ortografiche, distingue meglio la lezione di

¹⁰³ Le collazioni di Calonghi erano già state usate, tra gli altri, anche da Postgate che aveva curato, nel 1924, la terza edizione del suo Tibullo. In questa nuova revisione Postgate muta la lezione in soli due passi – in III 3, 9 e III 3, 36 – e riporta con più esattezza in apparato, proprio sulla base degli studi di Calonghi, le lezioni del *Vaticanus* soprattutto.

¹⁰⁴ Cfr. F. Calonghi, *Tibulliana I*, «Riv. di Fil. e di Istruz. Class.» XLVI, 1918, pp. 99-107 e 226-240.

¹⁰⁵ Cfr. idem, *Tibulliana II*, ivi XLVII, 1919, pp. 223-240.

prima mano (V^1) da quelle di mani più recenti (V^2). Per la prima volta inoltre rivela l'intenzione originaria della prima mano stessa. Essa infatti non sempre coincide con la lezione finale, tra la prima intenzione e la lezione finale è spesso subentrata una correzione. Non solo, le lezioni della prima mano del *Vaticanus* o della sua prima intenzione, dopo le precisazioni del Calonghi, coincidono, più frequentemente di quanto fino ad allora si pensasse, con quelle dell'*Ambrosianus*. Diventa così ancor più stretta ed evidente la parentela tra questi due codici. Ritorna allora il dubbio che già da tanti studiosi era stato confutato: può essere il *Vaticanus* copia dell'*Ambrosianus*?

Tutte le caratteristiche del *Vaticanus*, dal testo, alle rubriche, alla *Vita Tibulli*, non si oppongono a questa ipotesi o almeno «la vecchia ipotesi della derivazione di *V* dall'originale stesso su cui fu copiato *Ambr.* (sia pure per mezzo di uno o più intermediari naturali. assai simili ad *Ambr.*) sembra [...] non avere maggior probabilità di quella della copia diretta di *V* da *Ambr.* o da un apografo di *Ambr.*». ¹⁰⁶

Nella sua edizione del 1928 è ribadita questa stessa incertezza. «*Vaticanus* 3270 (*V*) [...] vel ex eodem codice, ex quo *Ambr.*, descriptus esse potest, vel ex ipso libro Ambrosiano, cum nonnullae eius lectiones ab Ambrosiano discrepantes ab alio quodam recentiore fonte derivatae esse possint». ¹⁰⁷ Ma di fatto, nell'appendice critica posta subito dopo il testo, vengono riportate tutte le lezioni del *Vaticanus* come conferma di quelle dell'*Ambrosianus* e in apparato Calonghi scrive: «C = consensus librorum *Ambr.* *V* = *Ambr.* et *V*».

Anche Bürger, al pari di Calonghi, aveva sostenuto – non sappiamo quanto influirono in questo le sue collazioni – la tesi del *Vaticanus codex descriptus* dell'*Ambrosianus*. Alla base di questa sua posizione c'è forse l'osservazione, riportata da Levy e fatta più tardi – rispetto a Bürger – dallo stesso Calonghi, della conoscenza che il *Vaticanus* sembra avere della seconda mano dell'*Ambrosianus* (A^2). ¹⁰⁸ Lo studio

¹⁰⁶ Cfr. idem, *Intorno al testo cit.*, p. 207.

¹⁰⁷ Cfr. idem, *ed. cit.*, p. V.

¹⁰⁸ Secondo Bürger alcune lezioni della seconda mano dell'*Ambrosianus* devono essere attribuite a Coluccio Salutati, il più antico proprietario del codice. Anche Levy sembra aderire a questa tesi. Cfr. F.W. Levy, *ed. cit.*, p. X.

di Levy tuttavia non permise a questo studioso la stessa conclusione. Egli non crede che il *Vaticanus* sia stato copiato dall'*Ambrosianus*. Levy tuttavia non precisa il rapporto reale tra questi due codici. L'unica cosa certa è che «is [...] qui V scripsit, sive O ipsum ante oculos habuit sive haud recta via ad archetypum redit, quae in fonte scripta erant, non semper cum pietate servavit».¹⁰⁹

Quanto alla data, Calonghi, proprio basandosi sulla conoscenza che il *Vaticanus* mostra della seconda mano dell'*Ambrosianus*,¹¹⁰ poiché non vi si oppongono, a suo giudizio, serie ragioni paleografiche, propone il 1420 circa,¹¹¹ o comunque, conseguentemente al carattere dell'interpolazione in esso presente, una data più recente di quella generalmente proposta. Levy, influenzato probabilmente da questi studi – non conosciamo infatti l'opinione di Bürger in merito – parla, come fece anche Calonghi nella sua edizione, più genericamente dell'inizio del XV secolo.

L'edizione di Levy produsse subito grandi entusiasmi. Si lodarono le interpretazioni e le spiegazioni introdotte in apparato, l'ampiezza e il rigore dell'impostazione, ma si capì pure che in essa non c'era niente di definitivo; era solo l'inizio di un lungo cammino che avrebbe portato, circa quarant'anni dopo, a uno degli strumenti migliori per accostarsi al testo tibulliano. L'esaurimento dell'edizione, nove anni più tardi, fu il pretesto per la seconda tappa di questo percorso.

Molti studi nel frattempo erano stati ultimati, nuovi testimoni erano stati esaminati. Da una parte B.L. Ullman¹¹² con lo studio sui *Florilegia* e gli *Excerpta* medievali che contengono Tibullo; dall'altra Calonghi, che continuava ad inviare i suoi lavori a Levy che aveva ormai mutato il cognome in Lenz, con quello sui *recentiores*. Erano usciti in quegli anni le sue collazioni del *codice Papa*, del secolo XVI,¹¹³ del-

¹⁰⁹ Cfr. *ibidem*, p. XIII.

¹¹⁰ Secondo Bährens la seconda mano dell'*Ambrosianus* è più recente, rispetto alla prima, datata 1374 circa, di almeno cinque decenni. Cfr. E. Bährens, *ed. cit.*, p. VII.

¹¹¹ Questa è anche la data proposta da F.R. Hausmann, *op. cit.*, p. 606.

¹¹² Cfr. B.L. Ullman, *Tibullus in the Mediaeval Florilegia*, «Class. Phil.» XXIII, 1928, pp. 128-174.

¹¹³ Cfr. F. Calonghi, *Il codice Papa di Tibullo*, «Riv. Indo-Greca-Ital. di fil., lin., ant.» XIV, 1930, pp. 41-57.

l'*Escur. S. III. 22*, del secolo XV/XVI,¹¹⁴ collazionato tuttavia solo in parte, di due codici tibulliani della Biblioteca Civica di Bergamo.¹¹⁵ Contemporaneamente altre voci si erano levate a favore dei *recentiores*, basti per tutti quella di Pasquali.¹¹⁶

Tutte queste opere, tutte queste nuove prospettive, non potevano essere trascurate dal Lenz. Così la sua seconda edizione (Lipsia, Teubner, 1937) diventa l'occasione di rivedere la storia del testo tibulliano alla luce delle nuove conoscenze, di precisare la natura di alcuni problemi, di proporre nuove soluzioni. Il testo invece non ne risente molto; nessuno di questi testimoni fino ad allora sconosciuti è infatti determinante per spiegare la natura di certe lezioni o ristabilire le vere parole del poeta; anzi, l'atteggiamento di Lenz è ora, rispetto ai problemi del testo tibulliano, più prudente e maturo. Se nell'edizione del 1927 aveva creduto, spinto da ardore giovanile, di poter ricostruire, se non il Tibullo antico, almeno quello medievale, ora anche quest'ultimo sembra, in conseguenza delle corrottele e i problemi che il testo presenta, del tutto irraggiungibile. In compenso però si amplia, alla luce soprattutto degli studi tibulliani di Ullman, la prefazione del 1927, viene inoltre inserito un utile *Conspectus versuum qui in Florilegiis et Excerptis leguntur*, si arricchisce il *Conspectus nominum et librorum*.

Per quanto riguarda i codici non completi, non si parla più semplicemente di *Excerpta Frisingensia* (**Fris.**) ed *Excerpta Parisina* (**n** per il *Paris. Bibl. Nat. Lat. 17903* e **p** per il *Paris. Lat. 7647*). Accanto ai primi vengono considerati, poiché composti secondo le stesse norme, anche gli *Excerpta* di Bessarione: *Marc. Lat. 497* del XI/XII secolo;

¹¹⁴ Cfr. idem, *Un codice Tibulliano della R. Biblioteca dell'Escorial*, «Historia» IV, 1930, pp. 294-312.

¹¹⁵ Cfr. idem, *Due codici Tibulliani della Biblioteca Civica di Bergamo. Un'elegia di Pio II, un'elegia di Giovanni Marrasio*, «Riv. Indo-Greca-Ital. di fil., lin., ant.», 1933, pp. 29-49.

¹¹⁶ Si veda in particolare il suo articolo *Recentiores non deteriores* pubblicato, in forma poco meno che definitiva, in «Ann. Sc. Norm. Sup. Pisa», I, s. 2, 1932, pp. 53-84 e 105-130 e poi, in forma definitiva, in *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1934, pp. 41-108. La tradizione manoscritta di Tibullo è discussa qui in particolare alle pp. 52-53 dove sono citati, tra i *recentiores* di qualche utilità, sia l'*Eboracensis* che il *Wittianus*, basandosi per quest'ultimo proprio sulla rivalutazione, sebbene limitata, che nel 1927 ne aveva fatto lo stesso F.W. Levy, *ed. cit.*, pp. XIV-XV.

accanto ai secondi, due codici scoperti e collazionati da Ullman stesso: l'*Arras* 64 (**a**) e l'*Escur. Q. I. 14* (**e**) tutt'e due del XIII/XIV secolo, e all'insieme di questi quattro codici viene qui dato il nome di *Florilegium Tibullianum*. A queste due raccolte inoltre viene aggiunta quella degli *Excerpta Tibulliana*, di cui fanno parte, oltre al *Monac. Lat. 29110^a* del XIII secolo (**Buxh.**) che nel 1927 Levy si era fatto collazionare, insieme agli *Excerpta Frisingensia*, da F. Vollmer e, dopo l'esame di Ullman, aveva ricollazionato egli stesso, anche il *Veron. Bibl. Cap. CLXVIII (155)* – i cosiddetti *Flores moralium auctoritatum* – del 1329 (**Ver.**) e altri sei codici di *Excerpta* scoperti e collazionati per la prima volta da Ullman stesso: il *Berol. Theol. Lat. Fol. 381* del XV secolo (**Berol.**), l'*Oxon. Bibl. Bodl. Add. A. 208 (29224)* del XIII secolo (**Bodl.**), il *Duac. 690* del XIV secolo (**Duac.**), il *Londin. Mus. Brit. Harl. 2745* del XIV/XV secolo (**Harl.**), il *Lugdun. Vulcan. 48* del XIII secolo (**Lugd.**) e il *Paris. Bibl. Nat. Lat. 13582* del XIII secolo (**Paris.**).

Per quanto riguarda i codici completi, Lenz si fa riesaminare alcune lezioni dell'*Ambrosianus* da L. Castiglioni. Cresce inoltre il numero e la considerazione dei *recentiores* presenti in apparato: il *Brixianus*, il *Guelferbytanus*, l'*Harleianus*, il *Berol. Ms. Lat. Quart. 309*, il *Cuiacianus*, il *Voss. Leid. Lat. Oct. 13*, già presenti nell'edizione del 1927, non sono più un sottogruppo dei *recentiores*, ma acquistano un posto indipendente. Viene poi talvolta ricordato, a differenza della prima edizione, il *Paris. Lat. 7989* – ma Lenz lo chiama, per errore, *Paris. Lat. 7909* – (**b**) poiché, se è inutile ai fini del testo, può tuttavia aiutare talvolta ad illustrare ed interpretare le singole lezioni, vengono inoltre usati in apparato il *Bibl. Civ. Bergam. Δ. V. 10* del XV secolo (**Bg.**), l'*Escur. S. III. 22* (**Es.**) e il codice *Papa* (**Papa**), tutti manoscritti collazionati da Calonghi. La sigla ζ non comprende più solo lezioni dei codici del XV ma anche del XVI secolo.

Negli anni successivi, da una parte continuarono le scoperte sui *Florilegia*,¹¹⁷ dall'altra la diffidenza nei confronti dei *recentiores* andò

¹¹⁷ Cfr. D.M. Robathan, *The missing folios of the Paris. Florilegium 15155*, «Class. Phil.»,

pian piano diminuendo. Gli studi degli anni '20 e '30 avevano infatti dimostrato che le lezioni degli *Itali* concordano talvolta non solo con quelle del *Fragmentum Cuiacianum*, ma anche con quelle dell'*Eboracensis* e degli *Excerpta* scoperti da Ullman. Diventa allora sempre più verosimile, proprio sulla base di questi studi, che i *recentiores* conservino tracce di fonti più antiche di quelle conosciute; non solo, prende inoltre sempre più forza, proprio in conseguenza di ciò, l'ipotesi che alcune volte i *recentiores* derivino direttamente da queste fonti.

«Nulla esclude che mss. più recenti siano stati copiati da esemplari perduti più antichi e degni di fede che quelli conservati». Così si esprimeva, in un articolo del 1950, A.R. Natale¹¹⁸ che, insieme a L.L. Luisides,¹¹⁹ costituisce il massimo rappresentante di questa nuova direzione, i cui frutti più fecondi si produssero appunto negli anni Cinquanta.

Entrambi gli studiosi, l'italiano per un codice conservato nella Biblioteca dei MSS. dell'Archivio di Stato di Milano,¹²⁰ il greco per due codici Vaticani, il *Palatinus Latinus 910*¹²¹ e l'*Ottobonianus Latinus 2857*, di cui dà, tra l'altro, la descrizione e collazione completa,¹²² credono di trovarsi, ognuno per motivi diversi, di fronte a dei manoscritti, sì del XV¹²³ secolo, ma copiati verosimilmente da esemplari molto an-

1938, pp. 188-197. La Robathan identifica i fogli mancanti al Florilegio di Parigi 15155 con il *Vat. Reg. Lat. 2120*.

¹¹⁸ Cfr. A.R. Natale, *Un nuovo codice umanistico di Tibullo (Nota paleografica)*, «Aevum» XXIV, 1950, pp. 486-494. La citazione è a p. 487.

¹¹⁹ Cfr. L.L. Luisides, *De Tibulli Epitaphio e codice Vaticano Palatino Lat. 910*, «Platon» V, 1953, pp. 306-321 e idem, *Codicis Tibulliani Vaticani Ottoboniani Lat. 2857 prima collatio*, «Platon» VI, 1954, pp. 236-276.

¹²⁰ Il Natale dà, di questo codice, oltre alla descrizione, anche un accurato esame paleografico; ne dimentica tuttavia la segnatura.

¹²¹ Di questo codice il Luisides, *De Tibulli Epitaphio* cit., dà un'ampia descrizione a p. 317, n. 2.

¹²² Cfr., per la descrizione, L.L. Luisides, *Codicis Tibulliani* cit., pp. 236-237 e 242; per la collazione delle elegie, le cui lezioni sono confrontate con quelle dei codici migliori per antichità e qualità e con le congetture dei filologi più illustri, cfr. pp. 245-273. Luisides dà inoltre, a p. 274, la riproduzione fotografica del f. 1r in cui inizia il primo libro delle elegie tibulliane.

¹²³ Il manoscritto di Natale è da lui datato tra la fine della prima e l'inizio della seconda metà del Quattrocento. Il *Pal. Lat. 910* porta la data, per quanto riguarda la parte tibulliana (cfr. la nota scritta a f. 42r: «Albii Tibulli [...] liber tercius et ultimus feliciter explicit die nono mensis Iunii 1467 [...]»), del 1467, l'*Ottob. Lat. 2857* è datato genericamente nel XV secolo.

tichi. Natale, sulla base di un esame paleografico, collega il suo codice a uno del IX secolo da cui sarebbe stato copiato meccanicamente, senza innovazioni quindi né interpolazioni. Luisides invece considera il *Pal. Lat. 910*, per le caratteristiche dell'Epitaffio¹²⁴ che segue le elegie, uno dei migliori codici tibulliani e crede che l'*Ottob. Lat. 2857* appartenga, per le caratteristiche della *Vita* e degli Epitaffi in esso presenti,¹²⁵ a una famiglia antica, anche se nelle lezioni, rispetto a quelle

¹²⁴ Il *Pal. Lat. 910* presenta nell'Epitaffio: inc. *Te quoque Vergilio comitem* (f. 42r di cui il Luisides, *De Tibulli Epitaphio* cit., dà una riproduzione fotografica a p. 320), invece della lezione *iuvenem*, che tanti problemi dà agli interpreti tibulliani, la lezione *miserum* che, a giudizio di Luisides, è quella originaria, mentre *iuvenem* sarebbe nata per interpolazione. Per queste caratteristiche dell'Epitaffio e per il testo delle elegie (ff. 11r-42r – del foglio 11r egli dà una riproduzione fotografica a p. 321), dove, secondo Luisides, ci sono molte lezioni degne di nota, questo manoscritto deve essere giudicato uno dei migliori.

¹²⁵ Oltre alle elegie di Tibullo (ff. 1r-63v), l'*Ottob. Lat. 2857* contiene l'*Epitaphium Tibulli*: inc. *Te quoque Vergilio comitem* (f. 63v), attribuito di solito, sulla testimonianza dello Scaligero che ne lesse il nome dell'autore nel perduto *Fragmentum Cuiacianum*, a Domizio Marso, un altro epitaffio anonimo: inc. *Sub teneris annis* (f. 64r e f. 65v dove è stato ricopiato sotto forma di epigrafe sepolcrale preceduta dalla formula sacrale *D. M. = Dis Manibus* – di questa epigrafe sepolcrale Luisides dà una riproduzione fotografica a p. 276) e una *Vita Tibulli* (f. 64v di cui dà una riproduzione fotografica a p. 275), anch'essa anonima, diversa da quella solitamente tramandata dai codici e dalle antiche edizioni a stampa tibulliane. Il Luisides, quanto al primo epitaffio, respinge l'attribuzione a Domizio Marso, considerandola un errore del copista del *Fragmentum Cuiacianum*. Nell'esemplare del *Fragmentum Cuiacianum* infatti l'Epitaffio: inc. *Te quoque Vergilio comitem* sarebbe stato accompagnato, a giudizio di Luisides, dalle lettere *D. M.* che il copista del *Fragmentum* avrebbe sciolto erroneamente come *Domiti Marsi*. Quanto alla *Vita*, egli la collega a quella attribuita a Gerolamo Alessandrino, presente pure nel *Paris. Lat. 8459 – ex Colb. 6479 –* (f. 10r-v) e in due edizioni di Catullo Tibullo e Propertio (rispettivamente Venezia 1475 – '*Catullus 3*' in M. Flodr, *Incunabula classicorum*, Amsterdam, Hakkert, 1973, p. 92 – e Reggio Emilia 1481 – '*Tibullus 8*' in M. Flodr, *op. cit.*, p. 304). Essa inoltre conterrebbe, secondo Luisides, elementi della *Vita* che Svetonio avrebbe scritto sull'elegiaco nel *De poetis*. A queste ipotesi rispondono, per confutarle, prima U. Pizzani nell'articolo *Sicco Polenton e la Vita Tibulli del codice Vaticano Ottoboniano Latino 2857*, «Atene e Roma» III, 1958, pp. 149-158 – le sue opinioni furono successivamente ribadite nell'articolo *Le vite umanistiche di Tibullo*, «Res publica litterarum» V, 1982, pp. 259-260 – e poi F.W. Lenz, *Domitius Marsus oder D M ?*, «Mnemosyne» XV, s. 4, 1962, pp. 248-255. Pizzani, pur considerando l'ipotesi dell'origine del nome di Domizio Marso poco probabile, si concentra sulla *Vita* che egli fa derivare, non da quella di Gerolamo Alessandrino, ma dall'abbozzo di biografia tibulliana inserita da Sicco Polenton nel secondo libro del suo *De illustribus scriptoribus latinae linguae*. Lenz invece si concentra, pur non credendo che la *Vita* del nostro codice contenga elementi svetoniani, sull'Epitaffio, invalidando la tesi di Luisides, se non altro, perché le lettere *D. M.* presenti nell'*Ottob. Lat. 2857* accompagnano qui il secondo e non il primo Epitaffio. Luisides ha quindi posto a fondamento della sua ipotesi una trasposizione indebita.

dei manoscritti migliori o più antichi, «saepe [...] suppar reperietur, sed et nonnumquam fidem profecto merens minorem, quippe et iste, ut et alii multi, a scriptore librario suo corruptus».¹²⁶ Più moderato, dunque, il Luisides, più sicuro e spregiudicato il Natale.

Se questi studiosi avessero ragione sarebbe allora ricostruibile non solo il Tibullo del XIV o, al massimo, del XIII secolo, ma sarebbe anche possibile restituire lo stato del testo tibulliano del IX secolo e gli editori precedenti avrebbero solo sfiorato l'antichità del testo a cui si potrebbe in realtà giungere. Confutare o confermare queste ipotesi diventa allora decisivo.

La verità fu ristabilita, qualche anno più tardi, dallo stesso Lenz. Egli, informato dell'articolo dell'italiano da S. Daris e di quello del greco sull'*Ottob. Lat. 2857*¹²⁷ da W. Eisenhut, attento come sempre a nuovi testimoni che potessero portare un aiuto, anche limitato, per la ricostruzione del testo tibulliano, decide di far chiarezza su questo problema. Collaziona per questo, servendosi di riproduzioni fotografiche, il codice di Natale, legge con attenzione l'articolo di Luisides, ma i risultati delle sue ricerche non lasciano dubbi. I manoscritti esaminati da Natale e Luisides non sono migliori di quasi tutti gli altri codici del XV secolo. Anzi, soprattutto il codice di Milano, è così pieno di errori, mutazioni ed interpolazioni che le lezioni genuine da essi nascoste sono difficilmente riconoscibili. Il suo esemplare infatti non è un codice del IX secolo, ma verosimilmente uno del XIII o meglio ancora del XIV secolo. Natale e Luisides insomma hanno semplicemente sopravvalutato i codici da loro studiati come aveva fatto, molto tempo prima, Bährens per il *Guelferbytanus*.¹²⁸

¹²⁶ Cfr. L.L. Luisides, *Codicis Tibulliani* cit., p. 243.

¹²⁷ Lenz infatti non sembra conoscere l'articolo di Luisides sul *Pal. Lat. 910*. Per le sue opinioni su questo codice tuttavia cfr. *infra*, pp. 40-41.

¹²⁸ Per le conclusioni di Lenz sull'*Ottob. Lat. 2857* cfr. il suo articolo *Domitius Marsus* cit., p. 248, per quelle sul codice di Milano invece cfr. F.W. Lenz, *Zur Textgeschichte des Corpus Tibullianum*, in J. Irmscher [et alii] (edd.), *Miscellanea Critica. Aus Anlass des 150jährigen Bestehens der Verlagsgesellschaft und des graphischen Betriebes B.G. Teubner, Leipzig*, II, Leipzig, Teubner, 1965, pp. 206-212; per quelle su tutt'e due i codici cfr. *Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres*, editio altera emendata addendis aucta, ed.

Dopo la seconda edizione del 1937 Lenz si era dedicato, per un lungo periodo, agli studi, anch'essi di natura testuale, sui componenti di Ovidio. Gli studi su Tibullo, per molto tempo quindi trascurati, vennero ripresi solo nel 1954, col proposito di una nuova, più ampia, edizione tibulliana. Preparare un'edizione completa tuttavia non era semplice. Essa non poteva ormai essere realizzata, a giudizio di Lenz, se non dopo la classificazione e collazione accurata di tutti i *recentiores*.¹²⁹ Già Calonghi, molti anni prima, aveva avvertito la necessità di una tale operazione, convinto che da essa si potesse ricavare qualche vantaggio per il testo.¹³⁰ Lenz invece affermava: «Quamquam autem credo fieri non posse, quin hoc opus, ingratum quidem et diuturnum, tandem suscipiatur, tamen timeo, ne ad textum meliorem et certiorum restituendum ex huiusmodi labore magnus fructus percipi non possit».¹³¹

Queste parole rivelano una più chiara sfiducia, rispetto ai lavori precedenti, nell'utilità testuale dei codici umanistici. Lo stesso Lenz tuttavia – non possiamo dimenticarlo – aveva contribuito, insieme al Calonghi e al Pasquali, alla nuova stima nei loro confronti, egli stesso aveva affermato e continuava a credere che nei *recentiores* ci fossero talvolta «pretiosae verae antiquitatis reliquiae».¹³²

Queste affermazioni, che sembrano quanto meno contraddittorie né spiegano, in base a questo ragionamento, la necessità, pure sottolineata dal Lenz, di una collazione completa degli *Itali*, nascondono in realtà solo un nuovo modo, quello che da allora in poi si è imposto, di

F.W. Lenz, Leiden, Brill, 1964, p. 169 ed *Albii Tibulli aliorumque libri tres*, tertium ediderunt F.W. Lenz-G.C. Galinsky, Lugduni Batavorum, Brill, 1971, pp. 29-30.

¹²⁹ Un lavoro del genere era stato già intrapreso, fin dall'inizio del secolo, da Ullman. Egli aveva classificato circa 180 manoscritti tibulliani. Molti erano stati esaminati da Ullman stesso, su altri aveva ricevuto delle relazioni. Cfr. B.L. Ullman, *Achilles Statius' manuscripts of Tibullus*, in S. Prete (ed.) *Didascaliae, Studies in honor of M. Albareda*, New York, Rosenthal, 1961, p. 464. Sintesi di questa fatica doveva essere una nuova e più completa edizione tibulliana. Tuttavia essa, non sappiamo per quali motivi, non fu mai realizzata e i risultati delle ricerche di Ullman, tranne qualche articolo, giacciono ancora tra le sue carte.

¹³⁰ Cfr. *supra*, p. 26 e n. 97.

¹³¹ Cfr. *Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres*, ed. F.W. Lenz, Leiden, Brill, 1959, p. 1.

¹³² Cfr. *supra*, p. 27 e n. 100.

guardare ai *recentiores*. Lenz infatti aveva parlato non di una semplice collazione dei codici umanistici, ma di uno studio che, oltre alle lezioni, chiarisse «qua ratione et quo vinculo inter se cohaereant et quae necessitudo inter eos intercedat».¹³³ Alla strada percorsa, per la maggiore valutazione dei manoscritti del XV e XVI secolo, da Natale e Luisides se ne incrocia e sovrappone qui un'altra e a questa, non alla prima, si deve il definitivo salvataggio dei *recentiores*. La classificazione e collazione degli *Itali* infatti non è inutile, ma uno studioso serio non può illudersi di risolvere tutti i problemi che il testo tibulliano presenta basandosi solo sulle loro lezioni. Le «pretiosae verae antiquitatis reliquiae» in questi codici ci sono, ma esse, né così frequenti né così numerose come si vorrebbe far credere, si devono più ad interpolazione che a discendenza diretta da codici più antichi di quelli conosciuti o ricostruibili. Il valore dei *recentiores*, così come quello degli altri testimoni, è dunque, per la costituzione del testo tibulliano, limitato.

L'attenzione degli studiosi si volge così dal testo alla storia del testo e i codici, non solo quelli umanistici, diventano testimoni non tanto, o meglio, non solo delle lezioni tramandate, ma anche del modo in cui si leggeva e tramandava Tibullo nel Medioevo e nell'Umanesimo. Diventa allora necessario conoscere nel modo migliore possibile ogni fonte rimasta. Non basta però una semplice collazione; c'è bisogno di uno studio che metta in evidenza i legami e rapporti reciproci tra i manoscritti. Qual è il nesso dei *Florilegia* e degli *Excerpta* tra di loro e di queste raccolte con i codici completi? Qual è il legame di questi ultimi tra di loro? Quanti codici derivano dall'*Ambrosianus*, quanti dal *Vaticanus* e dal *Berianus*? Quanti derivano direttamente dall'archetipo?

Queste sono le domande che, presenti fin dalla prima edizione lenziana, ora si impongono con più forza e all'attenzione di tutti. Chi volesse far chiarezza sul testo tibulliano e la sua storia non poteva comunque eludere la *farrago* dei codici umanistici.

La nuova edizione di Lenz fu pubblicata a Leida nel 1959.¹³⁴ Lenz

¹³³ Cfr. la prefazione alla sua nuova edizione del 1959, p. 1.

¹³⁴ Gli anni Cinquanta tuttavia conoscono anche altre edizioni tibulliane. Nel 1951 fu pubblicato a Milano, Ist. Ed. Ital., il Tibullo di O. Tescari con testo, note e traduzione, che ebbe

si fa ricollazionare, per l'occasione, alcune lezioni dell'*Ambrosianus* da N. Sacerdoti e più tardi, nel 1955, egli stesso esamina il codice, sebbene parzialmente, di persona a Milano. Sottolinea inoltre ancora di più il legame di questo manoscritto col *Vaticanus* e con il *Berianus*, indicando il consenso di questi tre codici, utile per la ricostruzione dell'archetipo, con la sigla **O**. Collazona, per quanto riguarda i testimoni non completi, il *Leidensis Vulcan. 48 (Leid.)*¹³⁵ e inserisce le lezioni del *Vat. Reg. Lat. 2120* del XIII secolo (**Reg.**), basandosi sullo studio fattone dalla Robathan,¹³⁶ in apparato e nel *Conspectus versuum qui in Florilegiis et Excerptis leguntur*. Per quanto riguarda gli altri codici completi,¹³⁷ esamina, sebbene non completamente, il *Leid. Voss. O 13*, tenendo conto, per questo stesso codice, anche delle informazioni che gli fornisce E. Hulshff Pol, introduce l'*Hamburgensis Bibl. Publ. et Univ. Scrin. 139* del XV secolo (**H**), il *Clm. 14486* del XV secolo (**M**), il *Pal. Lat. 910* del 1467 (**P**), tutti collazionati da Lenz stesso,¹³⁸ il *Leid. Voss. O 76* del 1441 (**V₁**), il *Leid. Voss. O 59* del 1453 (**V₂**), il *Leid. Voss. O 81* del XV secolo (**V₃**), il *Leid. Voss. O 42* del 1473 (**V₄**). Nel gruppo dei *recentiores (recc.)* inserisce, oltre al *Berol. Ms. Lat. Quart. 309*, al *Bergam. Bibl. Civ. Δ. V. 10*, al *Cuiacianus*, all'*Escorialensis S. III. 22*, al codice *Papa*, anche il *Paris. Bibl. Nat. Lat. 8459* del XVI secolo (**de Thuaneo**), la cui notizia deve a M.Th. D'Alverny. Tutti i codici di quest'ultimo gruppo tuttavia – precisa nella prefazione il Lenz – servono, più che per la costituzione del testo, per dare un'idea delle vicende che il testo stesso ha subito nel tempo.

una seconda edizione nel 1968. Nel 1958 invece fu pubblicato a Berlino, Akad.-Verl., quello di R. Helm, con traduzione in tedesco. Il Tibullo di Helm ebbe una seconda edizione nel 1959 e una terza nel 1968.

¹³⁵ Questo codice ha il nome, nell'edizione del 1937, di *Lugdun. Vulcan. 48 (Lugd.)*.

¹³⁶ Cfr. *supra*, n. 117.

¹³⁷ Tutti i codici completi presenti nel *Conspectus codicum* sono ora ordinati in base alle lettere dell'alfabeto più che alla loro importanza. La sigla del *Paris. Bibl. Nat. Lat. 7989* diventa **B** e quella dell'*Eboracensis* diventa **Y**.

¹³⁸ Alla fine Lenz desiste dal proposito di collazionare tutti i codici del XV e XVI secolo, sia per finire l'edizione più velocemente, sia perché questo lavoro era stato già iniziato da Ullman. Molti dei codici collazionati da Lenz non trovano tuttavia un nome in apparato, ma le loro lezioni vengono raggruppate nell'ampio gruppo dei *recentiores (recc.)*.

Aumenta inoltre il numero degli studiosi citati in apparato e le loro abbreviazioni vengono ora riunite in un paragrafo a parte,¹³⁹ viene inserita una *Tabula annalis qua editiones Tibullianae comprehenduntur*, in cui sono elencate solo le edizioni più importanti per la costituzione del testo, si amplia il *Conspectus nominum et librorum*.

Uno dei codici collazionati da Lenz per l'edizione del 1959, come appare dall'elenco precedente, è il *Pal. Lat. 910*. Questo manoscritto non era sconosciuto agli studiosi di Tibullo. Già Luisides, nel 1953, ne aveva esaminato l'Epitaffio: inc. *Te quoque Vergilio comitem*, considerando tutto il codice, proprio per le lezioni in esso presenti, uno dei migliori.¹⁴⁰ Lenz, pur non conoscendo l'articolo di Luisides, conosce tuttavia, grazie agli studi sul testo di Ovidio, il codice stesso. Il *Pal. Lat. 910* infatti era già stato usato dagli editori di Ovidio per il testo dei *Tristia*. Lenz lo collazona per il testo della *Nux*¹⁴¹ prima e per quello dell'*Ibis*¹⁴² poi. Già nella prefazione alla seconda edizione della *Nux* egli aveva affermato: «Ut enim eum textus formam imitando reddere minime contemnendam negari non potest, ita librarius qui scribendi labori par non fuit multis erroribus orthographicis quorum nonnulli vera monstra sunt atque etiam interpolationibus obnoxius factus est».¹⁴³ Nel trascrivere il *Corpus Tibullianum*, il copista, a giudizio di Lenz, non mostrò qualità migliori.¹⁴⁴ Il codice tuttavia non va trascurato; esso, in una edizione tibulliana, ha due motivi per essere ricordato: 1) è un buon esempio, al pari del *Brixianus*, dei vizi e delle virtù dei *recentiores*;

2) è un esempio del metodo di lavoro degli umanisti. In questo codice molte parole o parti di verso infatti sono sottolineate. Il copista evi-

¹³⁹ Nelle edizioni precedenti si trovavano nel *Conspectus nominum et librorum*. Ora formano i *Nomina virorum doctorum abbreviata*.

¹⁴⁰ Cfr. *supra*, pp. 34-35 e nn. 119 e 124.

¹⁴¹ Cfr. *P. Ovidii Nasonis Halieutica - Fragmenta - Nux - Incerti Consolatio ad Liviam*, iterum ed. F.W. Lenz, Aug. Taurinorum, Paravia, 1956, pp. 98-101.

¹⁴² Cfr. *P. Ovidii Nasonis Ibis*, iterum ed. F.W. Lenz, Aug. Taurinorum, Paravia, 1956, pp. XXIV-XXVI.

¹⁴³ Cfr. F.W. Lenz, *P. Ovidii Nasonis Halieutica* cit., p. 99.

¹⁴⁴ Cfr., per la descrizione di questo codice fatta da Lenz, le pagine 25-26 della sua nuova edizione tibulliana del 1959.

dentemente ha collazionato contemporaneamente più codici, scegliendo da ognuno solo le lezioni, a suo giudizio, migliori. Le sottolineature quindi indicano quelle parole o parti di verso per cui erano disponibili lezioni differenti non accettate.¹⁴⁵

Ritornare continuamente sui lavori pubblicati, evitando di considerarli conclusi, nel tentativo di seguire l'evolversi degli studi, di migliorare, sulla base delle nuove pubblicazioni, la qualità dei testi editi, è forse la caratteristica principale delle opere del Lenz. Anche l'edizione del 1959, salutata, al suo apparire, come il miglior strumento per accostarsi al testo tibulliano, fu infatti, qualche anno più tardi, rivista e corretta dal suo autore. I cambiamenti da fare tuttavia non erano numerosi. Lo spazio di tempo intercorso tra la prima e la seconda edizione (Leida, Brill, 1964) era breve, gli studi pubblicati erano pochi e nessuno portava con sé la carica innovativa delle opere che erano state pubblicate tra il 1927 e il 1937. Le direzioni di studio erano tuttavia uguali: da una parte gli articoli sui *recentiores*, dall'altra quelle sugli *Excerpta* e i *Florilegia*. Quanto ai primi uscì, in quegli anni, lo studio, compiuto da Ullman, sui manoscritti che Achille Stazio aveva usato nella sua edizione di Tibullo (Venezia 1567)¹⁴⁶ e l'esame di G. Monaco del *codice F. M. 17* della Biblioteca nazionale di Palermo.¹⁴⁷ Per quanto riguarda la seconda direzione invece, fu pubblicata, nello stesso periodo, la nuova collazione dei *Frisingensia* e degli *Excerpta* di Bessario-

¹⁴⁵ Le sottolineature, per essere precisi, potrebbero anche essere dovute a un lettore che ha collazionato il testo con altri manoscritti e indicare allora quelle parole o parti di verso per cui erano disponibili, nei codici consultati, altre lezioni. Questa ipotesi tuttavia è considerata dal Lenz meno verosimile.

¹⁴⁶ Cfr. B.L. Ullman, *art. cit.*, pp. 449-468. Tra i codici di Achille Stazio egli identifica il *Vaticanus* con l'attuale *Vat. Lat. 1609*, il *liber Marcelli* con l'*Ottob. Lat. 1369*, il *Florentinus* con il *Laur. 33, 11* e uno dei due codici che Achille Stazio definisce 'mei' con il *British Museum, Burney 268*. Il suo giudizio sui *recentiores* non è tuttavia positivo: «None of his manuscripts [dei manoscritti usati da Stazio appunto] is of any importance for the text, though some of the readings may be of interest as emendations». Con queste parole infatti B.L. Ullman, *art. cit.*, p. 468, chiude il suo articolo.

¹⁴⁷ Cfr. G. Monaco, *Il codice F. M. 17 della Bibl. naz. di Palermo*, «Atti Acad. di Sc. Lett. e arti di Palermo» XXIV, s. 4^a, 1963-1964, part. 2, pp. 49-82. Su questo codice ritornò A. De Rosalia nel suo articolo *Ricerca sul testo di Tibullo del codice F. M. 17 della Biblioteca Regionale Centrale di Palermo*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, II, Palermo, Univ. di Palermo Fac. di Lettere e Filosofia, 1991, pp. 1007-1023.

ne, fino ad allora quasi sconosciuti, ad opera di F.L. Newton.¹⁴⁸ Proprio sulla base di quest'ultimo studio Lenz corregge gli errori sui *Frisingensia* che, involontariamente o meno, si trovavano nel Tibullo del 1959. Elenca inoltre i versi o le singole parole del *Corpus Tibullianum* presenti nel *Ven. Marc. Z. L. 497* – gli *Excerpta* di Bessarione appunto – del XI secolo. Usa poi l'edizione di Helm, discute dei codici di Natale e Luisides, aumenta le interpretazioni in apparato ed amplia, come sempre, il *Conspectus nominum et librorum*.

Le aggiunte e le nuove discussioni, se escludiamo ovviamente la correzione degli errori di stampa, non furono tuttavia mescolate, come successe per le edizioni del 1937 e del 1959, alle pagine scritte cinque anni prima. Esse vennero semplicemente riunite negli *Addenda*, posti alla fine dell'edizione stessa, e furono collegati alla prefazione, al *Conspectus codicum*, all'apparato e una volta all'indice dei nomi, solamente con degli asterischi.

Era tuttavia prevedibile, considerato il metodo di lavoro del Lenz, che il materiale degli *Addenda* sarebbe stato prima o poi rifiuto dall'autore nella prefazione, nella bibliografia e nell'apparato, così da rielaborare e quindi migliorare il lavoro del 1964. Con questa seconda edizione infatti Lenz non abbandonava i suoi studi tibulliani. Negli anni successivi continuarono fecondi sia quelli su Tibullo che quelli, paralleli, su Ovidio. La morte tuttavia, sopraggiunta nel novembre del 1969, impedì che il lavoro di revisione sulla seconda edizione tibulliana fosse completato.

Fu un altro studioso, G.K. Galinsky che, incaricato di emendare le annotazioni lasciate dal Lenz, riuscì a raggiungere, introducendo aggiunte e correzioni, l'obiettivo a cui mirava il suo predecessore: pubblicare una terza edizione (Leida, Brill, 1971)¹⁴⁹ che fosse un punto di riferimento ancora più valido negli studi testuali tibulliani.

¹⁴⁸ Cfr. F.L. Newton, *Tibullus in two Grammatical Florilegia of Middle Ages*, «Trans. and Proc. of Amer. Phil. Ass.» XCIII, 1962, pp. 253-286.

¹⁴⁹ Tra la seconda e la terza edizione lenziana va segnalata anche quella a cura di J. André, *Tibulle Élégies livre I, éd., introd. & comm.*, Paris, Presses Universitaires, 1965, sul solo primo libro.

I cambiamenti del Galinsky riguardano prima di tutto la prefazione. Essa tuttavia riproduce sostanzialmente quella del 1964 *addendis aucta*. Le aggiunte del Galinsky infatti, segnate qui con delle parentesi quadre, non sono molte. Egli, da una parte, prende posizione su alcuni problemi sull'interpretazione e la storia del testo tibulliano, dall'altra, espone il carattere, i luoghi del testo e spesso i motivi dei suoi cambiamenti. Quanto ai codici, già Lenz aveva introdotto le lezioni del *Venetus Marc. Z. L. 497 (Ven.)*, che nel 1964 erano state solo elencate, nell'apparato e nel *Conspectus versuum qui in Florilegiis et Excerptis leguntur*. Galinsky ricollaziona le riproduzioni fotografiche dell'*Hamburgensis* e del *Vaticanus*. Introduce in alcuni passi del testo lezioni diverse da quelle che aveva accolto Lenz. Aumenta il numero dei dotti citati e ne inserisce più spesso le congetture in apparato. Accresce il numero dei *loci similes* provenienti dagli elegiaci insieme a quello delle pubblicazioni di qualche importanza che, scritte dal 1937 in poi, erano state tuttavia tralasciate, volontariamente o meno, nelle due edizioni precedenti.¹⁵⁰ Viene inoltre aumentato il numero delle edizioni elencate, non solo posteriori al 1964, e vengono inseriti, per la prima volta dopo l'edizione di Hiller, i *De Tibulli vita et poesi testimonia antiqua*.

L'edizione di Lenz-Galinsky costituisce il punto di arrivo, non del tutto volontario, del lavoro di uno studioso che, per più di quarant'anni, si era dedicato, considerando di esso contemporaneamente aspetti diversi, all'esame del testo tibulliano. Tra l'edizione del 1927 e quella del 1971 erano stati pubblicati numerosi articoli, molte polemiche si erano susseguite, testimoni conosciuti e sconosciuti erano stati esaminati. Lenz aveva accompagnato, con le sue edizioni, l'evolversi di questi studi, accogliendo di volta in volta le nuove direzioni, partecipando alle relative polemiche, contribuendo egli stesso alla migliore conoscenza di fonti antiche e alla scoperta di nuove. Aveva usato con attenzione, ad esempio, i nuovi studi sugli *Excerpta* e i *Florilegia* di Ullman,¹⁵¹ quelli sul *Vat. Reg. Lat. 2120* della Robathan¹⁵² e sugli *Excerpta Frisingen-*

¹⁵⁰ Molti *loci similes* tuttavia, così come molte pubblicazioni nel *Conspectus nominum et librorum*, sono, rispetto alle edizioni precedenti, volontariamente trascurate.

¹⁵¹ Cfr. *supra*, n. 112.

¹⁵² Cfr. *supra*, n. 117.

sia e gli *Excerpta* di Bessarione di Newton.¹⁵³ Aveva seguito la polemica sui *recentiores* prendendo partito a favore di essi, aveva collazionato l'*Ambrosianus*, il *Vaticanus Latinus 3270*, l'*Eboracensis*, il *Berol. Ms. Lat. Quart. 309*, il *Diez. B. Sant. 58*, gli *Excerpta Buxheimiana*, il *Leidensis Vulcan. 48*, l'*Hamburgensis*, il *Clm. 14486*, il *Pal. Lat. 910* e il codice di Natale. Alcune caratteristiche tuttavia rimanevano, nelle varie edizioni, uguali: l'esigenza dell'esattezza della tradizione, la moderazione nelle congetture, l'informazione bibliografica anche in apparato, l'attenzione alla storia della trasmissione del *Corpus Tibullianum* prima e a quella della sua formazione poi. Le edizioni del Lenz insomma erano state di volta in volta il ricettacolo dei vari rivoli degli studi tibulliani. Lenz tuttavia non si era limitato ad accogliere semplicemente le nuove direzioni, egli le aveva mescolate alle fondamenta del suo lavoro in una sintesi in cui ogni volta si avvertivano nuove direzioni e si creavano nuove prospettive. Aveva promosso, ad esempio, un modo nuovo per valorizzare gli *Itali* quando la loro utilità testuale era definitivamente messa in discussione, aveva anticipato la discussione sul *Venetus Marc. Z. L. 497* prima del lavoro di Newton.

Tutte queste caratteristiche rendevano l'edizione di Lenz, ancor più nella revisione del Galinsky, un punto di riferimento aggiornato ed irrinunciabile per chi volesse accostarsi, in modo serio, ai componimenti tibulliani e pseudotibulliani, ed ancora oggi l'edizione di Lenz e Galinsky rimane, per molti aspetti, un lavoro del tutto insuperato.

Negli anni successivi¹⁵⁴ continuarono, da una parte, gli studi sugli

¹⁵³ Cfr. *supra*, n. 148.

¹⁵⁴ Negli anni Settanta fu pubblicata anche l'edizione tibulliana di G. Lee (Londra, Priv. publ., 1975). Egli collaziona, per l'occasione, riproduzioni fotografiche dell'*Ambrosianus* che è alla base della sua edizione – questo manoscritto fu poi esaminato anche di persona per distinguere con più esattezza le lezioni di prima da quelle di seconda mano – del *Vaticanus Latinus 3270*, del *Guelferbytanus* e degli *Excerpta Frisingensia* – le lezioni di manoscritti diversi dall'*Ambrosianus* accolte nel testo non sono tuttavia attribuite, per amore di brevità, alla propria fonte. Per tutte le altre informazioni testuali e per le congetture dei doti egli si basa sull'apparato critico di Lenz-Galinsky (Leida, Brill, 1971), su quello del Calonghi (Torino, Paravia, 1928), sul libro di E.N. O'Neil, *A critical concordance of the Tibullian Corpus*, Ithaca, Cornell Univ. Pr., 1963 e sulla ristampa dell'edizione di Huschke edita da A.J. Valpy a Londra nel 1822. L'edizione di Lee, accompagnata da traduzione e

Excerpta e i *Florilegia*,¹⁵⁵ dall'altra, si intensificarono quelli, già ripresi soprattutto dagli anni Cinquanta in poi, sulla storia della trasmissione del *Corpus Tibullianum*.¹⁵⁶

Quanto ai *recentiores*, sono pochi ormai gli studiosi che credono, pur provando minore sfiducia nei loro confronti, ad una loro utilità testuale notevole. Lo stesso Galinsky ritorna all'idea, anticipata da Ullman¹⁵⁷ e condivisa in questo periodo da molti, che il maggior frutto che si possa cogliere dagli *Itali* siano le congetture, spesso felici, che più di una volta sono mescolate, in questi codici, alla tradizione. Essi continuano ad essere studiati, ma diventano sempre più frequenti le indagini sui loro rapporti reciproci.¹⁵⁸ Tutti i testimoni inoltre sono sempre più usa-

note esplicative, non ha tuttavia un vero e proprio apparato critico; alla fine del testo sono elencate solo le lezioni dell'*Ambrosianus* non seguite in apparato e, nel caso in cui al loro posto sia stata accolta una congettura, è indicato il nome dello studioso a cui essa, secondo Lee, si deve per primo attribuire. Nella seconda edizione (Liverpool, Francis Cairns, 1982) sono aggiunte note all'introduzione, è accolta, in alcuni passi, la lezione dell'*Ambrosianus*, è cambiata talvolta la traduzione, sono ampliate le note esplicative e la bibliografia. Nella terza edizione (Leeds, Francis Cairns, 1990) invece è cambiata la lezione o la traduzione in alcuni passi, sono aggiunte o cancellate o sostituite alcune note, è aggiunto inoltre il testo e la traduzione del terzo libro.

¹⁵⁵ Cfr., ad esempio, J. Hamacher, *Das Florilegium Gallicum*, in *Lateinische Sprache und Literatur des Mittelalters* 5, Bern-Frankfurt, Lang, 1975; B. Munk Olsen, *Les classiques latins dans les florilèges médiévaux antérieurs au XIII^e siècle*, «Rev. d'Hist. des Textes» IX, 1979, pp. 75-83 e 119-120; R.H. Rouse, *Florilegia and Latin Classical Authors in Twelfth- and Thirteenth Century Orléans*, «Viator» X, 1979, pp. 131-160; B. Munk Olsen, *Les classiques latins dans les florilèges médiévaux antérieurs au XIII^e siècle*, «Rev. d'Hist. des Textes» X, 1980, p. 119; R. Burton, *Classical Poets in the 'Florilegium Gallicum'*, in *Lateinische Sprache und Literatur des Mittelalters* 14, Bern-Frankfurt, Lang, 1983.

¹⁵⁶ Per una sintesi chiara ed essenziale dei risultati di questi studi cfr. J.M. Fisher, *The transmission of the Corpus Tibullianum*, «Auf. und Nied. der Röm. Welt» II.30.3, 1981, pp. 1953-1958; M.D. Reeve-R.H. Rouse, *art. cit.*, pp. 420-425 e U. Pizzani, *Il Corpus Tibullianum e le sue aporie tra Medioevo e Umanesimo*, in *Atti del Convegno internazionale di studi su Albio Tibullo (Roma-Palestrina, 10-13 maggio 1984)*, Roma, Centro di Studi Ciceroniani, 1986, pp. 141-166.

¹⁵⁷ Cfr. *supra*, n. 146.

¹⁵⁸ Cfr. in particolare M.C. Tagliente, *Contributo alla storia del testo di Tibullo. I codici Perus. 669 (I 64) e Vat. Ott. Lat. 1345*, «Ann. Fac. Lett. e Fil. Univ. Perugia» XIV, 1976-1977, pp. 475-506. In questo articolo la Tagliente confuta l'ipotesi di L. Iuhasz (*Commentatio critica ad edendas Iani Pannoni elegias*, Szegred, I. Koroknay, 1929), secondo cui il *Per(usinus) 669 (I 64)* sarebbe *codex descriptus* del *Vat. Ott(obonianus) Latinus 1345*. Tagliente dimostra che questa ipotesi è tutt'al più valida per i due componimenti: l'elegia I, 1 di Giano Pannonio e il carme *Mille tenet cuneus tercentum continet ala* che seguono, in en-

ti per definire la presenza di Tibullo nel Medioevo, per determinare gli studiosi che ne permisero la riscoperta alla fine del XIV secolo, per capire, tramite proprio lo studio dei codici del XV secolo, i tempi e i modi di maggiore diffusione di questo autore nell'Umanesimo.

«Sind sie [i manoscritti del Quattrocento appunto] doch Zeugnisse der Rezeptionsgeschichte, die für viele lateinische Klassiker noch ungenügend erforscht ist, und zwar was den Zeitpunkt, den Umfang und den Personenkreis angeht». Queste parole di Hausmann¹⁵⁹ riassumono, con molta precisione, il valore prevalente che, in questo periodo, viene attribuito ai *recentiores* e non solo a quelli tibulliani. Subito dopo tuttavia egli precisa: «Im folgenden sollen insbesondere die Handschriften Tibulls untersucht werden».¹⁶⁰ L'attenzione di Hausmann si concentra infatti sui manoscritti tibulliani, che, a differenza di quelli di altri classici,¹⁶¹ sono appunto non sufficientemente analizzati. Dei manoscritti di Tibullo manca addirittura un elenco. Hausmann ne prepara per la prima volta uno,¹⁶² seguendo l'ordine alfabetico delle biblioteche in cui i codici si trovano e proponendo per ognuno una datazione, benché talvolta solo approssimativa.¹⁶³

trambi i codici, il *Corpus Tibullianum*. Per il testo di Tibullo invece il *Per. 669 (I 64)* risulta legato, per le caratteristiche del testo delle elegie e quelle della *Vita Tibulli* e dell'*Epitaphium Tibulli* e del loro testo, alla stessa famiglia a cui appartengono il *Brixianus Quirin. A. VII. 7 (Q)* nell'edizione di Lenz-Galinsky) e il *Leid. Voss. O 13 (V₅)* nell'edizione di Lenz-Galinsky). Il *Vat. Ott. Lat. 1345* risulta invece strettamente legato all'*Eboracensis (Y)* nell'edizione di Lenz-Galinsky), entrambi infatti potrebbero essere derivati dallo stesso codice padre. Il rapporto del *Per. 669 (I 64)* con il *Brixianus* e il *Leid. Voss. O 13* è ulteriormente precisato, con argomenti nuovi o più approfonditi, in M.C. Tagliente, *Ancora sul Perusinus 669 (I 64)*, «Ann. Fac. Lett. Fil. Univ. Perugia» XV (1), 1977-1978, pp. 12-38.

¹⁵⁹ Cfr. F.R. Hausmann, *art. cit.*, p. 599.

¹⁶⁰ Cfr. *ibidem*, p. 599.

¹⁶¹ Hausmann si occupa anche dei codici che contengono non solo Catullo, Propertio, l'Epistola ovidiana di Saffo a Faone che di solito sono copiati e stampati con Tibullo, ma anche Marziale e i *Priapea*, tutti autori o componimenti cioè che, come Tibullo, dimenticati nel Medioevo, sono stati riscoperti alla fine del XIV secolo, diffusi nel corso del secolo XV e stampati dal 1470 circa in poi.

¹⁶² Cfr. F.R. Hausmann, *art. cit.*, pp. 600-607. L'elenco comprende 175 codici. Alle pp. 607-621 sono aggiunte le note ai relativi codici.

¹⁶³ In questo stesso periodo fu pubblicato anche un importante lavoro solo sui codici Vaticani che contengono Tibullo a cura di R. Bianchi: *Tibullo, Manoscritti e libri a stampa. Catalogo della mostra. Biblioteca Apostolica Vaticana, maggio-ottobre 1984*, Città del Vaticano, Bibl. Apost. Vat., 1984. Questo catalogo, redatto per la mostra organizzata dalla

Nel 1988¹⁶⁴ fu pubblicata a Stoccarda la prima edizione tibulliana di Luck.¹⁶⁵ Anche questo studioso, basandosi sui codici elencati nelle edizioni antiche e recenti e su quelli presenti nelle opere di Thomson¹⁶⁶ e Butrica,¹⁶⁷ fornisce una lista,¹⁶⁸ parallela a quella di Hausmann che

Bianchi nella Biblioteca Apostolica Vaticana, d'intesa con il Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Bimillenario della morte di Albio Tibullo, contiene la descrizione, in schede chiare e precise, dei 25 manoscritti – 21 che contengono l'intero *Corpus Tibullianum*, 3 (se si include in essi anche il *Vat. Lat. 4929* del secolo IX che presenta in realtà la citazione di un verso tibulliano [I 7, 12] in una nota marginale) che contengono estratti e 1 che contiene un commento all'opera tibulliana – e delle 25 edizioni stampate entro il 1600 – sono edizioni rare o con annotazioni manoscritte – che furono esposti nella mostra. Gli altri codici Vaticani che contengono Tibullo – 10 (il *Vat. Lat. 3175* è infatti descritto anche nelle schede ed è qui ripetuto erroneamente) per l'intero *Corpus*, 8 per gli estratti, 1 per il commento e 6 che contengono i *Priapea* pseudotibulliani – sono elencati in nota nella premessa, cfr. p. 385. Il catalogo è stato poi riedito, con aggiunte e correzioni, in *Atti del Convegno* cit., pp. 381-415.

¹⁶⁴ Negli anni Ottanta furono pubblicati anche le edizioni di F. Della Corte e il commento al primo libro di P. Murgatroyd. La prima edizione di Della Corte (Milano, Mondadori, 1980), come del resto anche la seconda (Milano, Mondadori, 1989) e la terza (Milano, Mondadori, 1990), è strettamente legata a quella di Lenz-Galinsky, di cui riproduce sostanzialmente il *Conspectus codicum*. È tuttavia aumentato, rispetto a questa, il numero degli studiosi citati in apparato, viene aggiornato l'elenco delle edizioni, viene molto snellito l'apparato. L'edizione, che riguarda solo i primi due libri tibulliani, è accompagnata dalla traduzione e dal commento. Il commento ad ogni singola elegia inoltre è preceduto da una breve introduzione in cui si espongono i temi e la struttura dell'elegia stessa. Notevoli sono pure l'introduzione iniziale, in cui sono trattati i problemi legati alla biografia di Tibullo, i temi e i personaggi delle elegie, e le due appendici finali, riguardanti rispettivamente la tradizione manoscritta e la versificazione metrica e verbale del testo tibulliano. Nella seconda e nella terza edizione sono aggiunti degli *Addenda* alla bibliografia e al commento.

Il commento al primo libro di Murgatroyd (Pietermaritzburg, Natal Univ. Pr., 1980) si basa, per il testo, se si escludono alcuni passaggi, sulla seconda edizione di Postgate (Oxford, Clarendon, 1914) e, per la discussione di varianti non presenti nell'edizione di Postgate, sui *sigla* dell'edizione di Lenz-Galinsky. Il commento al secondo libro è stato pubblicato ad Oxford, Clarendon Pr., nel 1994.

¹⁶⁵ In realtà questo studioso si era già dedicato al testo di Tibullo. Ne aveva infatti curato un'edizione, che comprende anche le elegie di Propertio, fornita di traduzione in tedesco (Zurigo, Artemis-Verl., 1964). Questo lavoro ebbe una nuova edizione nel 1996 (Monaco-Zurigo, Artemis-Winkler). Sul testo dell'edizione del 1964 si è basato, anche se non esclusivamente – le differenze più grandi sono di solito spiegate nelle note – il commento, che comprende solo i due libri autentici di Tibullo, di M.C.J. Putman (Norman, Univ. of Oklahoma Pr., 1973). All'apparato critico, pp. 481-483, di questa edizione di Luck infatti, Putman rimanda il lettore per le fonti delle singole lezioni.

¹⁶⁶ Cfr. D.F.S. Thomson, *Catullus. A Critical Edition*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Pr., 1978, pp. 44-63.

¹⁶⁷ Cfr. J.L. Butrica, *The Manuscript Tradition of Propertius*, Toronto-Buffalo-London, Univ. of Toronto Pr., 1984, pp. 203-334.

¹⁶⁸ Cfr. *Albii Tibulli aliorumque carmina*, ed. G. Luck, Stutgardiae, Teubner, 1988, pp. XXVII-XXXV.

ancora non conosce, dei manoscritti tibulliani presenti nelle biblioteche.

Hausmann tuttavia, a differenza di Luck, non si ferma al semplice elenco. La sua lista diventa il punto di partenza per la ricerca dei periodi di maggiore presenza tibulliana nell'Umanesimo. Egli presta molta attenzione, per questo, agli elementi storicamente importanti che sono, a volte, presenti nei manoscritti, al nome dei copisti, ad esempio, dei miniatori, dei possessori o di lettori dotti, alla data di trascrizione.

Anche Luck si era a lungo dedicato, prima della sua edizione, allo studio della storia del testo tibulliano. I risultati dei suoi studi sono riassunti nella sua prefazione, ma già un anno prima erano stati discussi e analizzati, con più ampiezza e dovizia di particolari, in un articolo specifico.¹⁶⁹ Luck tuttavia non si limita, a differenza di Hausmann, al solo Umanesimo e, per questo, non usa, come testimoni, i soli codici *recentiores*. Egli raccoglie in un riassunto, ricco anche di molte testimonianze fino ad allora sconosciute, tutti i vari modi in cui Tibullo è stato tramandato a partire dall'antichità. Il punto di inizio, in Luck, è infatti l'età stessa di Tibullo, in cui sono rintracciate le influenze che l'elegiaco produsse già tra i contemporanei. Dapprima solo allusioni ed imitazioni, spesso del tutto incerte, poi riprese più puntuali, cataloghi di biblioteche, *Excerpta* e manoscritti, fino alle prime edizioni. La differenza più importante tuttavia è un'altra; mentre infatti il punto di vista di Luck è filologico, quello di Hausmann invece è prevalentemente storico. Tutte le testimonianze raccolte da Luck sono così usate non tanto per ricostruire la storia della trasmissione e dell'influenza del testo tibulliano nel tempo; interessanti sono per lui soprattutto le conseguenze che esse producono sul testo.¹⁷⁰ Molte fonti diventano così un utile appoggio per confermare una congettura o una lezione di solito non accettata. Il risultato è anche una sintesi della ricezione del testo tibulliano, ma prima di tutto è un testo molto diverso, in alcuni

¹⁶⁹ Cfr. G. Luck, *Studien zur Textgeschichte Tibulls*, in J. Dummer (ed.), *Texte und Textkritik. Eine Aufsatzsammlung*, Berlin, Akad.-Verl., 1987, pp. 331-349.

¹⁷⁰ Non è un caso che l'attenzione di Luck sia rivolta, nell'Umanesimo, soprattutto all'attività emendatrice degli umanisti sul testo, soprattutto a quella *ope codicum*, e alle fonti che la testimoniano.

passaggi, rispetto a quello dell'edizione di Lenz-Galinsky, spesso anzi in opposizione ad esso.

La base del testo di Luck è rappresentata da quattro manoscritti completi: l'*Ambrosianus* (**A**), il *Guelferbytanus* (**G**), il *Vaticanus Latinus 3270* (**V**) e il *Bruxellensis Bibl. Reg. 14638* del 1450/60 circa (**X**), fino ad allora sconosciuto e da lui stesso collazionato. L'accordo di questi quattro codici (**Z**) rappresenta la *vulgata* delle lezioni dei manoscritti completi.

La sua stima dei *recentiores* non è alta. La maggior parte di loro – ricorda il Luck – è chiamata dagli editori *deteriores* o *Itali* «quia plena Italarum mutationibus partim veris vel saltem probabilibus, partim temerariis vel etiam perversis sunt». ¹⁷¹ Le loro lezioni tuttavia non sono riunite, come nelle edizioni precedenti, nella sigla *recc.*, anzi, per la prima volta, essa viene qui del tutto eliminata. Buona norma dell'editore è infatti, secondo Luck, ricercare «auctorem vel potius auctoritatem uniuscuiusque verbi». ¹⁷² Ciò non significa l'aumento del numero dei testimoni citati in apparato. Anzi, uno dei principi direttivi della sua edizione è proprio quello di «lectiones traditas bene distinguere atque singulas fontibus vetustioribus, sed paucissimis, sive codici, sive excerptis, sive editioni adscribere». ¹⁷³ È praticamente inutile infatti, in una tradizione aperta come quella tibulliana, appesantire il lettore con numerosi testimoni piuttosto che con singole lezioni.

L'edizione di Luck fu rivista e corretta dieci anni più tardi. In questa seconda edizione (Stoccarda-Lipsia, Teubner, 1998) egli emenda molti errori, amplia la bibliografia, ma soprattutto accresce l'elenco dei *recentiores* utilizzando la lista preparata da Hausmann e arrivando così ad un elenco quasi completo. ¹⁷⁴

Lo studio della storia della trasmissione del testo tibulliano, così importante per Hausmann come per Luck, portò con sé due conseguenze:

¹⁷¹ Cfr. G. Luck, *ed. cit.*, p. VI.

¹⁷² Cfr. *ibidem*, p. XXIII.

¹⁷³ Cfr. *ibidem*, p. XXIII.

¹⁷⁴ L'elenco si trova alle pagine XXVII-XLII della sua seconda edizione (*Albii Tibulli aliorumque carmina*, ed. G. Luck, editio altera, Stuttgartiae-Lipsiae, Teubner, 1998).

- 1) l'attenzione alla formazione del *Corpus Tibullianum*;
- 2) la valorizzazione, ai fini filologici, delle prime edizioni a stampa.

Quanto al primo punto, l'attenzione si concentrò sui componimenti del terzo libro non più considerabili, almeno da J.H. Voss in poi, totalmente autentici¹⁷⁵ e sull'età del loro inserimento nel *Corpus Tibullianum*, sulla paternità della *Vita*, sull'origine, la natura e il valore delle informazioni in essa contenute, sul rapporto di questa con l'Epitaffio che di solito la precede.

Sui componimenti del terzo libro in particolare, furono pubblicati, proprio tra la prima e la seconda edizione di Luck, i lavori di H. Tränkle¹⁷⁶ e F. Navarro Antolín.¹⁷⁷ Il primo si occupa di tutto il terzo libro,¹⁷⁸ il secondo solo del ciclo di Ligdamo. Quanto al testo, Tränkle si basa sostanzialmente sull'edizione di Lenz-Galinsky, le cui informazioni si limita a controllare e, dove è possibile, migliorare, con l'aiuto di pubblicazioni¹⁷⁹ e microfilm, Navarro Antolín prepara un'edizione completamente nuova.¹⁸⁰ Tränkle si limita a collazionare, tra i manoscritti conosciuti, l'*Ambrosianus* (A), il *Par. Lat. 7989* (B)¹⁸¹ e la copia del-

¹⁷⁵ Per le riserve del Voss cfr. il *Musen Almanach* del 1786 e la prefazione (pp. 12 ss.) alla sua traduzione di Tibullo (Tübingen, Cotta, 1810).

¹⁷⁶ Cfr. *Appendix Tibulliana*, ed. H. Tränkle, Berlin-New York, De Gruyter, 1990.

¹⁷⁷ Cfr. *Lygdamus. Corpus Tibullianum III. 1-6 Lygdami elegiarum liber*, ed. F. Navarro Antolín, (traduzione a cura di J.J. Zoltowski), Leiden-New York-Köln, Brill, 1996.

¹⁷⁸ L'intenzione iniziale di Tränkle era in realtà quella di commentare l'intero *Corpus Tibullianum*, ma i numerosi problemi interpretativi dei libri autentici lo spingono a limitarsi soltanto al terzo. Cfr. H. Tränkle, *op. cit.*, p. V. Oltre al terzo libro inoltre l'opera di Tränkle si occupa anche dei due *Priapea*: inc. *Vilicus aerari quondam* e *Quid hoc novi est?* attribuiti in alcuni codici ed edizioni a Tibullo. Per le fonti che attribuiscono questi *Priapea* a Tibullo cfr. p. XIX della prima e della seconda edizione di Luck.

¹⁷⁹ Egli infatti utilizza, per quanto riguarda il secondo *Priapeum*: inc. *Quid hoc novi est?*, le varianti del *Fragmentum Graeciense* (G), scoperto e pubblicato nel 1953, basandosi sulla pubblicazione di E. Gaar (Vienna 1953) e sull'edizione critica dell'*Appendix Vergiliana* di J.A. Richmond (Oxford, Clarendon Pr., 1966).

¹⁸⁰ Le edizioni precedenti che si occupano separatamente delle elegie di Ligdamo sono: H. De La Ville De Mirmont, *Le poète Lygdamus, étude critique suivie d'une édition et d'une traduction des éloges*, Louvain, Peeters, 1904, e Paris, Fontemoing, 1904; G. Némethy, *Lygdami carmina. Accedit Panegyricus in Messallam*, Budapestini, Académie, 1906; L. Herrmann, *Le Pseudo-Lygdamus*, «Latomus» XXIII, 1964, pp. 726-749.

¹⁸¹ Per questo codice infatti l'edizione di Lenz-Galinsky si basa sulle informazioni che nella sua edizione, pur non avendo collazionato il codice, aveva dato Lachmann.

l'*editio Plantiniana* usata da Scaligero. Navarro Antolín collaziona, oltre a questi codici, il *Berol. Ms. Lat. Quart. 309 (B)*, l'*Escorialensis S. III. 22 (E₂)*, il *Guelferbytanus (G)*, l'*Hamburguensis (H)*, il *Berianus (I)*, il *Clm. 14486 (M)*, il *Pal. Lat. 910 (P)*, il *Vaticanus Lat. 3270 (V)*, il *Bruxellensis, Bibl. Reg. 14638 (X₁)*. Tränkle collaziona solo un nuovo manoscritto: l'*Ottob. Lat. 1202* del 1426 (**O**) indicando il suo consenso con l'*Ambrosianus*, il *Parisinus Lat. 7989* e il *Vaticanus Lat. 3270* con la lettera *ω*. Navarro Antolín collaziona, oltre a questo, il *Caesaraugustanus, Bibl. de Real Seminario de San Carlos A-5-9 (9377)* del 1469 (**C**), il *Bodmerianus 163* della fine del secolo XV (ca. 1480-1490?) (**D**), l'*Escorialensis, Real Bibl. de S. Lorenzo de El Escorial ç.IV.22 (a)* della metà del secolo XV (**E₁**), l'*Oxoniensis, Bibl. Bodl. Lat. Class. d.5 (30059)* del 1420 o 1421 (**Ox₁**), l'*Oxoniensis, Bibl. Bodl. Lat. Class. D'Orville 167. Auct. X. 1.5.20 (17045)* del XVI secolo (**Ox₂**), il *Vaticanus Lat. 2794*¹⁸² del 1434 (**V₂**) e il *Bruxellensis, Bibl. Reg. 14640* del XV secolo (**X₂**). Tränkle usa la sigla *ç = unus vel plures e codicibus post a. 1450 scriptis*, Navarro Antolín la elimina, considerandola conveniente ma caotica e preferendo indicare l'*auctoritas* di ogni lezione e congettura. L'apparato di Tränkle è snello, quello di Navarro Antolín invece è molto ampio, tutt'e due aggiungono il commento, Navarro Antolín anche la traduzione in spagnolo.

Quanto al secondo punto, diventa sempre più evidente, proprio in conseguenza degli studi sulla storia della trasmissione del testo tibulliano, la contemporaneità di molti manoscritti con le prime edizioni a stampa.¹⁸³

¹⁸² Le lezioni di questo codice erano state talvolta usate, pur non avendo una sigla nel *Conspectus codicum*, nell'edizione di Bährens (Lipsia, Teubner, 1878), in quelle di Levy-Lenz (Lipsia, Teubner, 1927, 1937 e Leida, Brill, 1959, 1964, 1971), in quelle di Della Corte (Milano, Mondadori, 1980, 1989, 1990) e in quelle di Luck (Stoccarda, Teubner, 1988 e Stoccarda-Lipsia, Teubner, 1998).

¹⁸³ Ben tre edizioni: l'*editio maior* a cura di W. de Spira ('*Catullus 1*' in M. Flodr, *op. cit.*, p. 92), l'*editio minor* a cura di F. de Comitibus ('*Tibullus 1*' in M. Flodr, *op. cit.*, p. 304) e l'*editio Pinelliana* a cura di F. de Strassburg ('*Tibullus 12*' in M. Flodr, *op. cit.*, p. 305) – ma Luck alle pagine XIX-XX della sua prima e seconda edizione e Navarro Antolín a p. 38 del suo *Ligdamo* ne elencano quattro aggiungendo a queste l'*editio Bartoliniana* che non presenta tuttavia alcuna indicazione del luogo e dell'anno di stampa e non è citata nell'ope-

A tutti è noto il modo di procedere degli antichi editori. Era loro consuetudine infatti, nel caso soprattutto di *editiones principes*, stampare il manoscritto o il migliore manoscritto che era a loro disposizione, migliorando il testo che esso presentava con congetture basate sulle lezioni stesse del manoscritto o indipendenti da esse. Molti umanisti inoltre, al fine di correggere gli errori reali o presunti che il loro testo presenta, usano sempre di più, in questo periodo, oltre alle proprie congetture, i risultati della collazione di altri manoscritti, riportando le lezioni di questi, a loro giudizio migliori, a margine, spesso, delle edizioni precedenti.¹⁸⁴ Diventa logico allora sospettare che, alla base delle antiche edizioni o delle loro annotazioni marginali, ci siano a volte codici a noi non giunti e magari più antichi e migliori di quelli conosciuti. Ai manoscritti e agli *Excerpta* e ai *Florilegia* si affianca così un'altra fonte, per molti versi ancora inutilizzata, per la solida costituzione del testo tibulliano. Le edizioni antiche infatti, al pari di manoscritti completi o frammentari, potrebbero assolvere talvolta la funzione di uno o più codici per noi ormai persi e potrebbero essere in qualche modo di aiuto, conservandoci lezioni altrimenti non conosciute, per l'*emendatio* del *Corpus Tibullianum*. Già Lenz aveva utilizzato, fin dalla prima edizione del 1927, aumentando il loro numero nel 1937, alcune edizioni antiche per la costituzione del testo del suo Tibullo.¹⁸⁵ Nell'edizione del 1959 poi ne aveva elencato le principali.¹⁸⁶ Dopo di lui altri studi si erano occupati di queste fonti, mettendo spes-

ra di Flodr –, tutte stampate a Venezia nel 1472, si contendono, per Tibullo, il titolo di *editio princeps*. Tra il 1472 e il 1558 furono stampate circa 20 edizioni tibulliane.

¹⁸⁴ Questi *excerpta* sono stati giustamente definiti da Luck apparati senza testi, cfr. il suo articolo *Studien zur Textgeschichte* cit., p. 349 e la sua prima e seconda edizione, p. XVIII. Essi infatti erano spesso preludio a nuove edizioni, le cui fonti quindi erano di tre tipi: manoscritti, edizioni precedenti, congetture.

¹⁸⁵ Nell'edizione del 1927 Lenz aveva usato, oltre all'*editio Plantiniana* (Anversa, Chph. Plant., 1569) generalmente adoperata da tutti gli editori tibulliani, l'*editio Regiensis* del 1481 ('*Tibullus 8*' in M. Flodr, *op. cit.*, 304); nel 1937 aveva usato, oltre a queste, l'*editio Romana* del 1475 ('*Tibullus 4*' in M. Flodr, *op. cit.*, p. 304), la *Veneta* – ma per alcuni *Mediolanensis* – del 1475 ('*Catullus 3*' in M. Flodr, *op. cit.*, p. 92), la *Vicentina* del 1481 ('*Catullus 5*' in M. Flodr, *op. cit.*, p. 92) e le *editiones Aldinae* del 1502, 1515, 1567. Nelle edizioni successive non ne aggiunse altre.

¹⁸⁶ Cfr. p. 36 e in F.W. Lenz-G.C. Galinsky, *ed. cit.*, p. 42.

so in evidenza la loro importanza,¹⁸⁷ sia Luck che Navarro Antolín infine ne avevano collazionato molte, usandole come testimoni interessanti e degni di fede al pari degli altri e dandone un elenco¹⁸⁸ più completo di quello del Lenz.

La nostra storia si chiude così, da una parte, con una conquista: la classificazione dei *recentiores*¹⁸⁹ e l'eliminazione della sigla *recc.* in cui di solito venivano riunite le loro lezioni, dall'altra, con una nuova prospettiva: lo studio, filologicamente utile, delle edizioni antiche e delle loro annotazioni marginali. Entrambi i campi di ricerca potrebbero essere usati come validi strumenti perché «*quae desunt [...] expleri et quae minus recte traduntur [...] corrigi possint*».¹⁹⁰

¹⁸⁷ B.L. Ullman, *art. cit.*, pp. 465-467, ad esempio, aveva individuato nelle annotazioni attribuite a Colocci, che si trovano a margine di alcune edizioni, le tracce del *liber Colotii* usato da Stazio nella sua edizione di Tibullo (Venezia 1567).

¹⁸⁸ Cfr. la prima e la seconda edizione di Luck, pp. XX-XXIII e quella di Navarro Antolín, pp. 38-39.

¹⁸⁹ Per la loro collazione valgono per tutti le parole di M.D. Reeve-R.H. Rouse, *art. cit.*, p. 424, a proposito di Tibullo: «he still awaits an investigator undaunted by the number [dei *recentiores* che lo contengono appunto]».

¹⁹⁰ Sono le parole di Luck nella sua prima edizione, p. XXV.

Raffaele Perrelli

L'apostrofe nel finale: stilemi di chiusura delle elegie tibulliane

Se l'interesse per l'esordio dei testi letterari antichi ha ormai una solida tradizione,¹ da alcuni anni anche il modo in cui questi si concludono è oggetto di nuove cure da parte degli studiosi.² In questo lavoro ci si occuperà soprattutto delle conclusioni di una buona parte delle elegie di Tibullo, poiché esse presentano una singolare continuità di scelte espressive.

È frequente che le elegie latine si concludano con un'apostrofe. Intendiamo qui per apostrofe l'improvviso rivolgersi della *persona loquens* a divinità, luoghi, persone, cose, con la conseguente rottura del-

¹ Tra i lavori che hanno aperto nuove strade di ricerca in questa direzione cfr. soprattutto G. Polara, *Precettistica retorica e tecnica poetica nei proemi della poesia latina*, in *Retorica e poetica* (Quaderni del Circolo Filologico-linguistico Padovano 10), Padova, Liviana, 1979, pp. 95-113, e G.B. Conte, *Proemi al mezzo*, in *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 121-133.

² Per una rassegna bibliografica completa e aggiornata cfr. L. Spina (ed.), *La fine dell'inizio. Una riflessione e quattro studi su incipit ed explicit nella letteratura latina*, Napoli, Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica F. Arnaldi dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, 1999, pp. 28-30 (la bibliografia è in calce al contributo di Spina ma riguarda anche gli aspetti generali della questione). Tra le opere di maggiori completezza e sistematicità vanno segnalati i numerosi contributi di D.P. Fowler, in particolare *First Thoughts on Closure: Problems and Prospects*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» XXII, 1989, pp. 75-122.

l'ordinaria, attesa sequenza dell'argomentazione.³ Essa appartiene al registro stilistico elevato⁴ e produce spesso un'accentuazione del *pathos* e un'intensificazione dell'espressività emotiva del testo. Strumento, spesso, del *pathetischer Stil*, l'apostrofe è usata fin da Omero e il suo successo cresce in età alessandrina. Essa gode poi di una particolare fortuna nel mondo romano,⁵ dove in alcuni casi, come ha mostrato Traina, è aggiunta alla traduzione di un originale greco per intensificare l'effetto patetico.⁶

Non esiste una connessione essenziale tra l'apostrofe e la fine di un testo. In nessun trattato di retorica l'apostrofe è considerata una figura della fine, una modalità di chiusura di componimenti. Se qualche forma espressiva è stata valutata utile, già nel mondo antico, come congedo definitivo o come chiusura della sezione di un testo, questa è stata la *sententia*.⁷ Ma accade che più d'un componimento presenti un'apostrofe in chiusura. L'esempio forse più famoso è l'ultimo verso del carme ottavo del *Liber* catulliano (*Miser Catulle, desinas ineptire*). Dopo essersi rivolto a Lesbia con un'incalzante serie di interrogative, Catullo sostituisce una seconda persona all'altra, e rivolge la parola a se stesso, come aveva fatto in apertura del poema: *At tu, Catulle, destina-*

³ È l'accezione comunemente diffusa della figura. Così Lausberg, ad esempio: «La *aversio* [...] è, in senso lato, una modificazione della prospettiva del processo del discorso» (*Elementi di retorica*, trad. it., Bologna, Zanichelli, 1969, p. 240); ma anche Fontanier: «L'Apостrophe, qu'accompagne assez ordinairement l'Exclamation, est cette diversion soudaine du discours par laquelle on se détourne d'un objet, pour s'adresser à un autre objet, naturel ou surnaturel, absent ou présent, vivant ou mort, animé ou inanimé, réel ou abstrait, ou pour s'adresser à soi-même» (*Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, ristampa dell'edizione del 1830, p. 371).

⁴ Cfr. R.G.G. Coleman, *Poetic Diction, Poetic Discourse and the Poetic Register*, in J.N. Adams-R.G. Mayer (edd.), *Aspects of the Language of the Latin Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 88: «it is especially appropriate to the more highly charged contexts of poetry». Coleman conferma un'opinione ben salda tra gli studiosi: per l'associazione tra apostrofe e stile alto cfr. anche J.B. Hofmann-A. Szantyr, *Stilistica latina*, trad. it., Bologna, Pàtron, 2002, p. 256.

⁵ Cfr. G. Curcio, *L'apostrofe nella poesia latina*, Catania, Concetto Battiato, 1903, e E. Hampel, *De apostrophae apud Romanorum poetas usu*, Jenae 1908, diss.

⁶ A. Traina, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1974², pp. 109 ss.

⁷ Cfr. D.P. Fowler, *First Thoughts* cit., p. 103.

tus, obdura. Quella di Catullo è, peraltro, un'apostrofe di secondo grado. Il poeta ha esordito rivolgendosi a se stesso. Poi, ecco la prima apostrofe, la prima interruzione del processo del discorso, rivolta a Lesbia: *At tu dolebis, cum rogaberis nulla*. L'apostrofe finale a se stesso si innesta sull'apostrofe alla donna. Il componimento è inoltre, come fu notato da Fraenkel,⁸ un esempio di falso finale. Già ai vv. 11-12, infatti, *et obstinata mente perfer, obdura./ Vale, puella, iam Catullus obdurat*, tutto farebbe pensare che il componimento è giunto alla sua conclusione.⁹ L'apostrofe è dunque una possibilità, talvolta realizzata, di uscita dal testo poetico, una modalità della fine, ma solo una delle tante.¹⁰

Sorprende, perciò, un dato. Tutte e dieci le elegie tibulliane del primo libro e due del secondo si concludono con un'apostrofe. Il fenomeno è presente in queste proporzioni nel solo Tibullo, mentre in Propertio e Ovidio l'apostrofe è utilizzata nella parte conclusiva di alcune elegie, ma in misura episodica. È bene ripetere che si sta qui facendo discorso dell'apostrofe in chiusura di un componimento: ben diverse sono le statistiche se si fa riferimento alle apostrofi in generale, in qualunque parte del carme esse figurino.¹¹ La ricchezza di apostrofi tibulliane in fine di componimento ci consente anche di elaborarne una morfologia, che risulta però piuttosto semplice. L'apostrofe tibulliana esprime due movimenti psichici: l'indignazione e la preghiera.

⁸ E. Fraenkel, *Two Poems of Catullus*, «The Journal of Roman Studies» LI, 1961, pp. 46-53.

⁹ Cfr. D.P. Fowler, *First Thoughts* cit., pp. 99-100.

¹⁰ W. Abel, *Die Anredeformen bei den Römischen Elegikern*, Berlin 1930, diss., pp. 86 ss., rintraccia in Callimaco e negli epigrammi i precedenti ellenistici nell'uso dell'apostrofe in sede finale.

¹¹ Le apostrofi in Propertio e Tibullo sono state studiate da W. Abel, *Die Anredeformen* cit. Lo studioso, tuttavia, fa un uso estremamente restrittivo della nozione di apostrofe: egli considera prioritario, nell'identificazione dell'apostrofe e nella sua distinzione dalla semplice *Anrede*, il carico emotivo e patetico dell'apostrofe medesima. Ma l'utilizzazione troppo rigida di questo criterio rende opinabile l'individuazione della figura retorica – i gradi di emotività di un'apostrofe possono essere tanti – e conduce lo studioso ad affermare che Tibullo adopera molto di rado l'apostrofe (p. 95). Pur riconoscendo che l'apostrofe è un comodo espediente per chiudere un componimento («das bequeme Mittel, einen wirksamen Abschluss zu erreichen»), Abel adotta una morfologia delle apostrofi elegiache che lo spinge quasi a non vedere l'insistenza dell'apostrofe nelle sedi conclusive delle elegie tibulliane.

Sarà opportuno passare in rassegna il finale delle dieci elegie del libro primo e di due del secondo per verificare il tipo di relazione di questa soluzione formale con il resto del componimento (contiguità, divagazione, opposizione) e il suo grado di ripetitività.

L'indignazione

L'apostrofe in cui l'io elegiaco si indigna e aggredisce si addice all'*ethos* malinconico e lamentoso del genere letterario. In Tibullo è presente in 1, 5 e 1, 8, in un certo senso anche in 1, 9, cioè in elegie dei due cicli erotici del libro I, quelli di Delia e di Marato,¹² nonché nell'elegia 2, 6.

In 1, 5 l'io elegiaco tibulliano mette in guardia il rivale in amore dalla sua vendetta, che sarà consumata grazie all'*ars* dell'*amor furtivus*. Per farlo ricorre a un'apostrofe diretta al rivale, che ha inizio a v. 69:

At tu, qui potior nunc es, mea furta¹³ timeto:
versatur celeri Fors levis orbe rotae.

¹² I cosiddetti cicli di Delia e Marato comprendono rispettivamente le elegie 2, 5, 6 (ma secondo molti anche la 3, cfr. il commento di R. Maltby, Cambridge, Francis Cairns, 2002, pp. 49 ss.) e 4, 8, 9 del primo libro. L'architettura del primo libro delle *Elegie* di Tibullo è stata oggetto di differenti valutazioni, nel cui merito non è ora opportuno entrare. Mi limito a segnalare, al riguardo, W. Wimmel, *Der frühe Tibull*, München, Fink, 1968, H. Dettmer, *The Arrangement of Tibullus Books 1 and 2*, «Philologus» CXXIV, 1980, pp. 68-82, F.-H. Mutschler, *Die poetische Kunst Tibulls. Struktur und Bedeutung der Bücher 1 und 2 des Corpus Tibullianum*, Frankfurt a. M., Lang, 1985, e Ch. Neumeister, *Tibull. Einführung in sein Werk*, Heidelberg, Winter, 1986.

¹³ Il passo è uno dei più discussi dalla critica testuale tibulliana. *Furta* è la lezione dei codici, accettata nella loro edizione, tra gli altri, da Postgate (Oxonii, Oxford University Press, 1915²), Putnam (Norman, University of Oklahoma Press, 1973), Della Corte (Milano, Mondadori, 1980), Luck (Stuttgartiae-Lipsiae, Teubner, 1998²). Ma molti editori e commentatori sostituiscono la lezione tràdita con *fata*, una congettura del Muret; fra questi anche Smith (New York 1913, ristampato Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971), Lenz e Galinsky (Lugduni Batavorum, Brill, 1971³), Murgatroyd (Pietermaritzburg, Bristol Classical Press, 1980), Lee (Leeds, Francis Cairns, 1990³) e Maltby (cit.). Per una discussione del passo e delle ragioni per cui ritengo opportuno difendere la lezione *furta* contro la congettura *fata* cfr. il mio commento alle elegie del libro primo di Tibullo (Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002).

Non frustra quidam iam nunc in limine perstat
 sedulus ac crebro prospicit ac refugit,
 et simulat transire domum, mox deinde recurrit,
 solus et ante ipsas excreat usque fores.
 Nescio quid furtivus amor parat. Utere quaeso,
 dum licet: in liquida nat tibi linter aqua.

L'io elegiaco si rivolge qui ad un *dives amator* che lo ha sostituito nei favori di Delia. L'apostrofe è al tempo stesso polemica e minacciosa. Attraverso questa Tibullo capovolge l'*ethos* del componimento in cui il protagonista s'era mostrato vinto e tradito dalla superiore forza del denaro e della ricchezza. L'apostrofe con la sua torsione della direzione del discorso comporta qui un ribaltamento del significato complessivo dell'elegia. Nell'indignazione si fa spazio la speranza accompagnata dalla fiducia nelle proprie capacità di seduttore, nell'*ars*. Questa soluzione diviene possibile anche per l'estensione dell'apostrofe, che costituisce un *tableau* mirante a rappresentare una tipica situazione elegiaca, quella dell'*amor furtivus*.¹⁴ L'apostrofe introduce un vero e proprio nuovo tema nell'elegia tibulliana; ne esce così confermata la tendenza del poeta alla costruzione di componimenti politematici.¹⁵ Insomma, essa può essere un espediente attraverso il quale si introducono nuovi temi proprio nel finale dell'elegia. Da un punto di vista non strutturale, poi, l'apostrofe ha un chiaro carattere giambico, come dimostra la convergenza di temi con il finale dell'epodo 15, in cui Orazio rimprovera a Neera il suo tradimento e si rivolge al rivale minacciandolo: *Heu heu, translatos alio maerebis amores:/ ast ego vicissim risero*.¹⁶

¹⁴ Cfr. H. Musurillo, *Furtivus amor: The Structure of Tibullus 1, 5*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» CI, 1970, pp. 387-399.

¹⁵ Cfr. P. Fedeli, *Le elegie a Marato o dell'accumulazione dei topoi*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi su Albio Tibullo* (Roma-Palestrina, 10-13 maggio 1984), Roma, Centro di studi ciceroniani, 1986, pp. 331-344. La presenza nelle elegie di Tibullo di più temi trattati spesso in sezioni quasi autonome ha indotto M. Grondona, *Gli epigrammi di Tibullo e il congedo delle elegie (su Propertio e Virgilio)*, «Latomus» XXXVI, 1977, pp. 3-29, a parlare di componimenti costituiti da più frammenti epigrammatici cuciti tra loro.

¹⁶ Cfr. V. Grassmann, *Die erotischen Epoden des Horaz. Literarischer Hintergrund und sprachliche Tradition*, München, Beck, 1966, p. 85.

Più breve l'apostrofe che chiude l'elegia 1, 8. L'io elegiaco tibulliano ammonisce qui Foloe, la donna che fa soffrire il giovane Marato, a non tormentare il suo protetto. E lo fa ricorrendo all'argomento che chi infligge ad altri pene d'amore le stesse pene subirà a sua volta:

At te poena manet, ni desinis esse superba.
Quam cupies votis hunc revocare diem!

In questo caso l'apostrofe non introduce un nuovo tema, non aggiunge un *tableau* all'elegia; è, piuttosto, una 'punta' giambica che il poeta utilizza per concludere il componimento.¹⁷ Questa veloce *pointe* giambica conclude una sequenza di apostrofi¹⁸ in cui il poeta incalza, come in una *percontatio*, i suoi interlocutori: Marato e Foloe. A v. 67 l'io elegiaco si rivolge al giovane Marato con queste parole: *Desistas lacrimare, puer: non frangitur illa,/ et tua iam fletu lumina fessa tument*. E subito dopo, con una nuova torsione, a Foloe: *Oderunt, Pholoe, moneo, fastidia divi,/ nec prodest sanctis tura dedisse focis*. Qui l'apostrofe non ribalta il senso complessivo dell'elegia, che è una lunga difesa di Marato davanti al tribunale amoroso di Foloe, ma lo conferma, come accadrà anche con l'apostrofe di chiusura di 1, 9.

Dietro le apparenze di un'apostrofe di preghiera si nasconde un moto di indignazione anche nel finale dell'elegia 1, 9, l'ultima elegia del ciclo di Marato. L'elegia si conclude con l'addio definitivo al *puer delicatus*. È stato giustamente osservato che la relazione tra un uomo adulto e un *puer* era di necessità una relazione a tempo: il fanciullo diventa adulto e alla precedente relazione si sostituisce un più stabile le-

¹⁷ Del carattere giambico della poesia tibulliana si è occupato F. Della Corte in *Tibullo giambeggiante*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» V, 1980, pp. 145-160 = F. Della Corte, *Opuscula VII*, Genova, Istituto di filologia classica e medievale, 1983, pp. 129-144. In questo caso Tibullo sviluppa il tema dell'*irrisor amoris*. Nel ruolo si sono trovati Marato, nei confronti dell'io elegiaco tibulliano, e poi Foloe, nei confronti di Marato. Il tema ha ascendenze epigrammatico-alessandrine, per le quali cfr. *A.P.* 12, 23 (Meleagro). L'*irrisor amoris* figura anche in Properzio 1, 9, per il quale cfr. il commento di Fedeli (Firenze, Olschki, 1980, p. 230).

¹⁸ Per un'analisi di altri casi di apostrofi cumulate cfr. G. Maurach, *Enchiridion poeticum. Introduzione alla lingua poetica latina*, trad.it., Brescia, Paideia, 1990, p. 59.

game d'amicizia.¹⁹ In questo caso l'evoluzione amore/amicizia non avrà luogo. L'elegia si conclude con un'iscrizione votiva dedicata a Venere con cui Tibullo ringrazia la dea di averlo salvato da questa relazione:

Blanditiasne meas aliis tu vendere es ausus?
 Tune aliis demens oscula ferre mea?
 Tum flebis, cum me vinctum puer alter habebit
 et geret in regno regna superba tuo.
 At tua tum me poena iuuet, Venerique merenti
 fixa notet casus aurea palma meos:
 'Hanc tibi fallaci resolutus amore Tibullus
 dedicat et grata sis, dea, mente rogat'

L'apostrofe finale, in forma di iscrizione dedicatoria, è a Venere, ma i versi che precedono svelano il carattere più vituperativo che religioso di quell'iscrizione. Essa è piuttosto che una preghiera a Venere l'ultima ingiuria a Marato. Il penultimo distico, inoltre, riprende il penultimo verso dell'elegia 1, 8, *At te poena manet, ni desinis esse superba*. Anche qui un'apostrofe fa subito seguito ad un'altra con il risultato di movimentare oratoriamente il finale dell'elegia. Che l'iscrizione votiva del finale dell'elegia rappresenti l'ennesima *pointe* polemica contro Marato si ricava da una comparazione contrastiva con il finale dell'ode 1, 5 di Orazio. Lì il poeta mostra se stesso, in un immaginario *ex voto*, nell'atto di uscire dal mare in burrasca e ringraziare Nettuno d'averlo salvato dal tempestoso amore di Pirra:

Me tabula sacer
 votiva paries indicat uvida
 suspendisse potenti
 vestimenta maris deo.

Nell'ode di Orazio il riferimento al dio è colmo di gratitudine. L'io lirico oraziano è definitivamente fuori dalla passione per Pirra. Quella

¹⁹ Cfr. A. Ramírez De Verger, *La elegía 19 de Tibullo*, «Veleia» IV, 1977, pp. 335-346.

tibulliana è invece quasi una *defixio*, una *devotio*, una consacrazione del colpevole Marato alla punizione della dea, più vicina, semmai, all'apostrofe a Venere che chiude l'ode oraziana dell'«addio alle armi», la 3, 26: *O quae beatam diva tenes Cyprum et/ Memphin carentem Sithonia nive/ regina, sublimi flagello/ tange Chloen semel arrogantem.*

L'elegia 2, 6 è chiusa anch'essa da un'apostrofe, in cui il poeta si rivolge alla *lena* che ostacola il suo amore con Nemese. Non è la prima volta che questo personaggio compare nelle elegie tibulliane: nell'elegia 1, 5 era già presente e oggetto di una sezione di *dirae* (vv. 47-56). La *lena*, che spesso assume anche i caratteri della *saga*, è una figura d'opposizione all'amore elegiaco.²⁰ La donna è per lo più rappresentata nell'atto di perorare la causa avversa all'io elegiaco, quella del *dives amator*. In 2, 6 l'aretologia della *lena* apre la sequenza conclusiva dell'elegia e aggiunge, proprio come accadeva in 1, 5 con il riferimento ai *furta amoris*, un veloce *tableau* al componimento: vi si mostra la ruffiana all'opera con tutti i suoi artifici. Il finale dell'elegia è influenzato dallo schema dell'inno;²¹ prima si raccontano le azioni della *lena*, poi ci si rivolge direttamente a lei, ricorrendo all'apostrofe:

Tunc tibi, lena, precor diras: satis anxia vivas,
moverit e votis pars quotacumque deos.

Si tratta di un altro caso di apostrofe polemica, di tipo giambico, volta a confermare l'orizzonte di senso dell'elegia e della sezione del testo che precede.

²⁰ Per un'analisi della figura della mezzana, che ha importanti ascendenze comiche, nell'elegia latina cfr. K.S. Myers, *The Poet and the Procuree: The Lena in Latin Love Elegy*, «The Journal of Roman Studies» LXXXVI, 1996, pp. 1-21.

²¹ L'aretologia è in *Er-Stil*, l'apostrofe in *Du-Stil*, come è frequente nel linguaggio sacrale, cfr. E. Norden, *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formgeschichte religiöser Rede*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1913, pp. 154 ss., e P. Fedeli, *Il carne 61 di Catullo*, Fribourg, Edizioni universitarie, 1972, pp. 46 ss. Cfr. anche M. Swoboda, *De Tibulli elegiis hymnicis*, «Eos» LXV, 1977, pp. 245-256, e G. La Bua, *L'inno nella letteratura poetica latina*, San Severo, Gerni, 1999.

La preghiera

Negli altri sette casi di apostrofe del primo libro di Tibullo e in uno del secondo, l'improvvisa allocuzione si rivolge a un dio, un uomo, una donna, o a oggetti, con spirito di preghiera. Il legame dell'apostrofe con il repertorio espressivo della scrittura innica è chiarissimo nell'elegia 1, 7, dedicata a Messalla.²² Il componimento utilizza il registro dello stile cletico e vi figurano, infatti, invocazioni al Nilo, a Osiride, al *Genius* di Messalla ed a Messalla stesso. L'elegia si chiude con un'apostrofe in cui il poeta, dopo aver cantato i meriti del suo influente *patronus*, si rivolge all'improvviso al *dies natalis* o al *Genius*²³ del generale:

At tu, Natalis multos celebrande per annos,
candidior semperque candidior veni.

L'invocazione ribadisce il passo innico di tutto il componimento, ne conferma il carattere celebrativo e, soprattutto, riprende il verso d'apertura, *Hunc cecinere diem Parcae fatalia nentes*, con una tecnica che Tibullo adopera anche in altre elegie.²⁴ Ma, mentre è evidente che nel finale dell'elegia si fa riferimento al giorno del compleanno di Messalla o al *Genius* del generale vittorioso, all'inizio non è chiaro se si tratti del giorno del trionfo o di quello del compleanno,²⁵ poiché nel distico successivo arrivano subito i riferimenti al trionfo aquitanico.

²² L'elegia unisce due occasioni, il compleanno di Messalla e il trionfo per la spedizione in Aquitania, celebrato il 25 settembre del 27 a. C. I motivi del genetliaco e del carne trionfale figurano entrambi nell'elegia ed è difficile stabilire quale prevalga sull'altro; sulla dialettica tra i due momenti cfr. D.F. Bright, *Haec mihi fingebam. Tibullus in His World*, Leiden, Brill, 1978, p. 50.

²³ Non è facile dire se si tratti del giorno del compleanno o del riferimento alla divinità protettrice di ogni uomo dal momento della sua nascita, il *Genius*: *Genius est deus, cuius in tutela ut quisque natus est vivit* (Censorino 3, 1). Per l'identificazione con il *dies* propendono, tra gli altri, Murgatroyd e Maltby. Non escludo che possa trattarsi del *dies* anche sulla scorta di quel che dice F. Cairns in *Tibullus 2, 2: Genres, Augural Content, Literary Context, Text and Interpretation*, «Papers of the Liverpool Latin Seminar» X, 1998, pp. 203-234.

²⁴ Ad esempio nel finale di 1, 1. Cfr. R. Perrelli, *op. cit.*, *ad l.*

²⁵ Decisamente schierato a favore di questa ipotesi il commento di Maltby, *cit.*, *ad l.*

L'apostrofe contribuisce a mantenere alto il livello stilistico dell'elegia, in particolar modo con la fattura dell'ultimo verso e l'anafora di *candidior* interna al pentametro. Questo schema non si trova solo nell'elegia 1, 7, ma figura anche nel verso conclusivo di 1, 1, *despiciam dites despiciamque famem*,²⁶ nel penultimo pentametro di 1, 4, *Deficiunt artes deficiuntque doli*, e ai vv. 100 e 105 (ma in questo caso si tratta di un esametro) di 2, 5, l'elegia che descrive una cerimonia religiosa nel tempio di Apollo sul Palatino durante la quale Messalino, il figlio di Messalla, viene introdotto nel collegio dei *quindecimviri sacris faciundis*:²⁷ *caespitibus mensas caespitibusque toros e pace tua pereant arcus pereantque sagittae*. Il particolare stilema in questione, con anafora e aggiunta dell'enclitica *que* alla seconda occorrenza, appartiene al repertorio espressivo dello stile più elevato e costituisce, quando è usato in chiusura, un ulteriore rafforzamento dell'alto tenore stilistico dell'apostrofe.²⁸

Quasi la medesima apostrofe ricorrerebbe anche nel finale dell'elegia 2, 2, dedicata al compleanno di Cornuto (in questo caso, tuttavia, non c'è anche il tema del trionfo, come in 1, 7), se fosse certa la congettura di Galinsky, che corregge il testo tràdito, in terza persona singolare, volgendolo in seconda: *Huc venias, Natalis, avis prolemque ministres*.

²⁶ Questo è il testo dell'edizione di Lenz e Galinsky, che accolgono la lezione del *Florilegium Gallicum* e del *Guelferbytanus*, mentre il resto della tradizione, dunque anche l'*Ambrosianus*, ha *dites despiciam despiciamque famem*.

²⁷ Cfr. la ricca introduzione di Murgatroyd al commento dell'elegia (Oxford, Clarendon Press, 1994), pp. 163 ss.

²⁸ Per l'analisi delle ascendenze ellenistiche di questo particolare modulo cfr. R. Maltby, *Tibullus and the Language of Latin Elegy*, in J.N. Adams-R.G. Mayer (edd.), *Aspects* cit., pp. 377-398, in particolare pp. 382 ss. Lo stilema ricorre anche in una sua variante 'debole', senza, cioè, il *que* a rafforzare la seconda occorrenza anaforica talvolta variata in poliptoto, anche in 2, 1, 90, *Somnus et incerto Somnia nigro pede*, 1, 10, 27 s., *myrtoque canistra/ vincta geram, myrto vinctus et ipse caput*, in cui si intrecciano l'anafora di *myrto* e quella in poliptoto di *vinctus*, in 2, 6, 10, *et mihi sunt vires et mihi facta tuba est*. Mentre in 2, 1, 90 il pentametro chiude l'elegia, negli altri casi chiude una sezione dell'elegia stessa: cfr. M. Grondona, *Gli epigrammi* cit., p. 15. In tre casi dell'elegia 1, 4 Tibullo ricorre allo stilema in una forma ulteriormente indebolita, coinvolgendo, cioè, nell'anafora senza *que*, delle congiunzioni; è il caso dei versi 2, *ne capiti soles ne noceantque nives*, 4, *non tibi barba nitet non tibi culta coma est*, e 66, *dum caelum stellas dum vehet amnis aquas*.

Tra le fonti che hanno indotto Galinsky²⁹ a correggere il testo figura, appunto, il finale di Tibullo 1, 7. Ma trovo persuasive le argomentazioni di Murgatroyd³⁰ a favore della conservazione del testo dei manoscritti.

Un'altra apostrofe di forte intonazione religiosa si trova in chiusura dell'elegia 2, 5. Il poeta, dopo aver celebrato Messalino, il figlio di Messalla, come *quindecimvir sacris faciundis*, chiede a Febo il suo favore, come già aveva fatto in apertura del componimento:³¹

Adnue: sic tibi sint intonsi, Phoebe, capilli,
sic tua perpetuo sit tibi casta soror.

Anche in questo caso figura un'anafora, che coinvolge l'intero distico e non il solo pentametro. L'elegia 2, 5 è a tutti gli effetti un inno cletico, rivolto a Febo, il cui tessuto linguistico è punteggiato da figure di ripetizione come l'anafora,³² che hanno la funzione di innalzare il registro linguistico, portandolo in una dimensione religiosa, non priva, tuttavia, di ibridazioni con l'espressività latina arcaica e con la lingua popolare.

Una forte carica religiosa ha ancora l'apostrofe che conclude l'elegia 1, 10 e pertanto l'intero libro primo. Si tratta di un'apostrofe alla Pace, che riprende una sequenza interna all'elegia, i vv. 45-50, dedicati, appunto, all'aretologia della *Pax*. La Pace che Tibullo celebra non è la pace della propaganda augustea,³³ ma è la dea protettrice della quiete dei campi, fortemente connotata dal legame con il mondo dei *rura*.

²⁹ Cfr. Lenz-Galinsky, *ed. cit.*, p. 108.

³⁰ Cfr. il commento di Murgatroyd al secondo libro tibulliano, *cit.*, pp. 273 s.

³¹ La lunga *Anrede* a Febo comincia a v. 1, con *Phoebe, fave: novus ingreditur tua templa sacerdos*.

³² Per il ruolo dell'anafora nella poesia tibulliana cfr. J. Veremans, *L'anaphore dans l'œuvre de Tibulle*, «L'antiquité classique» L, 1981, pp. 774-800, che si sofferma sul legame di alcune figure di ripetizione con il mondo espressivo della religiosità romana. Su quest'ultimo aspetto cfr. C. Santini, *Lingue e generi letterari dalle origini agli Antonini*, in P. Poccetti, D. Poli, C. Santini, *Una storia della lingua latina. Formazione usi comunicazione*, Roma, Carocci, 1999, pp. 242 ss. Sull'anafora in generale cfr. J.B. Hofmann-A. Szantyr, *Stilistica cit.*, pp. 19 ss.

³³ Cfr. F. Solmsen, *Tibullus as an Augustan Poet*, «Hermes» XC, 1962, pp. 295-325, in particolare p. 298.

At nobis, Pax alma, veni spicamque teneto,
perfluat et pomis candidus ante sinus.

Qui ci troviamo davanti al tema dell'*incessus*, dell'invocazione della presenza del dio. Al registro espressivo alto appartengono, oltre all'apostrofe, il futuro dell'imperativo e l'allitterazione, mentre la posposizione dell'*et* al secondo posto nel pentametro è un fenomeno piuttosto comune negli elegiaci.³⁴

Anche l'elegia 1, 2 è chiusa da un'apostrofe rivolta alla divinità, in questo caso a Venere:

At mihi parce, Venus: semper tibi dedita servit
mens mea: quid messes uris acerba, tuas?

Qui, come in 1, 10, l'apostrofe riprende il tema dell'aretologia di Venere che figura ai vv. 18-30, in cui la dea è rappresentata come protettrice degli amanti che praticano l'arte dell'*amor furtivus*. L'elegia 1, 2, però, non è certo un inno, ma elementi della scrittura innica, l'aretologia di Venere in *Er-Stil* anaforico e poi l'invocazione in *Du-Stil*, sono presenti nell'elegia. Qui, tuttavia, il contesto è quasi parodico, 1, 2 è quasi «une parodie d'hymne», come ha scritto Veremans.³⁵ Ma proprio il contesto parodico rafforza la constatazione della stabilità dello stilema apostrofico nelle conclusioni delle elegie di Tibullo.

Una apostrofe di preghiera, rivolta, però, a un essere umano e non a una divinità, chiude l'elegia 1, 4, la prima del ciclo di Marato:

Parce, puer, quaeso, ne turpis fabula fiam,
cum mea ridebunt vana magisteria.

L'apostrofe di preghiera è rivolta a Marato perché questi non copra di ridicolo l'io elegiaco, che si è rivelato *magister amoris* ai vv. 75 ss.

³⁴ Cfr. R. Maltby, *Tibullus* cit., p. 384, che ricostruisce la fortuna ellenistica e neoterica del modulo, e M. Platnauer, *Latin Elegiac Verse: a Study of the Metrical Usage of Tibullus, Propertius and Ovid*, Hamden Connecticut, Achon, 1971 (ristampa di Cambridge, Cambridge University Press, 1951), pp. 93 ss.

³⁵ *L'anaphore* cit., p. 785.

L'elegia è una sorta di breve manuale di seduzione attribuito a una statua di Priapo, che insegna come si fa a sedurre i ragazzi. Il finale dell'elegia si consuma con un vero e proprio *aprosdòketon* epigrammatico: quest'ultimo ribalta il carattere dominante del componimento, che è quello di una scherzosa erotodidassi. Nel distico che precede immediatamente la conclusione l'io elegiaco confessa l'inutilità delle sue *artes*, sebbene apprese dal dio in persona:

Heu heu, quam Marathus lento me torquet amore!
Deficiunt artes deficiuntque doli.

Questo distico è una sorta di falso finale, procedimento già rilevato a proposito di Catullo, 8:³⁶ l'elegia potrebbe benissimo finire qui, con la rivelazione del fallimento dell'*erotodidaskalos*. Ma l'apostrofe è per Tibullo, almeno per il Tibullo del libro primo, una forma stabile di 'congedo' dall'elegia, con il consueto corredo di artifici retorici: l'esametro è spezzato da due formule di preghiera, *parce* e *quaeso*,³⁷ e segnato dall'allitterazione finale *fabula fiam*.

Ancora un'apostrofe chiude l'elegia 1, 6, l'ultima del ciclo di Delia. Dopo aver ricordato, in una serie di veloci quadri, la triste vecchiaia che aspetta le donne volubili in amore, l'io elegiaco rivolge una nuova preghiera alla donna amata:

Haec aliis maledicta cadano; nos, Delia, amoris
exemplum cana simus uterque coma.

Il distico presenta un forte *enjambement*:³⁸ questo, unito alle figure di ripetizione, costituisce una delle risorse formali più usate da Tibullo

³⁶ Cfr. *supra*.

³⁷ Sulle forme linguistiche e metriche della preghiera (in senso lato) nelle elegie di Tibullo cfr. J. Hellegouarc'h, *Parce, precor... ou Tibulle et la prière. Étude stilistique*, «Illinois Classical Studies» XIV, 1989, pp. 49-68 = J. Hellegouarc'h, *Liberalitas. Scripta varia*, Collection Latomus, Latomus, Bruxelles, 1998, pp. 639-658.

³⁸ Cfr. J. Veremans, *La structure de l'enjambement chez les poètes élégiaques: Tibulle, Properce, Ovide*, «Latomus» LV, 1996, pp. 525-543.

nei contesti di richiesta o preghiera.³⁹ In questo caso l'apostrofe non ha una forte carica emotiva ma rappresenta uno scioglimento a sorpresa dell'*ethos* del carne. Dopo aver ricordato, infatti, le sventure delle donne infedeli, ci si aspetterebbe un'uscita giambica dal componimento. Tibullo sorprende il lettore, invece, con una riapertura a Delia.

Un'apostrofe che gioca con le attese del lettore, pur senza raggiungere l'*agudeza* di certi *aprosdóketa*, è il finale di 1, 3. Il distico finale dell'elegia, *Hoc precor; hunc illum nobis Aurora nitentem/ Luciferum roseis candida portet equis*, pur appartenendo al registro della preghiera, infatti, non è in seconda persona. Ma i vv. 83-92, che precedono immediatamente il distico, costituiscono una lunga apostrofe rivolta a Delia, con cui l'io elegiaco scongiura le oscure visioni e i presagi di morte legati alla malattia che lo trattiene a *Corcyra*, la *Phaacia* di v. 3:

At tu casta precor maneat, sanctique pudoris
 adsideat custos sedula semper anus.
 Haec tibi fabellas referat positaque lucerna
 deducat plena stamina longa colu,
 at circa gravibus pensis adfixa puella
 paulatim somno fessa remittat opus.
 Tunc veniam subito, nec quisquam nuntiet ante,
 sed videar caelo missus adesse tibi.
 Tunc mihi, qualis eris, longos turbata capillos,
 obvia nudato, Delia, curre pede.

Anche in questo caso si può considerare l'apostrofe a Delia la vera conclusione dell'elegia, un sottofinale o l'ennesimo, ormai, falso finale. Ancora una volta il lessico della preghiera e le modalità espressive di origine religiosa, anafora e figure di ripetizione, segnano visibilmente il passo. La rappresentazione del ritorno dell'io elegiaco è quasi l'ingresso di un dio (*videar caelo missus adesse tibi*). L'apostrofe, inoltre, come nel caso di quella che chiude l'elegia 1, 5, aggiunge un nuovo tema, ovvero, nella pratica poetica tibulliana, una nuova visione.

³⁹ Cfr. J. Hellegouarc'h, *Parce* cit., p. 652.

Allo stesso modo anche l'elegia 1, 1 presenta un'apostrofe nel finale, che si estende fino al penultimo verso:

Hic ego dux milesque bonus: vos, signa tubaeque,
 ite procul, cupidis volnera ferte viris,
 ferte et opes: ego composito securus acervo
 despiciam dites despiciamque famem.

Qui Tibullo ribadisce nel finale la sua fedeltà all'*andere Welt* elegiaca e la contrapposizione al mondo del militare di carriera, da cui l'io elegiaco s'era differenziato già in apertura del componimento. La *Wortstellung*, l'anafora di *ferre* e il raffinato verso finale, di cui s'è già detto, danno qui alla lingua di Tibullo l'enfasi della religione e del giuramento.

L'apostrofe nella sua accezione retorica è, dunque, una modalità stabile di conclusione delle elegie tibulliane del libro primo. Se, con una piccola forzatura, accettiamo anche quelle di 1, 3 e 1, 1 come apostrofi conclusive, possiamo affermare che Tibullo adotta questa tecnica per chiudere tutte le elegie del libro I.

Anche se divise in due categorie, le apostrofi conclusive tibulliane hanno delle caratteristiche in comune. Quasi tutte testimoniano della tendenza a sortire l'effetto di uno stile alto nel finale del componimento. Questa funzione viene assolta anche con il concorso di figure di ripetizione,⁴⁰ l'anafora soprattutto, dislocata spesso, come si è visto, nella misura del singolo pentametro. La numerosità delle apostrofi in forma di richiesta o preghiera, insieme ai tratti stilistici appena ricordati, porta alla luce un filone importante dello stile tibulliano: la ricerca di forme condivise con l'espressività religiosa.⁴¹

In comune tra le apostrofi finali prese in esame sono anche altri tratti stilistici. In molte apostrofi figura, spesso all'inizio, la congiun-

⁴⁰ Le figure di ripetizione di suono sono strettamente connesse con la formazione della lingua poetica latina: cfr. C. Facchini Tosi, *Euphonia. Studi di fonostilistica (Virgilio Orazio Apuleio)*, Bologna, Pàtron, 2000, p. 10.

⁴¹ Mi pare che l'analisi delle apostrofi in sede finale confermi le osservazioni di J. Veremans, *L'anaphore* cit., sul tratto religioso dello stile tibulliano.

zione *at*,⁴² utilizzata per «introdurre un pensiero diverso rispetto al precedente»:⁴³ si tratta di una congiunzione strettamente legata all'apostrofe, proprio perché ne esalta la funzione di interruzione del flusso atteso degli argomenti. Infatti, nelle apostrofi tibulliane di chiusura delle elegie ne figurano ben sette: 1, 2; 1, 3; 1, 5; 1, 7; 1, 8; 1, 9; 1, 10. E l'*at*, inoltre, è utilizzato sia nelle apostrofi di preghiera che in quelle d'indignazione.

Nelle apostrofi conclusive di Tibullo ritornano, a volte, anche parole diverse dalle congiunzioni: è il caso di *candidus*, che appare nel finale di due elegie del primo libro, 7 e 10, ma anche di formule di preghiera come *precor, quaeso, parce*.

Si può dunque concludere notando come lo stile tibulliano, se pure segnato da una certa ricchezza tematica, si muova, per quanto riguarda alcune soluzioni formali, nella dimensione della ripetizione o, più neutralmente, della stabilità. Tuttavia è opportuno notare che questa stabilità nella scelta di soluzioni espressive (limitatamente all'oggetto della nostra analisi) è maggiore nel libro I che nel II. Solo due componimenti, infatti, sui sei che compongono il libro II sono conclusi da un'apostrofe. L'abilità linguistica del poeta, la sua bravura nel maneggiare il distico elegiacico sono molto alte fin dal libro I:⁴⁴ dunque il minore ricorso all'apostrofe in chiusura di elegia nel II libro andrà attribuito a una scelta stilistica, forse all'aspirazione a una maggiore *varietas*, e non a una maturazione del poeta, a un suo progresso nell'*ars* della scrittura in versi.

⁴² Per una definizione degli usi di *at* e le differenti sfumature di significato, cfr. F. Cupaiuolo, *At nell'elegia di Tibullo*, in *Mnemosynum. Studi in onore di Alfredo Ghiselli*, Bologna, Pàtron, 1989, pp. 141-147. Per la presenza di *at* nelle apostrofi elegiache cfr. W. Abel, *Die Anredeformen* cit., p. 52.

⁴³ Cfr. F. Cupaiuolo, *At* cit., p. 143.

⁴⁴ Per uno sguardo d'insieme sullo stile tibulliano cfr. il commento di Maltby, cit., pp. 55-72.

Ornella Fuoco

Gli amori del magnete. Evoluzione di un tema (Claud. *carm. min.* 29)

Il tema del magnete e della sua particolare fenomenologia aveva suscitato la curiosità di autori ‘tecnico-scientifici’ e talora sfiorato la fantasia di poeti greci e latini.¹ In Claudiano il tema, incrociandosi con quello degli amori di Marte e Venere, dà origine a un componimento che la tradizione ha conservato con il titolo di *Magnes* o *De magnete*, il *carm. min.* 29.² Il solenne avvio del carme fa pensare a un interesse scientifico del poeta,³ che si interroga circa la causa e l’origine di una

¹ Per una sintesi delle teorie sul magnete nell’antichità si veda l’articolo di H. Rommel in *PW* XIV 1, Stuttgart, A. Druckenmüller Verlag, 1965 [= 1928], coll. 474-486.

² L’intero *corpus* dei *Carmina minora* è stato di recente tradotto in italiano e commentato da Maria Lisa Ricci (Claudii Claudiani *Carmina Minora*, introduzione, traduzione e commento a cura di M.L. Ricci, Bari, Edipuglia, 2001). Questo mio lavoro era già pronto per essere pubblicato quando ho avuto modo di conoscere un recente contributo dedicato al *Magnes*: L. Cristante, *La calamita innamorata* (Claud. *carm. min.* 29 *Magnes*; con un saggio di commento), «Incontri triestini di filologia classica» I, 2001-2002 [=2003], pp. 35-85.

³ In diverse occasioni Claudiano mostra interesse per i fenomeni naturali. Per la cultura ‘scientifica’ del poeta cfr. P. Fargues, *Claudien. Études sur sa poésie et son temps*, Paris, Hachette, 1933, pp. 311-320 e A. Cameron, *Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford, Clarendon Press, 1970, pp. 343-348. Sull’interesse ‘scientifico’ dei *carmina minora*, si veda il recente contributo di Antonella Prenner (*Claudiano e la “scienza”*: *l’epigramma* In *sphaeram Archimedis*, primo capitolo di *Quattro studi su Claudiano*, Napoli, Loffredo, 2003, pp. 7-48). Il contributo è dedicato in particolare al *carm. min.* 51, *In sphaeram Archimedis*, ma nelle pagine iniziali la Prenner dà uno sguardo agli altri *car-*

serie di fenomeni naturali. Senza un rigoroso passaggio Claudiano incomincia poi a parlare del magnete e rappresenta la predilezione del minerale per il ferro attraverso la descrizione dell'attrazione e del *conubium* tra una statua in magnete di Venere e una in ferro di Marte. Si tratta della rappresentazione di un 'rito nuziale', che costituisce la parte culminante del carme. L'interesse scientifico travalica allora nel mito dando origine a una singolare commistione.

Numerosi i motivi che confluiscono nel carme⁴ e che possono in maniera diversa aver suggestionato il poeta. Non è da escludere, innanzi tutto, che lo spettacolare congegno di cui parla Claudiano possa essere realmente esistito⁵ e che il poeta possa averlo visto proprio ad Alessandria, sua città d'origine, dove altre testimonianze, come vedremo, attestano l'esistenza di particolarissimi congegni aventi il magnete alla base del loro funzionamento.⁶

mina minora che rivelano un interesse scientifico da parte del poeta. Fra i carmi che manifestano tale interesse si possono comprendere alcuni componimenti che hanno come soggetto il mondo animale, quali *Hystrix* (*carm. min.* 9), *De mulabus Gallicis* (*carm. min.* 18), *De locusta* (*carm. min.* 24) e *Torpedo* (*carm. min.* 49), un carme che descrive le terme di Abano, *Aponus* (*carm. min.* 26), un carme dedicato al Nilo (*carm. min.* 28), un ciclo di brevi epigrammi (33-39) dedicato al cristallo di roccia.

⁴ Claudiano è poeta dotto, che attinge a piene mani dalla tradizione letteraria precedente, ma ciò non implica che la sua arte sia priva di originalità. Molto puntualmente si esprime a tal proposito Isabella Gualandri (*Aspetti della tecnica compositiva in Claudiano*, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1968, pp. 7-8), che nota come in Claudiano «sia caratteristico il gusto e il compiacimento di trascogliere, qua e là, dagli autori più varii, nell'immenso materiale che la sua educazione di letterato gli mette a disposizione, frammenti che, vere e proprie tessere di un variopinto mosaico, vengano a comporre un quadro, non nuovo nelle linee generali del disegno, ma in cui, nei momenti più felici, i vecchi colori sembrano acquistare nuova luce e brillantezza, solo in virtù di nuovi accostamenti».

⁵ Cfr. J. Tolkiehn, *Das Gedicht des Reposianus De concubitu Martis et Veneris*, «Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik» CLV, 1897, p. 619. Cristante (*art. cit.*, pp. 41-43), pur ritenendo che sia impossibile stabilire se nella rappresentazione di Claudiano abbia influito la memoria visiva o solo quella letteraria, è propenso a credere che il poeta non descrivesse un congegno reale. Lo studioso suppone, comunque, che il tempio di cui parla Claudiano debba essere rappresentato «come un piccolo sacrario domestico in miniatura» e che anche le due statue debbano essere considerate di piccole dimensioni (*art. cit.*, p. 61). Una tale considerazione sarebbe sostenuta dal fatto che la statua di Venere è indicata a v. 26 con *gemma* (*art. cit.*, p. 62).

⁶ Ricorrenti sono in Claudiano le descrizioni di opere d'arte (cfr. P. Fargues, *op. cit.*, pp. 305-308).

Nel componimento, inoltre, sembra trovare compiuto sviluppo un motivo presente in maniera più o meno embrionale in molti luoghi della tradizione letteraria concernente il magnete. È il motivo che abbiamo voluto indicare come ‘amori del magnete’, dal momento che in diverse occasioni l’attrazione tra ferro e magnete viene più o meno esplicitamente assimilata a un rapporto d’amore.

Consideriamo, innanzi tutto, alcune testimonianze riguardanti l’esistenza ad Alessandria di complicati congegni, rispondenti a un evidente gusto per i *mirabilia*, che sfruttavano proprio la forza d’attrazione del magnete.

La fonte più antica che bisogna tener presente è un passo della *Naturalis historia*. Plinio si occupa più diffusamente del magnete in due luoghi.⁷ Il primo di essi (34, 147-148) rappresenta una parentesi aperta all’interno della trattazione del ferro:

De magnete lapide suo loco dicemus concordiaque, quam cum ferro habet. Sola haec materia virus ab eo lapide accipit retinetque longo tempore, aliud adprehendens ferrum, ut anulorum catena spectetur interdum. Quod volgus imperitum appellat ferrum vivum, vulneraque talia asperiora fiunt. Hic lapis et in Cantabria nascitur, non ut ille magnes verus caute continua, sed sparsa bulbatione – ita appellant – nescio an vitro fundendo perinde utilis, nondum enim expertus est quisquam; ferrum utique inficit eadem vi. Magnete lapide architectus Timochares Alexandriae Arsinoes templum concamarare incohaverat, ut in eo simulacrum e ferro pendere in aëre videretur. Intercessit ipsius mors et Ptolomaei regis, qui id sorori suae iusserat fieri.

Plinio, nonostante si riservi di parlare delle proprietà del magnete in un altro contesto, ne anticipa alcune caratteristiche. Innanzi tutto, indica il rapporto di attrazione tra ferro e magnete come *concordia*, sostantivo usato con senso analogo nel *Magnes* (v. 41) e non altrove attestato per indicare la stessa relazione. L’autore accenna, quindi, alla capacità del magnete di ricevere *virus* dal ferro e di trattenerlo a lungo.

⁷ Per alcune indicazioni sulla trattazione del magnetismo da parte di Plinio il Vecchio cfr. J.F. Healy, *Pliny the Elder on Science and Technology*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1999, pp. 155-158.

Il senso da attribuire a *virus* pone qualche dubbio in questo contesto, anche se la lezione è generalmente conservata dagli editori.⁸ Il sostantivo ha di solito un significato concreto, indica propriamente una secrezione e spesso un succo velenoso.⁹ L'uso del termine¹⁰ può corrispondere in questo caso anche all'esigenza di esprimere con un'immagine concreta il concetto di una forza che restava astratta e inspiegabile per gli antichi. È con immagini di ancor maggiore concretezza che si esprime Claudiano nel *Magnes*, dove ricorre a espressioni quali *dulces epulas, pabula* (v. 17), *aspera [...] alimenta* (v. 19). Plinio accenna poi alla catena di anelli di ferro che si può creare in virtù dell'attrazione magnetica. Del particolare fenomeno si era ampiamente occupato Lucrezio (6, 910 ss.), tentando di fornirne una spiegazione scientifica. Il ferro interessato da questo fenomeno è quello che, secondo la testimonianza di Plinio, il popolo incolto chiama *ferrum vivum*.¹¹ È notazione interessante, questa fornita dall'autore, poiché testimonia la tendenza ad attribuire vita o addirittura caratteristiche antropomorfe a una materia inanimata, ma capace di provocare movimento.

Dopo aver fornito qualche indicazione circa le località di provenienza del magnete, Plinio fa riferimento a uno spettacolare congegno, di cui l'architetto Timocare¹² aveva intrapreso la costruzione, che ha

⁸ In realtà la tradizione manoscritta è concorde su *virus*, tranne il manoscritto *h*, il cui valore è considerato poco rilevante, che ha *vires*. A favore di questa lezione potrebbero far propendere, oltre che il senso, anche altri due luoghi di Plinio in cui il sostantivo *vis* è usato in relazione al magnete, *nat.* 34, 148 e 36, 129. Inoltre Isidoro, nel passo corrispondente delle *Etymologiae* (16, 21, 4), ha *vim*. A vantaggio di *virus* si può addurre il principio della *lectio difficilior* e il contesto stesso in cui Plinio dice che le ferite arrecate dal magnete sono *asperiora* (cfr. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXIV, texte établi et traduit par H. Le Bonniec, commenté par H. Gallet de Santerre et par H. Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres, 1953, pp. 305-306).

⁹ Solo in alcuni casi il sostantivo indica metaforicamente il 'veleno' delle parole e dei discorsi (cfr., ad es., *Sil.* 11, 557; *Apul. apol.* 67).

¹⁰ Le Bonniec (*op. cit.*, p. 157) traduce «vertu nocive» e Rossana Mugellesi (G. Plinio Secondo, *Storia naturale V. Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, traduzione e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Torino, Einaudi, 1988, p. 263) traduce «potere malefico».

¹¹ La capacità di attrazione esercitata dal magnete aveva fatto sì che al minerale venisse attribuita una forma di vita. Secondo la testimonianza di Aristotele (*de anim.* 405 a 19) già Talete riteneva che il magnete fosse dotato di una $\psi\upsilon\chi\eta$ perché in grado di far muovere il ferro.

¹² Sul nome dell'architetto c'è, di fatto, incertezza. La tradizione di Plinio presenta accanto

qualche analogia con il congegno descritto da Claudiano. L'impianto doveva trovarsi nell'*Arsinoeion* di Alessandria,¹³ tempio nel quale era venerata, come θεά Φιλάδελφος, Arsinoe, sorella e sposa di Tolemeo II Filadelfo. L'edificio, di cui non è rimasta traccia visibile in età moderna, doveva contenere altri *mirabilia*, ai quali Plinio fa altrove riferimento, come una gigantesca statua di topazio che ritraeva Arsinoe (*nat.* 37, 108) e un obelisco dalle eccezionali dimensioni (*nat.* 36, 68-69). Per riferirsi alla edificazione del tempio Plinio usa il verbo *concamarare*, termine tecnico abbastanza raro,¹⁴ che indica la costruzione a volta di un edificio.¹⁵ L'erudito non si sofferma a descrivere la si-

a *Timochares* – *Timocrates* (con qualche altra variante), anche *Dinochares* – *Dinocrates*. Anche Ausonio nel passo della *Mosella* in cui si riferisce allo stesso congegno (v. 312) nomina un *Dinochares*. Con il nome di *Dinochares* o *Dinocrates* è noto l'architetto di Alessandro Magno incaricato di progettare Alessandria e il palazzo reale e che aveva concepito il disegno di trasformare il monte Athos in una gigantesca statua dell'imperatore. Mentre sia Mayhoff (Stuttgartiae 1967) sia Le Bonniec (Paris 1953) leggono *Timochares*, Corso (*op. cit.*, p. 265 nn. 4 e 5) preferisce *Dinochares*, identificando questo architetto con quello di Alessandro e collocando l'inizio della costruzione del tempio dedicato ad Arsinoe subito dopo il suo matrimonio con Tolemeo II (avvenuto intorno al 277 a. C.). Il congegno cui fa riferimento Plinio sarebbe conforme al gusto per i *mirabilia* testimoniato in altri progetti da *Dinochares*. Dal testo di Plinio, tuttavia, mi pare si possa dedurre che la morte dell'architetto e quella del sovrano (da collocare nel 246) avvennero a poca distanza l'una dall'altra (se non fosse stata la loro concomitanza a impedire la realizzazione del progetto, perché Plinio non si sarebbe dovuto limitare a ricordare solo la morte dell'artista?) e ciò renderebbe impossibile, proprio per motivi cronologici (l'artista sarebbe stato un ultracentenario), l'identificazione dell'architetto ricordato da Plinio con l'architetto di Alessandro. Contrario all'identificazione si manifesta anche Fabricius, *Deinochares* in *PW* IV 2, Stuttgart, A. Druckemüller Verlag, 1958 [=1901], coll. 2390 s. Cfr. G.A. Mansuelli, *Contributo a Deinochares*, in *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, I, Roma, L'«Erma» di Bretschneider, 1992 [=1983], pp. 78-90.

¹³ Per l'architettura di Alessandria cfr. P. Pensabene, *Elementi architettonici di Alessandria e di altri siti egiziani*, Roma, L'«Erma» di Bretschneider, 1993 (in part. le pp. 195-216); K. Michalowski, *L'arte dell'antico Egitto*, trad. it., Milano, Garzanti, 1990, pp. 501-505.

¹⁴ Il verbo risulta usato, oltre che dallo stesso Plinio (*nat.* 11, 82; 31, 46; 14, 16), anche da Vitruvio (3, 4,1 e 5, 11, 2) e Svetonio (*Aug.* 90).

¹⁵A. Corso (*op. cit.*, p. 265, n. 5) precisa che la costruzione a volta doveva riguardare due livelli dell'edificio, che sarebbe constato di un alto podio e di una cella entrambi coperti a volta. Egli ritiene, infatti, che il verbo *concamarare* doveva riferirsi alla parte inferiore dell'edificio in quanto Plinio avrebbe parlato solo della fase iniziale della costruzione. Si tratta, forse, di una precisazione inutile, dal momento che Plinio non dice in quale momento della sua realizzazione l'opera fu interrotta e, d'altra parte, nessun altro indizio può far supporre i due ordini di volte.

stemazione del tempio, limitandosi a dire che la costruzione a volta con l'utilizzo del magnete doveva risultare tale che al suo interno una statua di ferro sembrasse sospesa nell'aria. Quasi certamente fa riferimento allo stesso edificio di cui parla Plinio anche Ausonio, in un passo della *Mosella* (vv. 311-317):

Conditor hic forsán fuerit Ptolomaidos aulae
 Dinochares, quadro cui in fastigia cono
 surgit et ipsa suas consumit pyramis umbras,
 iussus ob incesti qui quondam foedus amoris
 Arsinoen Pharii suspendit in aëre templi.
 Spirat enim tecti testudine corus achates
 afflatamque trahit ferrato crine puellam.

Il passo è inserito nel contesto della enumerazione dei più famosi architetti dell'antichità, la cui opera, secondo Ausonio, potrebbe essere individuata negli splendidi edifici posti lungo le rive della Mosella. Il tempio cui Ausonio fa riferimento è indicato come opera di Dinochares, architetto del palazzo di Tolemeo e di una piramide caratterizzata dal fatto di consumare in se stessa la sua ombra. La località dove l'edificio era costruito si deduce dall'aggettivo riferito a *templi, Pharii*, cioè «di Faro», l'isoletta nei pressi di Alessandria. In questo caso l'aggettivo significherà «alessandrino» o «egiziano». Il testo di Ausonio offre, in relazione all'edificio, qualche particolare in più rispetto a quello di Plinio. Il poeta precisa che l'opera fu realizzata per celebrare un legame d'amore incestuoso (quello fra Tolemeo e la sorella Arsinoe, si intende) e che la statua sospesa rappresentava proprio Arsinoe. Ausonio, poi, si sofferma a descrivere il funzionamento del congegno. In realtà egli non indica il magnete come materiale preposto ad azionare il meccanismo, ma l'*achates*, minerale al quale non è attestato altrove che venissero attribuite proprietà simili a quelle del magnete.¹⁶ Il

¹⁶ Alla pietra, tuttavia, venivano talora attribuite proprietà straordinarie; cfr. il commento al passo della *Mosella* di Green (*The Works of Ausonius*, edited with Introduction and Commentary by R.P.H. Green, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 498), che cita Plin. *nat.* 37, 139-142; Solin. 5, 25; Isid. *orig.* 16, 11, 1.

ThLL (I 387, 63 ss.), d'altra parte, registra questa sola occorrenza del termine *achates* con il valore di *magnes*. Anche Ausonio, come Plinio, parla di una volta, *testudo*, dalla quale si esercitava la forza atta ad attirare la statua. La forza magnetica è concepita come un potente soffio, un vento: il poeta parla di *corus*¹⁷ e usa il verbo *spirat* per indicare l'azione attrattiva della volta (v. 316); la statua della fanciulla viene detta *afflatam* (v. 317). Anche nel *Magnes*, come vedremo, all'attrazione magnetica è associata l'idea del vento che si lega a sua volta con quella del respiro (cfr. *lascivo flatu*, v. 33; *longo spiraminis actu*, v. 36; *aura tenax*, v. 39).

Il passo sembrerebbe non presentare elementi che possano connettersi con la tematica degli amori del magnete. Eppure l'indicazione del motivo che sarebbe stato all'origine della costruzione del particolare congegno, cioè un legame d'amore incestuoso, potrebbe non essere estraneo alla tematica. La forza d'attrazione della volta magnetica sulla statua di ferro potrebbe alludere proprio a quel *foedus amoris* di cui parla Ausonio (v. 314). Anche Claudiano parlerà di *foedera* (v. 41) a proposito del legame tra la statua di Venere e quella di Marte con riferimento da un lato all'attrazione magnetica, dall'altro a quella d'amore.¹⁸

¹⁷ La lezione, in realtà, è incerta. I manoscritti più autorevoli della *Mosella* hanno *chorus*, anche metricamente insostenibile. Le proposte di lettura sono state svariate. Ricordiamo, fra le altre, quella del Peiper (Lipsiae 1886), accolta anche dal Green (Oxford 1991), che leggeva *virus*, sulla base del testo di Plinio prima ricordato (*nat.* 34, 147): *sola haec materia virus ab eo lapide accipit* [...]. La proposta più sostenibile appare quella dello Scaligero, *corus*, accolta anche dallo Schenkl (Berolini 1883), e da altri moderni editori quali Hosius (Marburg 1894), Marsili (Torino 1957), Pastorino (Torino 1971), Ternes (Paris 1972). *Corus*, che avrebbe il valore di *caurus*, cioè «vento», oltre ad essere lezione molto vicina al testo tradito, ben si addice al senso del passo nel quale altri termini rientrano nella sfera semantica del vento, innanzi tutto il verbo *spirat* e poi il participio *afflatam*.

¹⁸ Di un congegno simile a quello descritto da Plinio e da Ausonio ci darà notizia anche Agostino, *civ.* 21, 6 [...] *unde factum est, ut in quodam templo lapidibus magnetibus in solo et camera proportione magnitudinis positus simulacrum ferreum aeris illius medio inter utrumque lapidem ignorantibus, quid sursum esset ac deorsum, quasi numinis potestate penderet*. Agostino dà questa informazione mentre sta parlando di tutti quei congegni che agli occhi dei pagani sembravano determinati da forze divine, mentre nascondevano, di fatto, un umano artificio. Una testimonianza presente negli *Annales Treverenses* parla di una statua di Mercurio sospesa nell'aria perché inserita in un congegno in cui agiva la forza magnetica: *Audi praeterea quod mireris. Treberis est civitas Galliae nobilis, ubi Senecio quidam, cuius hospitio usus sum per 12 dies, in suburbio civitatis ferream imaginem Mer-*

Molto interessante si rivela anche la testimonianza di Rufino d'Aquileia (*hist.* 2, 23) in un passo nel quale descrive il Serapeo di Alessandria.¹⁹ Dopo aver presentato il grandioso esterno del santuario, l'autore si sofferma a descrivere il suo interno:

Interiores delubri parietes laminis primo aureis vestiti, super has argenteas, ad postremum aereis habebantur, quae munimento pretiosioribus metallis forent. Erant etiam quaedam ad stuporem admirationemque videntium, dolis et arte composita. Fenestra perexigua ab ortu solis ita erat aptata, ut die qua fuerat institutum simulachrum Solis ad Serapin salutandum introferri, diligenter temporibus observatis, ingrediente simulachro radius solis per eandem fenestram directus, os et labra Serapis illustraret, ita ut inspectante populo, osculo salutatus Serapis videretur a Sole. Erat et aliud fraudis genus huiusmodi: natura lapidis magnetis huius virtutis esse perhibetur, ut ad se rapiat et attrahat ferrum. Signum Solis ad hoc ipsum ex ferro subtilissimo manu artificis fuerat fabricatum, ut lapis, cuius naturam ferrum ad se trahere diximus, desuper in laquearibus fixus, cum temperate sub ipso radio ad libram fuisset positum simulachrum, et vi naturali ad se raperet ferrum, assurrexisse populo simulachrum, et in aere pendere videretur. Et ne hoc lapsu propero proderetur, ministri fallaciae, «Surrexit, aiebant, Sol, ut valedicens Serapi, discedat ad propria».²⁰

curii volantis magni ponderis ostendit in aere pendentem. Erat autem magnes, ut hospes idem mihi ostendit, supra in fornice itemque in pavimento, quorum naturalis vis e regione sua sibi ferrum ascivit sicque ferrum ingens quasi dubitans in aere remansit [...] (Annal. Treverensium continuator, Pertz SS 8, 146, 12-17).

¹⁹ Alle meraviglie del grandioso santuario, distrutto dai cristiani nel 391, fa riferimento Ammiano Marcellino (22, 16, 12): *His accedunt altis sufflata fastigiis templa, inter quae eminent Serapeum, quod licet minuat exilitate verborum, atrii tamen columnatis amplissimis et spirantibus signorum figmentis et reliqua operum multitudine ita est exornatum, ut post Capitolium, quo se venerabilis Roma in aeternum attollit, nihil orbis terrarum ambitiosius cernat.* Nella entusiastica testimonianza di Ammiano colpisce l'espressione *spirantibus signorum figmentis*, che, quasi sicuramente fondata su due luoghi virgiliani (*georg.* 3, 34 *Parii lapides, spirantia signa* e *Aen.* 6, 847 *exudent alii spirantia mollius aera*; cfr. *Philological and Historical Commentary on Ammianus Marcellinus XXII*, by J. den Boeft, J.W. Drijvers, D. den Hengst, H.C. Teitler, Groningen, Forsten, 1995, p. 299) dove il poeta allude a statue tanto ben fatte da sembrare vive, potrebbe qui alludere ai particolari congegni che fanno sì che le statue sembrino agire come esseri viventi.

²⁰ Anche Ps. Prosp. *prom.* 3, 48, 42 testimonia l'esistenza nel Serapeo di Alessandria di un altro stranissimo dispositivo, fondato sull'azione del magnete: *Apud Alexandriam in templo Serapis hoc argumentum daemonis fuit. Quadriga ferrea nulla basi suffulta, nullis uncis infixis parietibus colligata, in aere pendens, cunctis stuporem, ac velut divinum subsidium oculis mortalium exhibebat. Quam tamen lapis magnes, qui ferrum sibimet attributum su-*

Il passo è significativo innanzi tutto perché descrive un rito che coinvolgeva due statue, quella del Sole e quella di Serapide, e che prevedeva un avvicinamento e un rapporto fra le statue stesse: agli occhi del popolo doveva sembrare che il Sole baciasse Serapide. Si tratta della particolare cerimonia del ‘bacio del Sole’, testimoniata anche da fonti archeologiche, in particolare da alcune lucerne rinvenute proprio ad Alessandria, e legata alla tradizione secondo la quale il dio Sole rinvigoriva le statue degli dei.²¹

Notevole interesse presenta per l’analisi della tematica degli ‘amori del magnete’, il secondo dei brani in cui Plinio si occupa del minerale, *nat.* 36, 126-130. Particolarmente significativi per il nostro tema sono i paragrafi 126-127:

A marmoribus degredienti ad reliquorum lapidum insignes naturas quis dubitet in primis magnetem occurrere? Quid enim mirabilius aut qua in parte naturae maior improbitas? Dederat vocem saxis, ut diximus, respondentem homini, immo vero et obloquentem. Quid lapidis rigore pigrius? Ecce sensus manusque tribuit illi. Quid ferri durtia pugnacius? Pedes ei inpertivit et mores. Trahitur namque magnete lapide, domitrixque illa rerum omnium materia ad inane nescio quid currit atque, ut propius venit, adsilit, tenetur amplexuque haeret. Sideritum ob id alio nomine vocant, quidam Heraclion. [...]

Emerge, innanzi tutto, l’uso del sostantivo *improbitas*, generalmente adoperato in relazione all’uomo e all’agire umano (cfr. *ThLL* VII 1, 686, 31-36) e qui applicato al magnete. Ma quel che risulta più evidente è il tentativo di offrire un’immagine fortemente concreta dell’attrazione e del vincolo tra magnete e ferro tramite il ricorso a immagini antropomorfe. Al magnete Plinio attribuisce *sensus* e *manus*, al ferro *pedes* e *mores*.²² Ma quel che sembra ancora più degno di rilievo è che

spendit, eo loco camerae affixus, totam illam machinam sustentabat.

²¹ Cfr. V. Tran Tam Tinh, *Le baiser d’Helios, in Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, II, Roma, L’«Erma» di Bretschneider, 1992 [=1984], pp. 318-328.

²² R. Bloch (Pline l’Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXVI, texte établi par J. André, traduit par R. Bloch, commenté par A. Rouveret, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 93) traduce il termine *mores* con «volonté», Corso (*op. cit.*, p. 675) con «istinti». Forse sarebbe preferibile tradurre con un sostantivo che renda il senso della contrapposizione rispetto al

il loro legame viene detto *amplexus*. Sembrerebbe qui appena abbozzata l'immagine che sarà successivamente sviluppata da Claudiano. Come al magnete il naturalista attribuisce *sensus manusque*, così alla statua magnetica di Venere Claudiano attribuirà l'azione di abbracciare, circondare *vivis [...] complexibus* (cfr. vv. 34-37). Come nell'immagine di Plinio il ferro ha *pedes [...] et mores*, così la statua ferrea di Marte è attratta, quindi si muove verso la statua di Venere (quello che fa pensare, appunto, all'azione dei piedi). Il verbo usato da Plinio per indicare il movimento del ferro verso il magnete, *trahitur*, è proprio lo stesso che sarà usato da Claudiano (v. 37). A proposito dell'uso del termine *amplexus* bisogna notare che in più di un'occasione il sostantivo è adoperato in riferimento a soggetti inanimati, ma equivale in questi casi a *ambitus*, *circuitus*, *tegumentum* (cfr. *ThlL* I 1997, 14-15), contiene, cioè, l'idea del circondare, del cingere. L'impiego del sostantivo nel brano di Plinio sembrerebbe dettato non dall'esigenza di trasmettere un'immagine reale (dal momento che il magnete non circonda il ferro, ma semplicemente vi aderisce), ma probabilmente dall'intento di suggerire l'immagine di un abbraccio d'amore, in conformità con l'uso comune del sostantivo. Ed è proprio l'immagine dell'*amplexus* che costituisce il motivo centrale del carne di Claudiano.

Plinio non si limita a parlare dell'attrazione tra ferro e magnete, ma pone l'accento sulle caratteristiche dell'una e dell'altra materia che rendono ancora più mirabile tale attrazione. In relazione al metallo l'autore parla di *duritia* (in Claudiano troviamo *duras [...] mentes*, v. 41), sostantivo connotato con il comparativo di *pugnax*. Poco dopo il ferro è definito come *domitrix illa rerum omnium materia*. Del ferro, dunque, Plinio mette in rilievo la forza e la capacità di resistenza e di dominio, quelle caratteristiche che rendono il materiale adatto alla guerra. Nel *Magnes* il ferro sarà personificato in Marte, emblema stesso della guerra.

precedente *duritia*. Infatti, come *sensus* è posto in contrapposizione con *rigor* per indicare la sensibilità di contro all'apparente insensibile rigidità, così *mores* è contrapposto a *duritia*, a significare quasi un buon carattere di fronte a un'apparente durezza.

Il naturalista esprime la sua meraviglia e si interroga sulla manifestazione di certi comportamenti che vengono pertanto espressi con parole e immagini legate alla sfera semantica dell'umano. In maniera analoga Claudiano, dopo aver descritto l'attrazione e l'abbraccio tra la statua di Venere e quella di Marte, si chiede quale calore abbia potuto permettere l'abbraccio e l'unione (vv. 40-41).

Poco interessante ai fini dello sviluppo del tema degli amori del magnete si rivela il seguito della trattazione pliniana. Si tratta di informazioni che concernono il nome e le diverse varietà di magnete. Nemmeno la distinzione fra magnete maschile e magnete femminile (*Differentia prima mas sit an femina, proxima in colore: nat. 36, 128*) si rivela in tal senso interessante. La distinzione, infatti, viene operata in base alla categoria della forza, con conseguente caratterizzazione del magnete dotato di calamitazione come maschile e di quello che ne è sprovvisto come femminile ([...] *niger est et feminei sexus ideoque sine viribus*).

Nonostante una certa vicinanza fra il testo di Plinio e quello di Claudiano, non si può affermare, tuttavia, che il poeta abbia sicuramente letto il più antico erudito. Piuttosto bisogna considerare lo sviluppo di un motivo, se non proprio di un τόπος, presente nella tradizione letteraria. L'assimilazione dell'attrazione magnetica a quella amorosa si incontra anche in un breve epigramma dell'*Anthologia Palatina* (12, 152): Μάγνης Ἡράκλειτος, ἐμοὶ πόθος, οὔτι σίδηρον/πέτρῳ, πνεῦμα δ' ἐμὸν κάλλει ἐφελκόμενος. Il componimento è anonimo, anche se potrebbe essere ricondotto a Meleagro, dal momento che il nome dell'amato, Ἡράκλειτος, ricorre in altri cinque componimenti di questo poeta (12, 33; 63; 72; 94; 256).²³ L'identificazione del magnete con il fanciullo amato potrebbe in questo caso collegarsi anche con il gioco di parole fra il nome del fanciullo stesso, Ἡράκλειτος, e uno dei nomi che serviva a identificare il magnete, Ἡράκλεια (λίθος).

²³ Cfr. *The Greek Anthology. Hellenistic epigrams*, edited by A.S.F. Gow and D.L. Page, II, Cambridge, University Press, 1965, p. 574; *Anthologie Grecque*, livre XII, texte établi et traduit par R. Aubreton, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 55. n. 1.

Così l'idea dell'amore tra ferro e magnete, alla quale il testo di Plinio allude, è esplicitamente espressa in un passo di *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio (1, 17, 2): Ἐρᾶ γούνη Μαγνησία λίθος τοῦ σιδήρου· κἄν μόνον ἴδῃ καὶ θίγῃ, πρὸς αὐτὴν εἴλκυσεν, ὥσπερ ἐρωτικὸν ἔνδον ἔχουσα πῦρ. Καὶ μή τι τοῦτό ἐστιν ἐρώσεως λίθου καὶ ἐρωμένου σιδήρου φίλημα; Il passo è inserito all'interno di un più ampio contesto in cui il narratore afferma che il potere dell'amore è tale da coinvolgere anche gli uccelli, i rettili, le piante e persino le pietre. A tal proposito parla, oltre che dell'amore del magnete, anche dell'amore delle palme.²⁴ Il linguaggio di Achille Tazio è esplicito, anzi insiste proprio sul verbo ἐράω (cfr. ἐρᾶ, ἐρώσεως, ἐρωμένου, e anche l'aggettivo ἐρωτικόν) e indica come φίλημα, bacio, il contatto tra magnete e ferro. Il narratore parla anche di ἐρωτικόν [...] πῦρ come causa dell'attrazione e proprio sul concetto del calore, come vedremo, insisterà molto Claudiano (cfr. vv. 40 s. *quis calor infudit geminis alterna metallis/ foedera?*; v. 42 *flagrat anhela silex*; v. 56 [...] *lapides suos ardor agit* [...]; v. 57 [...] *rigido regnant in marmore flammae*).

Gregorio Nazianzeno (*carm. mor.* 1, 241- 246) assimila il legame fra le palme e quello fra le pietre (alludendo verosimilmente al magnete, spesso indicato semplicemente come λίθος) a un legame nuziale: Εἰ δ' ἔτεδον φοίνιξι πόθου νόμος ὑψικόμοισι./ μινυμένους θῆλυν τε καὶ ἄρσενα εἶαρος ὄρη/ ἐρνοκόμων παλάμησι βρύειν βοτρῦδρα καρπὸν./ εἰ δὲ καὶ ἐκ δυάδος λιθάκων λίθος εἰς ἓν ἰούσης/ τίκτεται, ὡς ἐνέπουσι λίθων ἐπίστορες ἄνδρες./ ἔστι καὶ ἀψύχοισι γάμος καὶ δεσμὸς ἔρωτος. Si tratta di immagini audaci (si parla di γάμος anche per gli esseri inanimati), che, per quanto anche conformi a una certa tradizione retorica, testimoniano una progressiva tendenza

²⁴ Nemmeno il motivo degli amori delle piante (una famosa pagina sull'amore delle palme scrisse nelle sue *Res gestae* anche Ammiano, 24, 3, 12-13) è estraneo a Claudiano, che lo propone nell'*Epithalamium Honorio et Mariae*, vv. 65-68: *vivunt in Venerem frondes omnisque vicissim/ felix arbor amat; nutant ad mutua palmae/ foedera, populeo suspirat populus ictu/ et platanis platanis alnoque adsibilat alnus*. Il motivo si inserisce all'interno della descrizione dell'isola di Cipro e del giardino di Venere. Si tratta di un tema che Isabella Gualandri (*op. cit.*, p. 22) collega alla Seconda Sofistica, facendo riferimento proprio al passo di Achille Tazio sopra citato.

verso quella sensualizzazione della natura individuabile nella produzione letteraria degli ultimi secoli dell'Impero.²⁵

Il testo che sembra avere maggiori affinità con il *Magnes* di Claudiano è un passo dei *Lithica*, opera appartenente al *corpus* degli *Orphica*. I vv. 306-343 del componimento si occupano del magnete, ma sono in particolare i vv. 307-312 che sembrano avere maggiore vicinanza con il poemetto di Claudiano: Τόλμα δ' ἀθανάτους καὶ ἐννήϊ μείλισσεσθαι/ μαγνήσση· τὴν δ' ἔξοχ' ἐφίλατο θούριος Ἄρης,/ οὐ νεκεν, ὀππότε κεν πελάσῃ πολιοῖο σιδήρου,/ ἤϊτε παρθευικὴ γλαγερόχροα χερσὶν ἐλοῦσα/ ἤϊθεον στέρνω προσπτύσεται ἱμερόεντι,/ ὥς ἢ γ' ἀρπάζουσα ποτὶ σφέτερον δέμας αἰεὶ/ ἄψ πάλιν οὐκ ἐθέλει μεθέμειν πολεμιστὰ σίδηρον.²⁶

Appare estremamente significativo in questo testo, ai fini del confronto con il poemetto claudiano, la predilezione per il magnete attribuita ad Ares.²⁷ Si tratta di un particolare non presente negli altri testi

²⁵ Si pensi all'atmosfera intensamente sensuale che pervade il *Pervigilium Veneris*, dove non solo i boccioli delle rose sono assimilati ai seni di una fanciulla (vv. 13-21), ma gli uccelli *nubunt* (v. 3) e persino i temporali, *imbres*, sono considerati *mariti* del bosco (v. 4)

²⁶ È molto difficile e controversa la datazione dell'opera. Fu il Tyrwitt (*Περὶ λίθων*, London 1871, riprodotto in *Orphica* recensuit G. Hermannus, Hildesheim-New York, Olms, 1971 [=Leipzig 1805], p. LVI) che, fondandosi sui vv. 71-74 del componimento nei quali si fa riferimento alla condanna a morte per decapitazione di un mago, deduceva che l'opera fosse stata composta «iis temporibus [...] quibus magia, velut crimen capitale, gladio vindicaretur». Il filologo alludeva alla legge emanata da Costanzo nel 357, che prevedeva la condanna a morte per i maghi, e concludeva che l'autore dell'opera fosse vissuto verosimilmente «neque ante Costantium, neque multo post Valentem» (p. LX). Questa proposta di datazione, in genere bene accolta dagli studiosi successivi, è stata più recentemente messa in seria discussione. Si veda, a tal proposito J. Schamp, *Entre Hermès et Zoroastre. Observations sur la datation traditionnelle du Lapidaire orphique*, «L'Antiquité Classique» L, 1981, pp. 721-732. Lo Schamp ritiene che non sia corretto estrapolare i vv. 71-74 da un contesto il cui contenuto rientra nello schema tradizionale degli scritti apocalittici (cfr. p. 729). Il problema della datazione ritorna in *Les lapidaires grecs, texte établi et traduit par R. Halleux et J. Schamp*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, pp. 51-57. I due studiosi, sulla base di alcune somiglianze con gli *Oracoli Caldei*, che fanno pensare a una comune corrente di ispirazione, e notando che l'autore dei *Lithica* sembra ignorare gli *Oracoli*, propendono per una collocazione dell'opera nella prima metà del II sec. d. C.

²⁷ Molto antica era la messa in relazione fra i metalli e gli astri visibili, e al ferro era sempre associato il pianeta Marte; cfr. R. Halleux, *Le problème des métaux dans la science antique*, Liège-Paris, Les Belles Lettres, 1974, pp. 151-155. L'associazione magnete-Afrodite si ha invece in *Papyri graecae magicae* IV, 1722-1723 (αβῶν λίθον μάγνητα τὸν πνέον

e che può derivare dalla più comune associazione di Ares-Marte con il ferro. La predilezione che Ares ha per il magnete, già resa con il verbo φιλέω, viene poi visualizzata con una delicata similitudine: come una vergine dalla pelle color del latte, prendendo tra le braccia il suo amato, lo stringe al suo seno desiderabile, così il magnete attira al suo corpo il ferro e non vuole lasciarlo. Lo speciale legame tra magnete e ferro già assimilato, ma più genericamente, a un legame d'amore negli altri testi che abbiamo finora esaminato, tramite una similitudine viene qui associato proprio a quello tra una fanciulla e il suo amato. Il passaggio successivo ci sembra essere proprio quello di Claudiano che, non più tramite una similitudine, ma personificando il magnete e il ferro nelle statue di Venere e Marte, rappresenterà il loro legame d'amore.²⁸

Di nessuno dei testi finora considerati si può con certezza affermare che sia stato letto e tenuto presente da Claudiano, ma si può verosimilmente sostenere che al dotto poeta non sfuggiva un motivo, quello degli 'amori del magnete', abbastanza diffuso sopra tutto fra gli autori greci, ed è questo motivo che egli innesta su quello ben più noto degli amori di Marte e Venere. Era stato proprio Omero (*Od.* 8, 266-366) a cantare l'incontro dei due divini amanti.²⁹ La vicenda era narrata nel canto che l'aedo Demodoco intonava per allietare Odisseo, ospite alla corte di Alcino. Il racconto, più che la descrizione dell'incontro degli amanti, metteva in evidenza l'esemplare punizione inflitta da

τα γλύψον Ἀφροδίτην ἱπιπσὶ καθημένην) e negli *Orphei Lithica Kerygmata* 11, 7-11 la pietra è considerata detentrica dei poteri di un talismano d'amore e viene associata anche ad Afrodite: [Λίθος μάγνης] Καὶ ἄλλας πλείστας ἔχει δυνάμεις. Ἔστι δὲ καὶ πρὸς ἀγωγὴν γυναικῶν χρήσιμος καὶ πρὸς συστάσεις λαμπρῶν ἀνδρῶν, πρὸς δὲ τὰς ἐμπορίας πάσας κερδέμπορος. Ἐὰν γυνὴ αὐτὴν φορῆ, ἐρασθήσεται αὐτῆς ὃν ἂν βουληθῆ. Ἐπιχάρασε δὲ τῷ λίθῳ Ἀφροδίτην ἔλκουσαν ἀνδρὰ ἀπὸ τοῦ κρασπέδου τῆ εὐωνύμῳ χειρὶ, τῇ δὲ δεξιᾷ δεικνύουσαν μῆλον.

²⁸ Cameron (*op. cit.*, p. 309) ritiene che Claudiano abbia conosciuto le opere attribuite al mitico Orfeo: «Claudian was evidently familiar with a poem or poems passing under the name of Orpheus».

²⁹ Cfr. Omero, *Odissea*, libri V-VIII, introduzione, testo e commento a cura di J.B. Hainsworth, traduzione di G.A. Privitera, Milano, Mondadori, 1982, pp. 269-280. Molti riferimenti bibliografici sul canto di Ares e Afrodite in W. Burkert, *Das Lied von Ares und Aphrodite*, «Rheinisches Museum» CIII, 1960, pp. 130-144.

Efesto ai due adulteri e il vergognoso spettacolo delle due divinità incatenate sotto lo sguardo indiscreto degli altri dei.

Tale motivo ebbe molto successo nella letteratura antica,³⁰ specialmente in quella latina. Le testimonianze sono numerosissime, ma il mito fu più ampiamente trattato innanzi tutto da Lucrezio (1, 31-40) nella parte conclusiva dell'inno a Venere. Il mito è in relazione alla richiesta di pace rivolta a Venere: è in grado di donare la pace la dea che è capace di domare persino il dio della guerra. È un quadro di grande plasticità quello che dei due amanti presenta Lucrezio, tanto che è stato supposto che il poeta facesse riferimento per la sua rappresentazione a qualche gruppo scultorio.³¹

È Ovidio che dedica uno spazio maggiore al mito, occupandosene in due diversi passi, *ars* 2, 561-599 e *met.* 4, 169-189.³² Anche nel passo dell'*Ars amatoria* relativo alla *fabula* [...] *toto notissima caelo* (v. 561), non è tanto descritto l'incontro d'amore quanto la punizione di Vulcano e la reazione che questa suscita nelle altre divinità. Se in Omero, tuttavia, la punizione appariva come giusta conseguenza di una colpa, l'intento di Ovidio è quello di mettere in risalto la stoltezza dell'azione di Vulcano e di distogliere, quindi, gli uomini dal compor-

³⁰ Una breve rassegna delle principali testimonianze del mito si trova in *Reposiani Concubitus Martis et Veneris*, introduzione, testo, traduzione e commento a cura di L. Cristante, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1999, pp. 5-9; cfr. anche idem, *La rete di Efesto. Tradizione e innovazione nel Concubitus Martis et Veneris di Reposiano*, in AA.VV., *Cultura latina pagana tra III e V secolo dopo Cristo* (Atti del Convegno, Mantova, 9-11 ottobre 1995), Firenze, Olschki, 1998, pp. 275-280. Un elenco molto ricco dei riferimenti al mito si trovava già in J.E.B. Mayor, *Thirteen Satires of Juvenal*, II, Hildesheim, Olms, 1966 [=London 1900], pp. 162-164. Lo studioso cita alcuni passi (Lucian. *de salt.* 63; Cypr. *ad Donat.* 8; Arnob. 4, 25) che testimoniano anche la rappresentazione del mito di Marte e Venere in mimi o *fabulae salticae*. Maria Pace Pieri (*L'incontro d'amore di Marte e Venere secondo Reposiano*, «Studi italiani di filologia classica» LI, 1979, p. 219) ritiene, anzi, che alcune deviazioni rispetto al racconto tradizionale che si riscontrano nel *Concubitus Martis et Veneris* si spiegano solo ammettendo la suggestione esercitata sull'autore del *Concubitus* dalle rappresentazioni pantomimiche del mito.

³¹ L'ipotesi è stata avanzata da Giussani (cfr. T. Lucreti Cari, *De rerum natura libri sex*, revisione del testo, commento e studi introduttivi di C. Giussani, Torino, Chiantore, 1921, p. 15, *ad v.* 33).

³² Per la diversa trattazione del mito nei due contesti, l'uno erotico-elegiaco, l'altro epico, cfr. G. Baldo, *Il codice epico nelle Metamorfosi di Ovidio*, «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici» XVI, 1986, pp. 124-128.

tarsi allo stesso modo nei confronti dei loro rivali. Il brano delle *Metamorfosi* si colloca come antefatto della narrazione degli amori del Sole. Era stato proprio il Sole a scoprire per primo l'adulterio di Venere e Marte e a riferirlo a Vulcano. Anche in questo caso il poeta si sofferma più a lungo sull'ingegnosa trappola costruita da Vulcano e sulla punizione degli amanti avvenuta alla presenza degli altri dei.

L'incontro d'amore tra Marte e Venere costituisce, come è noto, il tema di un intero poemetto tramandato nell'*Anthologia Latina*, il *Concubitus Martis et Veneris*. Il componimento, opera di un non meglio noto Reposiano, è di incerta datazione.³³ Sullo sfondo di un bosco lussureggiante sono descritte le diverse fasi dell'incontro dei due amanti, dall'ansiosa attesa della dea sino alla punizione finale.

Due, dunque, i principali filoni tematici che possono avere influenzato Claudiano nella composizione del *De magnete*, quello 'scientifico', della fenomenologia del magnete già associata a una fenomenologia d'amore, e quello 'mitologico' degli amori di Marte e Venere.

Ma all'origine del componimento si può forse anche individuare una certa predilezione che Claudiano sembra provare per le immagini legate ai metalli e al ferro in particolare. Se da un lato la consistente presenza nella sua opera del sostantivo *ferrum* e di aggettivi da esso derivati (54 sono le occorrenze di *ferrum*, 13 quelle di *ferratus*, 7 quelle di *ferreus*) si spiega con il fatto che sono rappresentati spesso in primo piano eserciti e, quindi, armamenti, dall'altro non si può negare un certo compiacimento del poeta nel creare immagini legate al ferro e a metalli simili. Così in *Ruf.* 2, 391 s. l'insieme delle armi diventa *se-*

³³ Per il *Concubitus* cfr., oltre alla già citata edizione di Cristante, anche Reposiano, *Concubitus Martis et Veneris*, a cura di U. Zuccarelli, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1972 e, per gli studi più recenti concernenti il *Concubitus* si veda, dello stesso autore, *Recenti studi su Reposiano*, «Bollettino di studi latini» XXVII, 1997, pp. 190-206. Quella della datazione del componimento è questione estremamente controversa. Già ritenuto da E. Baehrens (*Zu Reposianus*, «Rheinisches Museum» XXXI, 1876, pp. 605-608) poeta contemporaneo di Draconzio, la cronologia di Reposiano è stata variamente spostata e se Zuccarelli (*op. cit.*, p. 68) lo collocava nel II secolo, più di recente si propende per una collocazione tra il IV e il V secolo (cfr. Cristante, *op. cit.*, p. 8, ma anche A. Traina, *La Venere discesa [e la datazione di Reposiano]*, «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici» XLV, 2000, pp. 243-248).

ges ferri:³⁴ [...] *seges undique ferri/ circumfusa micat* [...]; analoga immagine in *Hon.* 3, 135 s. [...] *nudique seges Mavortia ferri/ ingeminat splendore diem* [...]. Rappresentazione molto plastica, che potrebbe collegarsi per molti aspetti alle immagini del nostro carne, si incontra in *Hon.* 6, 569 ss., dove agli occhi delle donne romane desta paura e meraviglia la vista del corteo imperiale con cavalli e cavalieri corazzati al punto da sembrare *simulacra viva: ut chalybem indutos equites et in aere latentes/ vidit cornipedes: 'quanam de gente' rogabat,/ 'ferrati venere viri? quae terra metallo/ nascentes informat equos? num Lemnius auctor/ indidit hinnitum ferro simulacraque belli/ viva dedit?* [...]. Immagine altrettanto potente in *Ruf.* 2, 357 ss. nella rappresentazione delle truppe visitate da Arcadio e Rufino: [...] *coniuncta per artem/ flexilis inductis animatur lamina membris./ Horribiles visu: credas simulacra moveri/ ferrea cognatoque viros spirare metallo./ Par vestitus equis: ferrata fronte minantur/ ferratosque levant securi vulneris armos.*³⁵ Anche in questo caso i soldati completamente armati sembrano *simulacra* che si muovono, uomini fatti di metallo che respirano. Certo, si tratta di immagini alquanto iperboliche, tendenti a enfatizzare l'idea di forza e di potenza che deriva dalla vista dei soldati, ma ci pare significativo che a concepirle sia la fantasia dello stesso poeta che rappresenta il *conubium* di due statue metalliche.

Il ferro compare talora nell'opera di Claudiano in immagini nelle quali il poeta sottolinea l'intenerimento di qualche personaggio caratterizzato peraltro proprio dalla durezza e dalla forza del metallo. Così in *rapt.* 2, 141 ss., mentre descrive le Ninfe e Proserpina intente a rac-

³⁴ L'immagine non è nuova; analoghe espressioni metaforiche, infatti, ricorrono già in Verg. *Aen.* 7, 525 s; 12, 663 s.; 3, 45.

³⁵ M. Dewar (Claudian, *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*, Edited with Introduction, Translation and Literary Commentary by M. Dewar, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 376) sottolinea che nell'immagine del *Panegyricus* emerge, insieme alla paura, la meraviglia delle donne romane alla vista dei *cataphractarii*, nelle scena dell'*In Rufinum* l'immagine appare molto più minacciosa. Una rappresentazione analoga dei *cataphractarii* si incontra in *Amm.* 16,10, 8, un passo che ha probabilmente influenzato Claudiano. Preciserei, comunque, che mentre Ammiano afferma che i soldati corazzati sembrano statue (*ut Praxitelis manu polita crederes simulacra*), Claudiano in entrambe le rappresentazioni fa emergere che i cavalieri e i cavalli corazzati sembrano statue vive, animate, dotate di movimento.

cogliere fiori, il poeta ferma l'attenzione anche su Minerva, sottolineando che persino la severa dea si ingentilisce e si adorna di fiori: [...] *Quin ipsa tubarum/ armorumque potens dextram, qua fortia turbat/ agmina, qua stabiles portas et moenia vellit,/ iam levibus laxat studiis hastamque reponit/ insuetisque docet galeam mitescere sertis;/ ferratus lascivit apex horrorque recessit/ Martius et cristae pacato fulgure vernant.* L'apice dell'elmo della dea è *ferratus* e Claudiano ne sottolinea il cambiamento d'aspetto con la voce verbale *lascivit*. Il mantello dello stesso Dite è «ferrigno» in *rapt.* 2, 275 *tunc ferrugineo lacrimas deterget amictu* e Claudiano lo indica subito dopo aver detto che il terribile re degli Inferi avverte l'amore: *Talibus ille ferox dictis fletuque decoro/ vincitur et primi suspiria sensit amoris* (2, 273 s.). In *rapt.* 1, 228 sono detti *ferrea* i cuori che le saette d'amore riescono a intenerire. Si può credere che l'immagine del ferro fosse particolarmente presente nella fantasia del poeta di Alessandria e che talora fosse anche congiunta con quella dell'amore, e che tali spunti, presenti in vari luoghi della sua opera, abbiano trovato sviluppo più compiuto nelle ardite immagini del *Magnes*.

Claudiano fa precedere la descrizione del magnete da un ampio proemio, reso solenne anche nell'articolazione del lungo periodo, che tocca problematiche di respiro 'cosmico':

Quisquis sollicita mundum ratione secutus
 semina rimatur rerum, quo luna laborat
 defectu, quae causa iubet pallescere solem,
 unde rubescentes ferali crine cometae,
 unde fluant venti, trepidae quis viscera terrae
 concutiat motus, quis fulgura ducat hiatus,
 unde tonent nubes, quo lumine floreat arcus:
 hoc mihi quaerenti si quid dependere veri
 mens valet, expediat. [...] ³⁶

³⁶ Il testo è citato secondo l'edizione di T. Birt (Claudii Claudiani *Carmina* recensuit T. Birt, Berolini, Weidmann, 1892).

Quel che è abbastanza inconsueto in questo proemio,³⁷ oltre che la lunghezza, sproporzionata rispetto a un componimento di soli 57 versi, è che Claudiano rivolga la sua invocazione non alle Muse o ad altre divinità, ma a chiunque *semina rimatur rerum*.³⁸ È proprio l'espressione *semina [...] rerum*, di matrice chiaramente lucreziana³⁹ (cfr., ad es., Lucr. 1, 59; 1, 176; 1, 501) che sembrerebbe condurci nell'ambito della poesia didascalico-filosofica. Ed è in questo stesso senso che si muovono le otto interrogative indirette che sospendono l'*invocatio* e che possono essere considerate la *propositio*:⁴⁰ la serie di questioni naturali sulle quali il poeta chiede spiegazioni a chiunque *semina rimatur rerum* sembra dover costituire, infatti, il contenuto del carme. Delle questioni prospettate in questi versi, tuttavia, non c'è traccia nel componimento nel quale, come vedremo, sembra comunque permanere un certo legame con il proemio. Questo iniziale elenco di questioni naturali ha in realtà numerosi precedenti nella poesia didascalica (cfr.

³⁷ Per i proemi nella poesia latina cfr. G. Polara, *Precettistica retorica e tecnica poetica nei proemi della poesia latina*, «Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano» X, 1979, pp. 93-113; per la funzione dei proemi nel *corpus* dei panegirici e delle invettive di Claudiano, cfr. R. Perrelli, *I proemi claudianeî. Tra epica ed epidittica*, Catania, Centro di Studi sull'antico Cristianesimo, Univ. di Catania, 1992, *passim*.

³⁸ In realtà la possibilità di invocare un ispiratore diverso dalla divinità era prevista persino dal ben più canonico proemio epico; è quanto sostiene Servio *ad Aen.* 1, 8 *sane observandum est ut non in omnibus carminibus numen aliquod invocetur nisi cum aliquid ultra humanam possibilitatem requirimus*; cfr. G. Polara (*art. cit.*, p. 105, n. 29), che precisa che questa osservazione di Servio deriva probabilmente dall'aver egli presente il prologo di Lucano in cui si invoca l'imperatore in luogo della divinità.

³⁹ Non esiste uno studio sistematico sulle influenze di Lucrezio su Claudiano, che sembrano particolarmente significative nel *Magnes*. Il contributo di S. Gennaro (*Lucrezio e l'apologetica latina in Claudiano*, «Miscellanea di Studi di Letteratura cristiana antica» VII, 1957, pp. 5-60) prende in considerazione fondamentalmente le influenze lucreziane nell'*In Rufinum*. Secondo lo studioso tali influenze andrebbero ben al di là di semplici reminiscenze lessicali, dal momento che «Lucrezio schiude a Claudiano le luminose plaghe del suo mondo artistico, quando l'uomo, la natura, il mondo confluiscono nella sua poesia e ne costituiscono gli elementi precipi» (p. 47).

⁴⁰ Ci troveremmo dinanzi a uno di quei proemi nei quali *propositio* e *invocatio* sono unite insieme. Anche di questa possibilità, che anzi sarebbe preferibile, parla Servio *ad Aen.* 1,8 *Sane in tres partes dividunt poetae carmen suum: proponunt, invocant, narrant. Plerumque tamen duas res faciunt et ipsam propositionem miscent invocationi, quod in utroque opere Homerus fecit; namque hoc melius est.*

Verg. *georg.* 2, 478 ss; Manil. 1, 99 ss.; *Aetna* 223 ss.)⁴¹ della quale tali questioni costituiscono proprio l'ambito, tanto che Properzio (3, 5, 23 ss.), poeta d'amore, significativamente si riserva di cantare argomenti di tal genere solo quando l'età gli avrà impedito i piaceri di Venere. Claudiano sembra scegliere, fra i fenomeni che più spesso vengono elencati dai poeti, quelli che rappresentano un evento inconsueto (l'eclissi di luna, quella del sole, le comete, l'arcobaleno) o quei fenomeni che esprimono una forza della natura (il vento, il terremoto, il fulmine, il tuono). Pur nella convenzionalità dei motivi, tuttavia, si può notare nei versi di Claudiano l'emergere in primo piano dei fenomeni naturali: le forze o gli elementi naturali hanno sempre funzione di soggetto; i fenomeni sono espressi sempre con una voce verbale indicante movimento o cambiamento di stato, mai con un sostantivo astratto. Anche nell'unica proposizione ellittica del verbo, *unde rubescentes ferali crine cometae* (v. 4), le comete sono caratterizzate con un participio che conferisce dinamicità all'immagine: questi corpi celesti non sono semplicemente rossi, ma rosseggianti; il participio del verbo incoativo suggerisce, infatti, il senso del movimento. Il poeta non accenna a cause esterne che siano all'origine dei fenomeni, ma sembra quasi che questi avvengano per una forza insita nelle cose stesse, dotate di una propria vitalità. Quell'ispirazione lucreziana suggerita già dall'espressione *semina [...] rerum*, e che ritornerà in modo abbastanza esplicito nella scena in cui Claudiano descrive i mitici amori di Marte e Venere (vv. 44-50),⁴² sembra più velatamente presente

⁴¹ Cfr. anche, in ambito non didascalico, Verg. *Aen.* 1, 742-746; lo stesso Claudiano, *Mall.* 100-112. Altre questioni concernenti la *ratio mundi*, anche se non sotto forma di un unico elenco, in *Ruf.* 1, 4-11.

⁴² Ma non sarà stato forse a caso che, anche nella scena mitologica, Claudiano si sia rifatto molto da vicino al proemio del *De rerum natura* (vv. 31-40), a un contesto cioè in cui Lucrezio cantava Venere come fonte di vita. Un primo richiamo ai versi lucreziani ci sembra presente nel v. 23 *et Venus, humanas quae laxat in otia curas*. Lucrezio implorava Venere in quanto in grado di [...] *tranquilla pace iuvare/ mortalis* [...] (1, 31-32). In entrambi i casi si fa riferimento all'influenza che la dea può esercitare sugli uomini e questa influenza positiva si identifica una volta con la pace, un'altra con la tranquillità dagli affanni. Ma un'ispirazione 'lucreziana' nella delineazione delle immagini di Marte e di Venere è ancora più evidente nei vv. 44-50. Lucrezio metteva in risalto la capacità della Venere genitrice di

nel resto del proemio proprio in questo interesse per i fenomeni naturali non determinati da alcuna causa esterna. Anche nella chiusa del proemio la voce *expediat* ci riconduce a Lucrezio. Il verbo *expedio*, infatti, è usato spesso dal poeta della natura e in 1, 499 è adoperato proprio in riferimento a *semina rerum*: *sed quia vera tamen ratio naturae rerum/ cogit, ades, paucis dum versibus expediamus/ esse ea quae solido atque aeterno corpore constant/ semina quae rerum primordiaque esse docemus,/ unde omnis rerum nunc constet summa creata* (vv. 498-502). Sembra quasi che in questi versi proemiali Claudiano voglia richiamare proprio Lucrezio che aveva indagato i *semina rerum*.⁴³ Alcune delle questioni alle quali Claudiano accenna, quali il terremoto, il tuono, il fulmine, l'arcobaleno, d'altra parte, erano state ampiamente trattate da Lucrezio nel sesto libro della sua opera e, sopra tutto, in un lunghissimo passo (6, 906-1089) il poeta della natura si era occupato del magnetismo.

accogliere e placare il terribile dio della guerra. Anche Claudiano esprime un'idea simile e lo fa usando anche alcune espressioni che sembrano riecheggiare il poeta della natura. A v. 44 Marte è indicato con *belli [...] regem*, espressione che sembra corrispondere a [...] *belli fera moenia Mavors/ arnipotens regit* [...] dei vv. 32-33 del proemio lucreziano. Anche il *solet* di v. 45, esprimendo l'idea di una scena più volte ripetuta, sembra richiamare un'immagine dei vv. 32-33 di Lucrezio: [...] *qui saepe [...] se/ reicit* [...]. A v. 47 del *Magnes* l'aggettivo *sola* riferito a *Venus* pare collegarsi con Lucrezio 1, 31 *tu sola potes* [...] e l'aggettivo *feris* riferito a *equis* è lo stesso che Lucrezio riferisce a *moenera* (v. 29 e v. 32). Ma quel che sembra maggiormente significativo si riscontra nell'espressione di v. 49 *pax animo tranquilla datur*: Venere infonde nell'animo di Marte quella *pax* che Lucrezio (1, 31) invocava da Venere; anche l'aggettivo riferito a *pax*, *tranquilla*, è lo stesso adoperato da Lucrezio (il nesso, tuttavia, non è inusuale, ritorna, ad es., in Livio 2, 49, 2; 2, 26, 26 e in Lucano 1,171). L'idea di una Venere capace di infondere pace è caratteristica di Lucrezio; l'immagine della dea che si imporrà in età augustea, infatti, assumerà un carattere più guerresco, più simile a quello dello stesso Marte (cfr. R. Schilling, *La religion romaine de Vénus*, Paris, E. de Boccard, 1954, pp. 337 s.: lo studioso sottolinea che nel culto promosso da Augusto la coppia Marte-Venere è molto diversa dalla coppia greca Ares-Afrodite, meglio interpretata da Lucrezio, e che Venere, lungi dal pacificare l'ardore bellico del dio, «prend désormais les armes de Mars pour participer à ses travaux»).

⁴³ In Lucr. 6, 1093 si incontrano, anche se non sintatticamente connessi, *expediam* e *semina rerum*. Bisogna notare, inoltre, che spesso in Lucrezio la voce *expediam* si trova alla fine di un periodo e regge una o più interrogative indirette, proprio come in questo proemio di Claudiano. Cfr. 2, 62 ss. *Nunc age, quo motu genitalia materiai/ corpora res varias gignant genitasque resolvant,/ et qua vi facere id cogantur, quaeque sit ollis/ reddita mobilitas magnum per inane meandi,/ expediam* [...]. Analoga struttura si ha in 4, 633 s.; 4, 929-931; 6, 239-245; 6, 495-497; 6, 639-641; 6, 680-682; 6, 738-739; 6, 1090-1093.

Su immagini di respiro ‘cosmico’ Claudiano innesta, ma senza un esplicito legame, la descrizione del magnete, che risulta rivestito, dunque, di speciale solennità. Se le immagini del proemio sono caratterizzate dal senso del dinamismo, quelle che concernono il magnete suggeriscono l’idea della vita, oltre che quella del movimento. Sono alcune immagini legate al cibo e agli alimenti, tramite le quali Claudiano rappresenta il legame tra ferro e magnete, che implicano, in primo luogo, l’idea della vita:

Nam ferro meruit vitam ferrique rigore
 vescitur; hoc dulces epulas, hoc pabula novit;
 hinc proprias renovat vires; hinc fusa per artus
 aspera secretum servant alimenta vigorem;
 hoc absente perit: tristi morientia torpent
 membra fame, venasque sitis consumit apertas. 20

Per ben sei versi Claudiano sviluppa una singolare idea: attribuisce vita al magnete e considera il ferro suo nutrimento. L’immagine è amplificata con ben sei *cola* e con altri tre *cola* l’assenza del ferro viene indicata come morte del magnete. L’idea del ferro come nutrimento del magnete non è presente in altri autori, tranne che in Nemesio (*de natura hominis* 1, 40), dove, però, risulta meno marcata perché espressa in una similitudine: il magnete trattiene legato a sé il ferro come se fosse un cibo.⁴⁴ L’immagine di Claudiano risulta, dunque, molto nuova e traduce in termini di spiccata concretezza il concetto piuttosto astratto della forza magnetica. Forse non sarà del tutto da trascurare il fatto che Lucrezio, nel corso della sua lunga trattazione del magnete, per spiegare la porosità dei corpi, cui connette l’attrazione magnetica, parli anche del cibo che scorre nelle vene (cfr. 6, 946 *diditur in venas cibus omnis* [...]); aggiunge, poi, che gli atomi che emanano da tutte le cose non ugualmente si adattano ai diversi corpi e, nell’espone tale

⁴⁴ Nemesius, *de natura hominis* 1, 40 διαλλάττει μὲν γὰρ καὶ λίθος λίθου δυνάμει τι-
 νί, ἀλλ’ ἡ μαγνήτις λίθος ἐξεληλυθῆναι δοκεῖ τὴν τῶν ἄλλων λίθων φύσιν τε καὶ δύ-
 ναμιν ἐν τῷ προφανῶς ἔλκειν πρὸς ἑαυτὴν καὶ κατέχειν τὸν σίδηρον, ὥσπερ τροφὴν
 αὐτὸν ποιήσασθαι βουλομένη [...].

concetto, nota, fra l'altro, che l'oleastro, che risulta del tutto sgradito all'uomo, è cibo amato dalle capre e la maggiorana, benefica per l'uomo, è evitata dai suini: *barbigeras oleaster eo iuvat usque capellas/ effluat ambrosia quasi vero et nectare tinctus;/ quom nihil est homini quod amariu' fronde hac extet./ Denique amaracinum fugitat sus, et timet omne/ unguentum; nam saetigeris subus acre venenumst,/ quod nos interdum tamquam recreare videtur* (Lucrez. 6, 970-975). Sebbene in maniera molto diversa, dunque, anche Lucrezio, parlando del magnete, fa riferimento al cibo con immagini che potrebbero aver suggestionato Claudiano.

Ma bisogna forse considerare anche un altro testo. Si tratta dell'esordio del XX libro della *Naturalis historia* di Plinio. L'erudito annuncia che parlerà dei cibi dell'uomo, ma il lettore non deve pensare che si tratti di materia umile, perché narrerà della pace e della guerra tra gli elementi, della simpatia e dell'antipatia fra di essi e, quindi, di alcuni fenomeni fra i quali l'attrazione del magnete sul ferro:

Maximum hinc opus naturae ordiemur et cibos suos homini narrabimus faterique cogemus ignota esse per quae vivat. Nemo id parvum ac modicum existimaverit, nominum vilitate deceptus. Pax secum in his aut bellum naturae dicitur, odia amicitiaeque rerum surdarum ac sensu carentium et, quo magis miremur, omnia ea hominum causa. Quod Graeci sympathiam <et antipathiam> appellaverunt, quibus cuncta constant, ignes aquis restinguentibus, aquas sole devorante, luna pariente, altero alterius iniuria deficiente sidere atque, ut a sublimioribus recedamus, ferrum ad se trahente magnete lapide et alio rursus abigente a sese, adamantum, rarum opum gaudium, infragilem omni cetera vi et invictum, sanguine hircino rumpente, quaeque alia in suis locis dicemus paria vel maiora miratu.

Il collegamento fra i cibi dell'uomo e l'attrazione magnetica non è esplicito nel passo pliniano, ma è da intendere, molto probabilmente, che il cibo che risulta vitale per l'uomo rientra fra quei fenomeni di 'simpatia' come l'attrazione tra ferro e magnete. L'immagine claudiana del ferro come cibo per il magnete, dunque, se pure nuova, scaturisce da una matrice culturale preesistente. Bisogna notare, inoltre, che Claudiano (*carmin. min.* 27, vv. 13-16) parla degli alimenti della fenice

usando espressioni molto simili a quelle usate nel *Magnes: non epulis saturare famem, non fontibus ullis/ assuetus prohibere sitim; sed purior illum/ solis fervor alit ventosaque pabula potat/ Tethyos, innocui carpens alimenta vaporis*. Il fatto che una tematica tanto particolare compaia almeno in due occasioni rivela forse uno speciale interesse, o può implicare un fenomeno di ‘memoria interna’ del poeta. Tuttavia nel caso del fantastico uccello siamo di fronte a un essere vivente, per quanto creatura mitologica, dei cui speciali alimenti, oltre tutto, anche altri poeti avevano parlato;⁴⁵ molto più singolare appare il tema in relazione al magnete. Anche il motivo a questo strettamente legato, quello della morte del magnete in assenza del ferro, risulta nuovo; sarà ripreso, insieme a quello dell’amore del magnete per il ferro, da Teofillato Simocata.⁴⁶

Il componimento culmina in una vera e propria ‘scena animata’: si tratta del *conubium* fra la statua di Venere e quella di Marte descritto a partire dal v. 22:

Mavors, sanguinea qui cuspide verberat urbes, et Venus, humanas quae laxat in otia curas, aurati delubra tenent communia templi. Effigies non una deis: sed ferrea Martis	25
forma nitet, Venerem magnetica gemma figurat. Illis conubium celebrat de more sacerdos. Ducit flamma choros; festa frondentia myrto limina cinguntur, roseisque cubilia surgunt floribus, et thalamum dotalis purpura velat.	30
Hic mirum consurgit opus: Cytherea maritum sponte rapit caelique toros imitata priores pectora lascivo flatu Mavortia nectit et tantum suspendit onus galeaeque lacertos	

⁴⁵ Cfr. Ov. *met.* 15, 393 s. [...] *non fruge neque herbis, / sed turis lacrimis et suco vivit amomi* (cfr. Cl. Claudiani, *Phoenix [carm. min. 27]*, introduzione e commento a cura di M.L. Ricci, Bari, Edipuglia, 1981, p. XXXVIII).

⁴⁶ Cfr. Theophil. Sim. *epist.* 26 Τὴν Μαγνήτιν λίθον ἐρᾶν τοῦ σιδήρου φασί [...] ὀπημί-κα γὰρ ἢ λίθος τοῦ ὁμοζύγου χωρίζεται, παραυτίκα νεκροῦται καὶ τὴν ἑαυτῆς ἐνέργειαν ἀποτίθεται.

implicat et vivis totum complexibus ambit.
 Ille lacessitus longo spiraminis actu
 arcanis trahitur gemma de coniuge nodis.
 Pronuba fit Natura deis ferrumque maritat
 aura tenax: subitis sociantur numina furtis.

35

Claudiano presenta le due divinità ponendo in rilievo le loro tradizionali caratteristiche: di Marte mette in luce il suo carattere guerresco (*Mavors, sanguinea qui cuspile verberat urbes*, v. 22), di Venere la sua capacità di allentare gli affanni dell'uomo (*et Venus, humanas quae laxat in otia curas*, v. 23). Quindi descrive il loro matrimonio rituale, che potrebbe rappresentare una cerimonia realmente praticata, forse proprio in Egitto, la terra d'origine del poeta, ancora profondamente permeata di una religiosità pagana dalle forti componenti misteriche e incline, come si è in precedenza notato, a cerimonie spettacolari. È noto, d'altra parte, che i Greci erano soliti celebrare ritualmente il ἱερός γάμος per eccellenza, il matrimonio tra Zeus ed Era.⁴⁷ Nell'opera di

⁴⁷ Cfr. W.H. Roscher, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I 2, Hildesheim, Olms, 1965 [=Leipzig 1886-90], s.v. *Hera*, coll. 2098-2104; C.R. Daremberg-E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, III 1, Graz, Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1969 [=Paris 1900], s. v. *Hiéros gamos* [sic]; cfr. anche M. Cremer, *Hieros Gamos im Orient und in Griechenland*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» XLVIII, 1982, pp. 283-290; J.C. Bermejo Barrera, *Zeus, Hera y el matrimonio sagrado*, «Quaderni di storia» XXX, 1989, pp. 133-156. Numerose erano le feste che ricordavano la ierogamia tra Zeus ed Era. Ad Atene la festa dell'unione tra queste due divinità veniva celebrata proprio con il nome di ἱερός Γάμος (cfr. Phot. 103, 20; *Etym. mag.* 468, 52), ma il rituale si compiva anche ad Argo, ad Egina, in Eubea, a Megalopoli, a Platea. Pausania (2, 17, 3) testimonia che davanti all'*Heraion* di Argo c'era un letto di Era, ed è da supporre che qui si concludesse la processione rituale della celebrazione delle sacre nozze (cfr. Pausania 2, 17, 3 [...] ἐν δὲ τῷ προνάῳ τῆ μὲν Χάριτες ἀγάλματα ἔστιν ἀρχαῖα, ἐν δεξιᾷ δὲ κλίνη τῆς Ἥρας). Si trattava di cerimonie che intendevano riprodurre la prima unione di Zeus ed Era. È questo che lascia capire una testimonianza di Diodoro Siculo, che riferisce che a Cnosso, presso il fiume Therenò, dove era avvenuta la prima unione tra le due divinità, sorgeva un tempio dove venivano offerti sacrifici e dove veniva imitata la cerimonia del matrimonio come si era svolta la prima volta (cfr. Diod. Sic. 5, 72, 4 [...] καθ' ὃν [scil. il fiume Therenò] νῦν ἱερόν ἐστιν, ἐν ᾧ θυσίας κατ' ἐνιαυτὸν ἀγίους ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων συντελεῖσθαι, καὶ τοὺς γάμους ἀπομιμῆσθαι, καθάπερ ἐξ ἀρχῆς γενέσθαι παρεδόθησαν). In base alla testimonianza di Varrone riferita da Lattanzio (*inst.* 1, 17, 8), a Samo esisteva una statua rappresentante Era come sposa e le sacre nozze venivano lì celebrate secondo il rituale di un matrimonio: *Itaque nobilissimum et antiquissimum templum eius est Sami et simulacrum in habitu nubentis figuratum et sacra eius anniversaria nuptiarum*

Claudiano non mancano, poi, le rappresentazioni di particolari riti. Così in *Hon* 4, 570 ss. l'arrivo a Milano di Onorio bambino viene paragonato all'apparizione della statua di una divinità di Menfi portata in processione dai sacerdoti in mezzo al popolo.⁴⁸ In *Hon.* 6, 324-330 Stilicone che insegue Alarico che si allontana dall'Italia viene paragonato a un sacerdote che compie un rito purificatorio, descritto da Claudiano con molti particolari.⁴⁹ Nel *Magnes* il poeta rappresenta, invece, un *ιερός γάμος* fra Marte e Venere, divinità che, secondo la tradizione cui abbiamo fatto in precedenza riferimento, erano legate da un amore adulterino. Esisteva, tuttavia, anche una tradizione che considerava regolare il rapporto tra le due divinità.⁵⁰ D'altra parte, in ambiente romano l'associazione del culto di Marte e Venere era divenuta comune sin dalla prima età imperiale. Era stato Augusto, infatti, a favori-

ritu celebrantur. Nel mondo latino la celebrazione della ierogamia pare poco attestata; viene interpretato come il rituale di una ierogamia, tuttavia, la festa falisca descritta da Ovidio in *am.* 3, 13 (cfr. P. Ovidi Nasonis, *Amorum libri tres*, erklärt von P. Brandt, Hildesheim, Olms, 1977 [=Leipzig 1911], p. 186). Il poeta, comunque, sottolinea che le sacerdotesse erano velate *more* [...] *Graio* (v. 27) e che l'aspetto della processione era argivo (*Argiva est pompae facies*, v. 31), rivelando così che si trattava di un rito tipicamente greco, compiuto dagli abitanti della cittadina che vantava origini argive.

⁴⁸ Cfr. *Hon.* 4, 570 ss. [...] *sic numina Memphis/ in vulgus proferre solet; penetralibus exit/ effigies, brevis illa quidem: sed plurimus infra/ liniger imposito suspirat vecte sacerdos/ testatus sudore deum; Nilotica sistris/ ripa sonat Phariosque modos Aegyptia ducit/ tibia; summissis admugit cornibus Apis.*

⁴⁹ Cfr. *Hon.* 6, 324-330 *lustralem tum rite facem, cui lumen odorum/ sulphure caeruleo nigroque bitumine fumat/ circum membra rotat doctus purganda sacerdos/ rore pio spargens et dira fugantibus herbis/ numina purificumque Iovem Triviamque precatus/ trans caput aversis manibus iaculatur in Austrum/ secum rapturas cantata piacula taedas.*

⁵⁰ In tal senso può essere letto Hesiod. *Theog.* 933 ss. [...] *Ἀὐτὰρ Ἄρει/ ῥινοτόρῳ Κυθήρεια φόβον καὶ Δεῖμον ἔτικτε/ δεινούς* [...] (cfr. Hesiod, *Theogony*, edited with Prolegomena and Commentary by M.L. West, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 415 *ad l.*). Nello stesso senso sono da intendere un luogo di Eschilo (*Supp.* 664 ss.: [...] *μηδ' Ἀφροδίτας/ εὐνάτωρ βροτολογὸς Ἄ/ ρης κέρσειεν ἄωτον*) e uno di Pindaro (*P.* 4, 154 ss.: *Οὐ τί που οὔτος Ἀπόλλων./ οὐδὲ μὲν χαλκάρματος ἔστι πόσις/ Ἀφροδίτας* [...]). Pausania (3, 17, 5) testimonia l'esistenza a Sparta di un tempio di Afrodite Areia. Lo stesso Pausania attesta che sull'arca di Cipselo era rappresentata, fra le altre immagini, quella di Ares *Ἀφροδίτην ἄγων*; ci informa, inoltre, che sulla strada che conduce da Argo a Mantinea esisteva un santuario con due ambienti e due ingressi: sull'ingresso orientale era collocata la statua lignea di Afrodite, su quello occidentale la statua di Ares (per altre tracce dell'unione nel culto delle due divinità, cfr. L.R. Farnell, *The cults of the Greek states*, IV, New Rochelle, Caratzas, 1977, p. 745, n. 96).

re particolarmente il culto congiunto delle due divinità considerandole entrambe progenitrici del popolo romano.⁵¹ Il tempio dedicato a Marte *Ultor* da Augusto nel 2 a. C. aveva sul frontone proprio il gruppo scultorio di Marte e Venere. Secondo R. Schilling,⁵² una testimonianza di Ovidio (*trist.* 2, 295-296 *Venerit in magni templum, tua munera, Martis/ stat Veneris Ultori iuncta, vir ante fores*) deve essere intesa nel senso che il gruppo Marte-Venere si trovava anche all'interno del tempio. Erano stati poi gli Antonini, nel II secolo, a rivalutare questo culto indirizzandolo in modo tale che dietro l'immagine della coppia divina si celasse l'immagine della coppia imperiale.⁵³ Molto comune anche nella tradizione iconografica era l'associazione di Marte e Venere.⁵⁴ Non ci appare strana, dunque, la rappresentazione di Claudio, nella quale le statue delle due divinità si trovano nello stesso tempio. Il poeta, tuttavia, da un lato presenta l'unione di Marte e Venere come un legame legittimo, celebrato *de more* (v. 27) da un sacerdote, e che ritualmente riproduce la loro unione celeste ([...] *caelique toros imitata priores*, v. 32), dall'altro sembra ricordare anche la tradizione secondo cui quello fra Marte e Venere era un amore illegittimo, come lascia intendere, a v. 39, l'uso del termine *furtum* ([...] *subitis sociantur numina furtis*).⁵⁵

Il congiungimento vero e proprio delle due statue è descritto nei vv. 31-39, in una cornice che contiene tratti tipici di un epitalamio.⁵⁶

⁵¹ R. Schilling (*op. cit.*, p. 339) individua nel congiungimento delle leggende di Enea e Romolo tramite la coppia Venere-Marte il credo fondamentale della Roma pagana, che si perpetuò fino agli ultimi sostenitori del mito di Roma, e cita Rutilio Namaziano *red.* 1, 67-68 *Auctores generis Venerem Martemque fatemur,/ Aeneadam matrem Romulidumque patrem*.

⁵² R. Schilling, *op. cit.*, p. 334.

⁵³ Cfr. U. Zuccarelli, *op. cit.*, pp. 19 s.

⁵⁴ Cfr. *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, II 1, Zürich und München, Artemis, 1984, s. v. *Aphrodite*, 1285-1317, s. v. *Ares*, 45-60 e s. v. *Ares-Mars*, 346-388.

⁵⁵ È noto, infatti, e lo dice chiaramente Servio (*ad Aen.* 10, 91 *furtum est adulterium*), che il *furtum* era un amore adulterino. Anche Virgilio (*georg.* 4, 346) presenta come *furta* proprio gli amori di Marte e Venere. Il *Thll* VI 1649, 68 ss. così definisce il *furtum* nella sua accezione di rapporto amoroso: «amores clandestini, praesertim illiciti, furtivi, saepe i. q. adulterium, stuprum, perfidia».

⁵⁶ Sono concentrati nell'ambito di pochi versi tutti quegli elementi che facevano da cornice

Circa la sistemazione del congegno il poeta non offre molti particolari. Non si capisce, ad esempio, in base a quale meccanismo questo si azionasse solo a un certo momento, pur trovandosi sempre le due statue nella stessa cella di un tempio (*aurati delubra tenent communia templi*, v. 24). L'espressione di v. 31, *consurgit opus*,⁵⁷ potrebbe far pensare, tuttavia, a una struttura che a un certo momento si innalza.⁵⁸ Il fatto, poi, che la statua di Venere tenga sospesa quella di Marte (v. 34), e che ne circondi con le braccia l'elmo, farebbe supporre che sia posta in posizione più elevata rispetto alla statua del dio.

Nonostante il poeta faccia riferimento alla realtà fisica delle due statue, di magneti e di ferro (cfr. *gemma*, v. 37, e *ferrum*, v. 38), le

alle nozze e che erano presenti, talora con ampie descrizioni, nella letteratura nuziale: le fiaccole, le danze, il mirto, i fiori, i giacigli, il talamo, la coperta nuziale. Si riconosce in questi versi l'autore dell'*Epithalamium Honorio et Mariae* e dell'*Epithalamium Palladio et Celerinae* (*carm. min.* 25), che delinea la scena senza trascurarne tutti gli elementi tipici, anche se con pochi tratti, interessato piuttosto a rappresentare l'unione dei singoli sposi. Ci sembra importante, tuttavia, ricordare proprio questo aspetto di Claudiano autore di epitalami, perché non sarà stato indifferente nella genesi del componimento. Sia ammettendo l'esistenza dello speciale congegno descritto, sia supponendo che questo sia scaturito dalla fantasia del poeta, il tema doveva risultare comunque congeniale a un poeta autore anche di due epitalami e di un poema mitologico, il *De raptu Proserpinae*, che nel matrimonio aveva uno dei suoi motivi centrali. I versi 317-372 del secondo libro del *De raptu Proserpinae* rappresentano, infatti, proprio le nozze di Plutone e Proserpina. A proposito di questo passo Sabine Horstmann (*Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, München-Leipzig, Saur, 2004, p. 50) nota che Claudiano «zeigt in dieser Szene seine Vertrautheit mit der Hochzeitsthematik: Die Erfüllung der traditionellen Hochzeitsbräuche wird peinlich genau beschrieben». La Horstmann non fa riferimento, invece, alla scena del nostro carme. È forse interessante ricordare che Ottaviano Targioni Tozzetti tradusse il *Magnes* di Claudiano per farne un dono di nozze a una coppia di amici (*La calamita*. Idillio di Claudio Claudiano. Versione di Ottaviano Targioni Tozzetti, Livorno, tip. di Fr. Vigo, 1879). Nelle lettera che indirizza al padre dello sposo, Francesco Vigo, nel presentare il suo dono, Targioni Tozzetti precisa: «il soggetto di queste mistiche nozze della Calamita col Ferro, non mi sembrò disdicevole alla lieta occasione tuttoché veramente troppo più pure si convenissero le immagini a ritrarre gli affetti che uniscono oggi i gentilissimi cuori dei giovani sposi».

⁵⁷ Cristante (*La calamita innamorata* cit., p. 42 e pp. 64 s. nel commento *ad l.*) attribuisce all'espressione *consurgit opus* un valore metaletterario, ritenendo, sulla base di un confronto con Manil. 2, 782, che Claudiano alluda al topos della creazione letteraria, oltre che al congegno costituito dalle due statue.

⁵⁸ Sembrerebbe preferibile, infatti, considerare l'aspetto istantaneo della voce *consurgit* e pensare, perciò, a un'azione che avviene in un determinato momento, piuttosto che a uno stato, come lascerebbe intendere la traduzione di Maria Lisa Ricci (Claudii Claudiani, *Carmina Minora* cit., p. 183) del v. 31: «Qui si eleva lo straordinario congegno».

rappresenta come due esseri animati, due divinità che si muovono e agiscono. Già al v. 31 la statua di Venere è indicata come *Cytherea* e a proposito di quella di Marte si parla di *maritum*. *Cytherea*, per quanto appellativo comune di Venere, non è il nome proprio della divinità, e quindi risulterebbe alquanto insolito per indicare semplicemente una statua; *maritus*, poi, va ben al di là della designazione di una statua di Marte, indicando il suo ruolo di sposo di Venere. È Venere, che attrae e cinge d'abbracci Marte, la protagonista fondamentale della scena. *Cytherea*, infatti, è soggetto di cinque verbi che indicano altrettante azioni sulla statua di Marte (*rapit, nectit, suspendit, implicat, ambit*). Il dio della guerra, soggetto solo di in verbo passivo, *trahitur* (v. 37), è ritratto quasi come preda del potere irresistibile di Venere, che è dotata di una forza vitale, come suggerito dall'aggettivo *vivis* che, a v. 35, connota gli abbracci (l'idea della vita in relazione al magnete era stata già in precedenza espressa; cfr., in particolare, il v. 16: *nam ferro meruit vitam [...]*).

L'idea della vita, unita a quella dell'amore, nella scena descritta è comunque legata, oltre che al senso del movimento, anche a quello del respiro, come nei versi precedenti, tramite le immagini del cibo, si legava al nutrimento. Proprio con l'idea del respiro già Virgilio (*Aen.* 6, 847) rendeva l'immagine di statue simili a esseri viventi: *excudent alii spirantia mollius aera*.⁵⁹ L'espressione *aera [...]* *spirantia*, che nel verso dell'*Eneide* è metaforica, in Claudiano si traduce in un'intera scena in cui le immagini delle due divinità sono animate e vivono. Il legame tramite cui le due statue si uniscono, infatti, viene indicato con *lascivo flatu*, espressione audace,⁶⁰ che conferisce sensualità alla scena

⁵⁹ Virgilio usa la stessa espressione, *spirantia signa*, in *georg.* 3, 34. Gli antichi per lodare un'opera d'arte ne solevano mettere in rilievo la verosimiglianza, tale da farla sembrare viva, dotata quindi di anima; cfr., ad es., Prop. 3, 9, 9 *gloria Lysippo est animosa effingere signa*. Lo stesso Claudiano anche in altre occasioni ricorre all'immagine del respiro per rendere l'idea di opere d'arte molto simili alla realtà: cfr. *Stil.* 2, 340 s.; *Get.* 612; *Hon.* 4, 590-592.

⁶⁰ In *rapt.* 1, 228 Claudiano riferisce l'aggettivo *lascivus* alle saette d'Amore: *ferrea lascivis mollescant corda sagittis*. In questo caso il poeta allude al cuore di Dite, emblematicamente detto ferreo. Si tratta di un'idea espressa con una metafora molto simile a quella resa

descritta. *Flatus* è sostantivo che può indicare una corrente d'aria,⁶¹ ma che indica anche il respiro. Dello stesso campo semantico fanno parte il sostantivo *spiramen* di v. 36 e l'aggettivo *anhela*, che, a v. 42, crea un singolare nesso con *silex*: *flagrat anhela silex et amicam saucia sentit/ materiem* [...] (vv. 42 s.). *Silex* è termine che veniva adoperato, anche metaforicamente, specialmente dai poeti d'amore, per indicare l'insensibilità (cfr., ad es., Tib.1, 1, 64; Prop. 1, 9, 31; Ov. *am.* 3, 6, 59; *met.* 9, 614). Appare ossimorica, perciò, la sua connessione con *anhela*, aggettivo che si riferisce, propriamente, a sostantivi legati al campo semantico del respiro.⁶² Ancora più marcata risulta la contrapposizione di significato in relazione a *sensit*. È proprio nei vv. 40-43 del carme (*Quis calor infudit geminis alterna metallis/ foedera? quae duras iungit concordia mentes?/ Flagrat anhela silex et amicam saucia sentit/ materiem placidosque chalybs cognoscit amores*), che emergono immagini caratterizzate dall'intrecciarsi di sostantivi che, in maniera diversa, fanno riferimento alla consistenza materiale delle statue, indicate, ad esempio, con *metallis*, *silex*, *materiem*, *chalybs*, e di

come immagine reale nel nostro carme.

⁶¹ Diverse sono le fonti che attestano che gli antichi ritenevano che la forza del magnete si esercitasse come una specie di soffio, un vento. Un'indicazione in tal senso si trova nei papiri magici: cfr. *PMag* 4, 1721-22 [...] λαβών λίθον μάγνητα τὸν πνέοντα γλύψον Ἀφροδίτην [...] e *PMag* 4, 2630-31 [...] λαβών μάγνητα τὸν πνέοντα ποίησον [...]. Il participio di πνέω si può intendere sia «che respira» (e questo senso sarebbe forse aderente alla già citata teoria di Talete che riteneva che il magnete fosse dotato di una ψυχή), sia «che soffia». L'idea della forza magnetica che si esercita come vento è presente nei versi già ricordati della *Mosella* di Ausonio (in particolare nei vv. 316-317). Anche in Porfirio (*Abst.* 4, 20, 12) si parla di πνεῦμα in relazione al magnete e Marcello Empirico (*med.* 1, 63) sostiene che il magnete veniva chiamato *antiphyson*, grecismo da legare al verbo ἀντιφυσάω che significa 'soffiare in direzione opposta'. Per le teorie concernenti il magnete connesse con l'idea della respirazione cfr. R.A. Fritzsche, *Der Magnet und die Athmung in antiken Theorien*, «Rheinisches Museum» LVII, 1902, pp. 363-391.

⁶² La Ricci (Claudii Claudiani, *Carmina Minora* cit., p. 185) traduce *flagrat anhela silex* con «brucia la pietra che trasmette l'attrazione». Sarebbe da preferire, forse, una traduzione che renda l'idea dell'affannosità del respiro legata all'ansia del congiungimento con l'altra statua: «arde la pietra anelante». Per l'uso dell'aggettivo *anelus* in contesti in cui si parla d'amore, cfr., ad es., Stat. *silv.* 3, 5, 30 s. *visceribus complexa tuis sertisque dedisti/ oscula anhela meis* [...]. In relazione a Marte, in *concup.* 117, Reposiano dice *et Venerem totis pulmonibus ardor anhelat*; anche in questo caso l'idea del calore, come sintomo d'amore, si coniuga con quella del respiro ansimante.

espressioni che suggeriscono il loro carattere non inerte o addirittura la loro sensibilità: *alterna [...] foedera*,⁶³ *concordia, mentes, flagrat, anhela, amicam, sentit, placidos amores*. L'eccezionalità della situazione risulta proprio da questi singolari accostamenti sui quali il poeta sembra particolarmente insistere, quasi a sottolineare la presenza di una forza misteriosa in una scena solo all'apparenza occupata da oggetti materiali. *Chalybs* (cfr. v. 43), ad esempio, è sostantivo che indica un metallo ancora più duro del ferro, talora adoperato anche fuori dal senso letterale per esprimere l'idea della durezza e dell'insensibilità (cfr., ad es., Prop. 1, 16, 30 *sit licet et ferro durior et chalybe*). In questo caso, invece, anche l'inerte metallo è in grado di provare l'amore. Claudiano sembra riecheggiare, invertendole di segno, espressioni dei poeti d'amore che nel *lapis* e nel *ferrum* avevano individuato gli emblemi dell'*ethos* non amoroso. Quello che egli descrive è, invece, l'amore fra due divinità, rappresentate proprio da quella materia che nella tradizione poetica era il segno dell'insensibilità. Il senso della realtà materiale caratterizza particolarmente anche gli ultimi versi del componimento, dove si incontrano molti sostantivi o espressioni indicanti esseri inanimati: *rupes, vivo carentia membra sensu, saxa, lapides, ferrum, marmore* (cfr. vv. 54-57 *Iam gelidas rupes vivoque carentia sensu/ membra feris, iam saxa tuis obnoxia telis,/ et lapides suos ardor agit, ferrumque tenetur/ inlecebris; rigido regnant in marmore flammae*). Il poeta non si riferisce soltanto alle due statue di ferro e magnete, ma a tutti gli esseri inanimati coinvolti dalla forza irresistibile e vitale di Amore indicata, come nei versi precedenti, con le comuni metafore delle fiamme e delle ferite.⁶⁴

⁶³ Anche Lucrezio parla di *foedus* a proposito del legame tra ferro e magnete: *Quod superest, agere incipiam quo foedere fiat/ naturae lapis hic ut ferrum ducere possit,/ quem magneta vocant patrio de nomine Grai* (cfr. Lucr. 6, 906 ss.). Ma nel verso di Claudiano bisogna considerare anche l'allusione al vincolo d'amore, spesso indicato come *foedus* (cfr., ad es., Catull. 64, 335; 64, 373; Verg. *Aen.* 4, 339; Tibull. 1, 5, 7).

⁶⁴ Entrambe le metafore sono utilizzate da Claudiano, fra l'altro, anche nell'*Epithalamium Honorio et Mariae* (vv. 1-3) per indicare l'innamoramento di Onorio, ma in questo caso assumono un significato ancora più forte dal momento che le fiamme e le ferite d'amore coinvolgono esseri inanimati, caratterizzati da proverbiale rigidità.

Altro elemento ‘fisico’ cui il poeta fa riferimento è, infatti, il calore, che è visto come causa di attrazione tra le due statue: *quis calor infudit geminis alterna metallis/ foedera?* [...] (cfr. vv. 40 s.). Per quanto non manchino nella tradizione indicazioni che connettono il calore e l’attrazione magnetica,⁶⁵ è da ritenere che Claudiano parli qui di calore non come reale causa fisica del congiungimento, ma in relazione alla più generale metafora dell’amore come fuoco e come fiamma, cui alludono anche il verbo *flagrat* a v. 43, e, ai vv. 56 e 57, i sostantivi *ardor* e *flammae*.⁶⁶

L’unione che avviene tra le statue delle due divinità è conciliata da una forza della Natura che, personificata, funge da *pronuba* per gli sposi (cfr. v. 38), assume, cioè, quel ruolo tradizionalmente attribuito nella letteratura nuziale a Giunone o alla stessa Venere⁶⁷ nel favorire le nozze e l’amore. Nel proemio il poeta aveva rivelato il suo interesse per i fenomeni più misteriosi della natura, ora compare una Natura che assiste all’unione delle due divinità. Sono frequenti in Claudiano le personificazioni⁶⁸ e in numerose occasioni è proprio la Natura a essere personificata (cfr. *Hon.* 4, 199; *Stil.* 2, 432 e 442; *rapt.* 1, 250; 2, 371;

⁶⁵ Plinio (*nat.* 37, 48), ad es., parla di *caloris anima* in relazione all’azione attrattiva esercitata dall’ambra, che paragona a quella del magnete: *Ceterum attritu digitorum accepta caloris anima trahunt in se paleas et folia arida et philyras, ut magnes lapis ferrum*; cfr. anche il passo di Achille Tazio (1, 17, 2) in precedenza citato.

⁶⁶ Secondo la Prenner (*op. cit.*, pp. 12 s.), invece, il calore costituirebbe, nella fantasia del poeta, la causa del fenomeno.

⁶⁷ La presenza di Venere *pronuba* al posto della casta Giunone, testimoniata nell’epitalamio scritto da Stazio (*silv.* 1, 2) per le nozze di Stella e Violentilla, è innovazione che, sulla base di un passo di Imerio (*or.* 1, 4), C. Morelli (*L’epitalamio nella tarda poesia latina*, «Studi italiani di filologia classica» XVIII, 1910, pp. 329 s.) supponeva essere avvenuta già in Saffo. Nell’*Epithalamium Palladio et Celerinae* (*carm. min.* 25) la funzione di *pronuba* svolta da Venere si deduce dalle sue azioni: *aggreditur Cytherea nurum flentemque pudico/ detraxit matris gremio* [...] (vv. 124 s.), e ancora *tum dextram complexa viri dextramque puellae/ tradit et his ultro sancit conubia dictis* (vv. 128 s.). Cfr. Morelli, *art. cit.*, pp. 371 s.

⁶⁸ È abbastanza comune nella letteratura latina la presenza di personificazioni (cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 236 s.). In Claudiano tale presenza diventa alquanto diffusa; cfr. A. Prenner, *Le personificazioni nell’In Rufinum*, di Claudiano, in *Quattro studi su Claudiano* cit., pp. 49-56; cfr. anche P.G. Christiansen, *The Use of Images by Claudianus*, The Hague, Mouton, 1969, pp. 117-124. Anche nel *Concubitus* di Reposiano la natura si adopera per compiacere Venere che attende Marte: *delicis Veneris dives natura laborat* (cfr. v. 47), ma in questo caso il poeta si riferisce molto più concretamente al fiorente scenario del convegno d’amore.

3, 33; *carm. min.* 27, 62). Significativo risulta il riferimento a una Natura *laeta* anche in occasione di altre nozze, quelle di Plutone e Proserpina, dei quali *pronuba* è stata la Notte [...] *iam laeta futuros/ expectat Natura deos* (cfr. *rapt.* 2, 370 s.). Particolare importanza sembra avere, inoltre, la figura della Natura in *rapt.* 1, 250 dove, sul drappo ricamato da Proserpina, si presenta come madre che porta l'ordine nel primitivo caos: *hic elementorum seriem sedesque paternas/ insinibat acu, veterem qua lege tumultum/ discrevit Natura parens et semina iussis/ discessere locis* [...] (vv. 248-251). Secondo Curtius,⁶⁹ che si occupa dell'immagine della Natura nella letteratura medievale, la Natura è per Claudiano una dea potente nel concepire la quale il poeta si è rifatto alla tradizione degli *Inni orfici*. Il decimo inno di questa raccolta, comprendente, come è noto, 87 componimenti dedicati ciascuno a una divinità, è rivolto proprio a Φύσις, che rappresenta, secondo lo studioso, non la personificazione di un concetto, ma «una delle ultime esperienze religiose del mondo tardo-pagano».⁷⁰ Forse proprio perché presente in diverse altre occasioni nell'opera di Claudiano, sebbene divinità non facente parte del pantheon più tradizionale, ma legata a una tradizione, quella orfica, che al poeta doveva essere tutt'altro che ignota,⁷¹ anche nella scena del *Magnes* ci sembra che la Natura non sia semplice astrazione equivalente a 'forza naturale', ma vera e propria divinità in grado di determinare tale forza, concepita accanto a divinità tradizionali. Molto si è discusso circa le convinzioni religiose di Claudiano,⁷² senza che peraltro si sia giunti a una conclusione che possa essere indubbiamente accettata. Nonostante le testimonianze di Agostino, dal quale il poeta fu considerato *a Christi no-*

⁶⁹ E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 123 s.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 124. Di diverso parere si rivela Charlet (Claudien, *Le rapt de Proserpine*, texte établi et traduit par J.L. Charlet, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 124), secondo il quale la concezione di Claudiano sembra più influenzata dal panteismo stoico che dal pensiero propriamente orfico.

⁷¹ Cameron (*op. cit.*, pp. 309 ss.), pur ritenendo che Claudiano conoscesse i testi orfici, sostiene che non necessariamente il poeta dovesse credere nella loro ispirazione divina.

⁷² Per le più significative posizioni degli studiosi del secolo scorso cfr. A. Prentner, *Studi claudianeî di fine Novecento*, «Bollettino di studi latini» XXXII, 2002, pp. 620-622.

mine alienus (cfr. *civ.* 5, 26) e di Orosio, dal quale fu detto *paganus pervicacissimus* (cfr. *hist.* 7, 35), non è mancato chi, come il Doepp,⁷³ ha sostenuto anche la fede cristiana di Claudiano. Senza addentrarci in una problematica complessa e controversa, quello che forse non deve essere trascurato è il legame del poeta con l'Egitto, con la sua composita religiosità e i suoi culti misterici, che hanno verosimilmente influenzato opere come il *Phoenix*⁷⁴ (*carm. min.* 27) e il *De raptu Proserpinae*. Già il Castorina sosteneva in maniera per molti versi convincente la religiosità e i toni mistici che permeano queste due opere⁷⁵ e considerava il *De raptu Proserpinae* strettamente legato ai misteri eleusini e all'orfismo. In questo carme minore nel quale la figura umana è rappresentata dal solo *sacerdos* (cfr. v. 27) e protagonisti sono le realtà fisiche e gli dei, ci sembra di poter avvertire anche il senso del mistero che Claudiano, non alieno da esperienze mistiche, oltre che imbevuto di cultura religiosa, doveva percepire nella cerimonia descritta. È il mistero che si nasconde dietro il particolare fenomeno fisico dell'attrazione magnetica, assimilabile agli inspiegabili fenomeni enumerati nel proemio, ed è il mistero che si cela nell'unione rituale di due divinità. In tal senso appaiono molto significativi gli aggettivi *secretus* di v. 19 (*aspera secretum servant alimenta vigorem*) e *arcanus*⁷⁶ di v. 37 (*arcanis trahitur gemma de coniuge nodis*).

Più convenzionale dell'immagine della Natura appare quella di Cupido al quale il poeta si rivolge interpellandolo come *saevus puer*⁷⁷ a v. 51:

⁷³ D. Doepp, *Zeitgeschichte im Dichtungen Claudians*, Wiesbaden, Steiner, 1980, pp. 24-41.

⁷⁴ Un'ispirazione 'egiziana' secondo D. Romano (*Dal «Phoenix» alla «Laus Christi»: Claudiano poeta del paradosso*, «Siculorum Gymnasium» XLIX, 1996, pp. 267-272) avrebbe il *Phoenix* (*carm. min.* 27).

⁷⁵ Cfr. E. Castorina, *L'ultima poesia pagana*, Bari, Adriatica Editrice, s. d., pp. 91-154. Sulla possibilità di leggere il *De raptu Proserpinae* come opera cosmologica e metafisica, cfr. T. Kellner, *Die Göttergestalten in Claudians De raptu Proserpinae. Polarität und Koizidenz als anthropozentrische Dialektik mythologisch formuliert Weltvergewisserung*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1997. Per la bibliografia più recente concernente l'interpretazione generale del poemetto cfr. A. Prenner, *art. cit.*, pp. 649-653.

⁷⁶ L'aggettivo *arcanus*, non molto comune nella lingua classica, ricorre per ben 22 volte nell'opera di Claudiano, quasi sempre legato a contesti che hanno a che fare con il divino.

⁷⁷ La stessa espressione si incontra in Repos. *concup.* 52 [...] *cur, saeve puer, non lilia nectis?* L'aggettivo *saevus* è comune, comunque, in riferimento, a Cupido (cfr. anche Claud. *carm. min.* 8, 1 *Quid non saevus Amor flammaram numine cogat?*).

Quae tibi, saeve puer, non est permissa potestas?
 Tu magnum superas fulmen caeloque relicto
 fluctibus in mediis cogis mugire Tonantem.
 Iam gelidas rupes vivoque carentia sensu
 membra feris, iam saxa tuis obnoxia telis, 55
 et lapides suus ardor agit, ferrumque tenetur
 inlecebris; rigido regnant in marmore flammae.

La figura di Cupido non sembra avere reale consistenza; ad agire è piuttosto una forza della Natura che coinvolge Giove al pari degli esseri inanimati. Il motivo dell'amore come forza che interessa non solo l'uomo, ma tutti gli esseri della natura, non è nuovo. Già Virgilio, rifacendosi a una tradizione filosofica che risaliva ad Aristotele, aveva cantato il potere coinvolgente dell'amore: *Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque/ et genus aequoreum, pecudes pictaeque volucres/ in furias ignemque ruunt: amor omnibus idem* (Verg. *georg.* 3, 242-244). Il poeta aveva rappresentato, quindi, la forza devastante dell'amore sugli animali (*georg.* 3, 245-283). Anche Seneca in un coro della *Phaedra*, richiamandosi a Euripide (*Hipp.* 525 ss.), aveva sviluppato lo stesso tema esaltando la potenza d'amore prima fra gli uomini e i personaggi del mito (vv. 283-329), poi fra gli animali (vv. 330-352). Claudiano canta la potenza d'amore non senza richiamare, ci sembra, gli autori precedenti, anche tramite il riferimento al mito di Giove ed Europa.⁷⁸

L'immagine di Cupido appare alquanto letteraria, sembra essere l'astrazione mitologica speculare rispetto alla personificazione della Natura nella scena precedente. Infatti, così come nella scena precedente l'unione delle due statue era conciliata dalla Natura stessa, nella scena dei mitici amori di Venere e Marte (vv. 44-50) l'unione delle due divinità è conciliata dalla presenza di Cupido. Ma la vera forza che agisce non è quella rappresentata dalla figura mitologica, ma quel-

⁷⁸ In relazione a questo mito adopera, a v. 52, in maniera forse non casuale, l'espressione *caeloque relicto*, già utilizzata da Seneca. Quest'ultimo nel contesto sopra richiamato si era riferito alle divinità che, costrette da Amore, sotto falso aspetto, lasciato il cielo, vanno a abitare sulla terra: *et iubet caelo superos relicto/ vultibus falsis habitare terras* (*Phaedr.* 294 s.).

la impersonata dalla Natura il cui ruolo, non a caso, si sostituisce proprio a quello svolto in genere nella tradizione letteraria da una figura mitologica. Se, restando nell'ambito della letteratura 'nuziale', nei due epitalami di Claudiano le divinità tradizionali svolgono un ruolo di primo piano con il loro diretto intervento nel matrimonio degli uomini, e la presenza del mito si coniuga con le esigenze celebrative di tali componimenti, in un carme 'minore', senza alcuna funzione celebrativa, la presenza del mitico dio dell'amore appare più marginale, ossequio, forse, a un antico retaggio culturale; il suo ruolo, infatti, sembra oramai subordinato a quello della Natura.

È poesia dotta quella di Claudiano anche in questo carme 'minore' nel quale confluiscono svariati motivi della tradizione. L'interesse del poeta per un fenomeno, quello del magnetismo, che non poco stupore doveva suscitare negli antichi, e che si inserisce fra gli interessi 'scientifici' forse non puramente convenzionali che il poeta rivela anche nei versi proemiali, si realizza con i numerosi richiami a Lucrezio, che ci è parso di poter individuare in tutto il componimento.

La rappresentazione dello spettacolare congegno induce il poeta a cantare l'amore fra le due divinità in termini di estrema concretezza fisica, alla luce di una concezione complessa, in cui coesistono sia l'accento posto sull'animazione quasi sensuale della natura sia, ancor più, la consapevolezza di una forza che è al di là delle stesse realtà fisiche, al di là della stessa eccezionalità di un fenomeno fisico come il magnetismo.

Maggiorino Iusi

Una *motta* in Calabria: *Corno*

Nell'ambito del fenomeno storico-politico-sociale che si è definito *ammottamento*¹ e che ha interessato, a partire dall'arrivo degli Angioini nella seconda metà del XIII secolo, tutta l'Italia meridionale in maniera limitata e la Calabria capillarmente, sembra opportuno offrire un'essemplificazione significativa della nascita di una *motta*, non prima, però, di avere proposto brevemente alcune precisazioni sulla differenziazione tra le *motte* del tipo normanno e quelle del Sud Italia, problema che sembra ancora aperto. Si è consolidata, infatti, nella storiografia castellare la convinzione che «non ci sono dubbi sul fatto che nel Mezzogiorno questa tipologia sia apparsa in seguito alla conquista normanna».² Tale certezza sembra peraltro assicurata dai risultati dell'attività archeologica che ha finora restituito alcune *motte* normanne in Puglia e in Calabria: Vaccarizza, Scribla, San Marco Argentano.³

¹ Mi permetto di segnalare i due miei precedenti lavori sull'argomento: *Le motte. Prime considerazioni sugli insediamenti calabresi*, «Filologia Antica e Moderna» XIII (24), 2003, pp. 11-26; *Le motte in Calabria. Nuove considerazioni e un primo catalogo*, «Filologia Antica e Moderna» XIV (26), 2004, pp. 5-23. A proposito del catalogo, un primo aggiornamento sarà portato all'attenzione degli studiosi nell'ambito del catalogo fotografico in allestimento e di prossima pubblicazione. Intanto si retrodata la prima attestazione «mocte Domanici» al primo di marzo del 1419, come risulta da *Privilegi e capitoli della Città di Cosenza et soi Casali*, Cancro, Cosenza 1577, p. 13r.

² G. Coppola, *Castelli e 'Motte' nell'Italia Meridionale Normanna (XI - XII)*, in *Studi in onore di Salvatore Tramontana*, a cura di E. Cuzzo, Pratola Serra (AV), Elio Sellino Editore, 2003, pp. 111-124.

³ G. Noyé, A.M. Flambart, *Scavi nel castello di Scribla in Calabria*, «Archeologia medie-

Ma se tale assunto è incontestabile, non può dover significare che tutto ciò che è *motta* è normanno: si può forse considerare maturo il tempo per il superamento delle assimilazioni automatiche, che ormai potrebbero tradursi in un errore metodologico.⁴ Già prima Henri Bresc⁵ e poi Aldo Messina⁶ avevano messo dei punti fermi sull'argomento e posto degli interrogativi se vi fossero e quali fossero le differenze fra le cosiddette *motte* normanne – o, per analogia, dell'Italia settentrionale – e le *motte* del Sud. Dal confronto tra le due tipologie in effetti emergono alcune diversità, soprattutto sul piano strutturale.

È pur vero che gli scavi archeologici effettuati su *motte* nell'Italia meridionale sono pochi,⁷ ma non potrebbero essere molti, considerato che si è trattato di un'esperienza fortificatoria del solo primissimo periodo normanno.⁸ Tra l'altro non si può nemmeno invocare una continuità terminologica fra i due tipi di *motte*, avendo gli stessi Normanni ignorato il vocabolo *motta* – troppo esiguo per una tesi contraria l'appiglio offerto dalla *motula* di Lupo Protospatario⁹ –, comparso solo in età angioina. È a tale proposito paradossale che proprio in epoca angioina la cancelleria reale, rivolgendosi alle maestranze che dovevano ampliare il castello di Brindisi, si serva del termine *motta* per descri-

vale» (4), 1977, pp. 227-247; 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 Ruggiero II*, Atti delle terze giornate normanno-sveve, Bari 23-25 maggio 1977, Bari, Edizioni Dedalo, 1979, pp. 207-224; J.M. Martin-G. Noyé, *Vaccarizza (Monte Castellaccio, commune de Troia, province de Foggia)*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome» (98), 1997, pp. 1225-1231; G. Noyé, *Vaccarizza, commune de Troia, province de Foggia*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome» (109), pp. 651-659; G. Noyé-E. Cirelli, *La cittadella bizantina e la motta castrale di Vaccarizza (scavi 1999-2002)*, in Atti del III Congresso Nazionale di Archeologia Medievale, a cura di R. Fiorillo e P. Peduto, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2003, pp. 481-486.

⁴ Per le argomentazioni che suffragano l'origine in età normanna delle *motte* calabresi cfr. gli articoli citati a n. 1.

⁵ H. Bresc, *Motta, Sala, Pietra: un incastellamento trecentesco in Sicilia*, «Archeologia medievale» II, 1975, pp. 428-432 e particolarmente 432.

⁶ A. Messina, *Il toponimo «motta» in Calabria*, «Rivista Storica Calabrese» IV (3-4), 1983, pp. 42-423 e particolarmente p. 422.

⁷ G. Coppola, *Castelli e 'Motte' cit.*

⁸ M. Iusi, *Le motte. Prime considerazioni cit.*

⁹ Lupo Protospatario, *Breve Chronicon*, in L. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, ristampa anastatica, Sala Bolognese, Forni, 1976, pp. 37-49.

vere un manufatto preesistente in quel sito e avente una natura tipicamente normanna.¹⁰ Oltretutto, della prima tipologia di *motte* quasi sempre restano tracce apprezzabili solo archeologicamente, perché «non promossero la formazione di un agglomerato stabile»,¹¹ mentre poche sono le attestazioni di abitati sviluppatisi vicino a *motte*. La situazione risulta invece rovesciata per le *motte* di cui qui si discute: essendo nate su territori stabili e avendo avuto sin da subito la caratteristica di insediamento urbano, la percentuale di permanenza abitativa è alta e tantissimi sono ancora i paesi che da quelle *motte* hanno avuto origine. Uno di essi è Altavilla, già Corno,¹² frazione del Comune di Lappano in provincia di Cosenza, che si vuole qui portare come esempio di *ammottamento* a cavallo tra XIII e XIV secolo. Si è scelto questo esempio perché con buona probabilità dovrebbe trattarsi della costruzione ex novo di una *motta* su sito vergine.¹³ Anche quando una simile circostanza si fosse accertata documentariamente, però, nessuno avrebbe potuto escludere l'esistenza di qualche manufatto non solo nell'alto Medio Evo, ma anche in epoca anteriore. L'archeologia potrebbe aiutarci a sciogliere questi dubbi, ma, intanto, per Corno il *terminus ante quem* da assumere per la sua storia è proprio l'epoca di comparsa della *motta*. Il confronto incrociato fra documenti a stampa e materiale d'archivio distanti fra loro anche diversi secoli ha permesso non solo di collocare la costruzione della *motta* fra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento,¹⁴ ma anche di inquadrarla in quella tipologia di *motte* meridionali costruite su località impervie e naturalmente i-

¹⁰ *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, XIV, a cura di J. Mazzoleni (anni 1275-1277), Napoli, Accademia Pontaniana, 1961, p. 239; A. Cadei, *Federico II e Carlo I costruttori a Brindisi e Lucera*, in *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina*, Atti delle quindicesime giornate normanno-sveve, Bari, 22-25 ottobre 2002, a cura di G. Musca, Bari, Dedalo, 2004, pp. 235-301 e particolarmente pp. 272-273.

¹¹ A. Settia, *Tra azienda agricola e fortezza: case forti, "motte" e "tombe" nell'Italia settentrionale. Dati e problemi*, «Archeologia medievale» VII, 1980, pp. 31-54.

¹² Sull'origine non normanna del toponimo Altavilla, sul cambio del nome del villaggio studiato, sulle vicende legate all'essere luogo fortificato e sulla storia di Lappano sono in corso di pubblicazione lavori dello stesso autore.

¹³ Si usa il condizionale in assenza di documenti che ne attestino la fondazione.

¹⁴ Cfr. *infra*, p. 112.

naccessibili, idonee a ospitare i nuovi centri fortificati, che saranno il riferimento di difesa per i casali aperti e sparsi delle vicinanze.¹⁵

Il sito preso in esame è posto su un colle troncoconico, a circa settecentocinquanta metri sul livello del mare, in più parti fortemente scosceso, staccato dal resto della montagna e sovrastante un territorio pure collinare ma molto più dolce e accogliente.

Tutte le *motte* avevano in comune caratteristiche strutturali di massima adeguate alla difesa, ma potevano differire nei particolari e nella disposizione degli elementi costitutivi, non tanto per piani architettonici o canoni costruttivi, quanto proprio per la conformazione del luogo che si sceglieva. Là dove, come a Corno, l'andamento di tutti i versanti della collina, benché di aspra pendenza, fosse stato regolare, lo snodarsi della cinta muraria avrebbe assecondato il terreno. Dell'antica *motta* trecentesca sopravvivono pochi e mal tenuti ruderi del castello – compresi quelli della residenza signorile –,¹⁶ già in rovina duecento anni fa.¹⁷ Evanescenti avanzi di mura perimetrali – ancora riconoscibili nel Settecento –¹⁸ affioranti qua e là dal terreno ai piedi della chiesa, ma, anche, l'attestazione di un fossato o fossa,¹⁹ di una *portella*²⁰ – presente fino a qualche anno fa – e di una porta²¹ documentano l'esistenza di una cinta muraria circolare.²²

¹⁵ Cfr. *infra*, p. 113.

¹⁶ Notaio F. Arcucci, anno 1646, c. 19v, prot. n. 89 dell'Archivio di Stato di Cosenza: si cede una casa a Corno «loco ditto lo castello palazzo».

¹⁷ Notaio F. Monaco, anno 1806, c. 26r, prot. n. 520 dell'Archivio di Stato di Cosenza: a Corno si vendono case «confine [...] da occidentale [...] e lo castello diruto».

¹⁸ *Catasto conciario* di Lappano e Corno o Altavilla, presso l'Archivio di Stato di Napoli, anno 1741, c. 243r: Picaro Malitia di Altavilla possiede «un orticello loco detto la mancha confine le mura del casale».

¹⁹ Notaio P. Forte, anno 1660, cc. 62r-62v, prot. n. 157 dell'Archivio di Stato di Cosenza: «una possessione arborata di celsi posta nelle falde di Corno loco detto la fossa». Cfr., anche, A. Settia, *Tra azienda agricola e fortezza: case forti, "motte" e "tombe" nell'Italia settentrionale. Dati e problemi*, «Archeologia medievale» VII, 1980, pp. 31-54 e precisamente p. 40.

²⁰ Notaio P. Forte, anno 1660, c. 37r, prot. n. 157 dell'Archivio di Stato di Cosenza: «una casa palatiata posta nelle falde del detto casale di Corno loco detto la portella».

²¹ Notaio F. Salerno, anno 1512, c. 252r, prot. n. 241 dell'Archivio di Stato di Cosenza: si vende un orto «positum in casale Cornu ubi dicitur alla porta de Cornu».

²² J.M. Martin, *Modalités de l'«Incastellamento» et typologie castrale en Italie méridionale (Xe-XIIIe siècles)*, in *Castelli, storia e archeologia*, a cura di R. Comba e A.A. Settia, To-

Naturalmente non mancavano a Corno le sovrastrutture vitali per l'esistenza di una piccola comunità: la cisterna per l'approvvigionamento idrico,²³ il frantoio,²⁴ i mulini per la macina dei cereali,²⁵ il forno.²⁶ Ancora oggi s'impone all'attenzione, benché perduta nel suo aspetto originale, la *ecclesia castr*²⁷ – che tanta importanza deve aver rivestito per il castello –,²⁸ troneggiante su un balcone maestosamente sorretto da archi acuti, testimoni di un'origine angioina della *motta*,²⁹ non meno che lo sia la strada principale del paesello, denominata con idioma francese, appunto, *ruga*.³⁰ Oltre questa via, un'altra passava nell'abitato con andamento semicircolare come la prima – quasi a formare in una sezione ideale anelli fra loro concentrici –, attraversate tutte e due da *vinelle* strettissime, che a raggiera congiungevano la rocca alle mura sottostanti della *motta*, in senso longitudinale. La *ruga* partiva e arrivava alla chiesa,³¹ da cui ripartiva con una diramazione

rino, Regione Piemonte, 1984, pp. 89-104 e particolarmente p. 97: «*Le locus de Terlizzi est pourvu d'une porte, donc d'une enceinte*».

²³ Notaio P. Ritacca, anno 1704, cc. 13v-15r, prot. n. 233 dell'Archivio di Stato di Cosenza: «una casa palatiata sita et posta in detto casale di Corno loco detto inpede la terra [...] con una gisterna di dentro».

²⁴ *Ibidem*: «item un'altra casa et trappito macinante con una gisterna di dentro».

²⁵ Notaio P. Ritacca, anno 1714, cc. 60v-62r, prot. n. 233 dell'Archivio di Stato di Cosenza: a Corno si affitta «uno molino posto in questo casale nel luogo detto Bracciata».

²⁶ Notaio P. Ritacca, anno 1691, cc. 20r-23r, prot. n. 233 dell'Archivio di Stato di Cosenza: fra i beni relativi a una dote di Corno compare «una manca di celsi loco detto lo forno».

²⁷ Notaio P. Tavernese, anno 1619, cc. 498r-501v, prot. n. 77 dell'Archivio di Stato di Cosenza: in un atto notarile dell'otto dicembre 1619, si scrive che con disposizione di una bolla del vescovo Pallotta di Cosenza viene attribuito al sacerdote «donno Marco Antonio Militia» il possesso di un beneficio o cappella «sita nella chiesa del castel del Corno».

²⁸ *S. visita pastorale dell'archidiocesi di Cosenza, anno 1936. Relazione della parrocchia di Altavilla sotto il titolo di S. Maria dell'Assunta*, p. 13: nell'inventario effettuato nella «Sagrestia o nella Chiesa», tra gli «oggetti preziosi [...] per antichità», compare «una *pianeta* viola con lo stemma dello antico castello di Altavilla».

²⁹ G. Agnello, *L'architettura angioina nell'Italia continentale*, «Archivio Storico Pugliese» XV, 1962, pp. 176-203.

³⁰ Notaio B. Armoni, anno 1504, cc. 59r-59v, prot. n. 2 dell'Archivio di Stato di Cosenza: si stipula un atto di vendita di alcuni orti «cum eorum solo et fundo positos in *motta cornu* loco ubi dicitur ad la *ruga*».

³¹ Notaio P. Tavernese, anno 1621, cc. 263v-267v, prot. n. 77 dell'Archivio di Stato di Cosenza: si vende una casa a Corno «loco detto la *ruga* de S.ta Maria».

per scendere, attraverso la *portella* e la *cava dell'edera*³² incassata fra due costoni rocciosi, verso un territorio meno acclive e a vocazione agricola, anch'esso pertinente alla *motta* di Corno.

Proprio tale territorio aveva subito un'antropizzazione precedente e, al momento della comparsa della *motta*, si presentava con un nucleo abitato intorno ad una chiesa – uno di quei *vici* addossati alle tante «*parrocchie* disseminate sul versante cosentino della *massa Silana*», simboli della vitalità quasi istituzionale del cristianesimo rurale in Calabria nell'Altomedioevo.³³

Il toponimo *Corno*, come entità amministrativa che partecipa alla raccolta delle decime, compare per la prima volta nell'anno 1324, il giorno 4 di marzo. Nella chiesa di San Lorenzo di Lappano viene portato il denaro pagato da religiosi dei paesi vicini e, fra gli altri, «item a dompno Iohanne de Cornu grana quatuor».³⁴

La prima attestazione della *motta* di Corno risale al 6 maggio 1343 e si ricava da un atto notarile stipulato a Cosenza dal notaio Giovanni Leto, dove si legge «*moctae Corni*».³⁵

Nella documentazione angioina, relativa alla tassazione generale negli anni 1275-1277, *Corno* non figura mai. Gli elenchi dei paesi non sono costruiti secondo un nesso geografico rigoroso, ma sono comunque organizzati per gruppi territorialmente omogenei e disposti più o meno nello stesso ordine. La serie in cui sarebbe ricaduto *Corno* è composta da cinque toponimi – non sempre trascritti correttamente – che vanno da *Celico* a *Guarano*.³⁶ Nell'elencazione – come si evince dalla

³² Notaio P. Ritacca, anno 1698, cc. 54r-55r, prot. n. 233 dell'Archivio di Stato di Cosenza: a Corno viene emancipato il giovane Ottavio Apa e i genitori gli danno «in premio [...] uno troncone di castagna posto sotto la chiesa di santa Caterina di detto casale et proprio dove si dice la cava del edera».

³³ G. Otranto, *La cristianizzazione della Calabria e la formazione delle diocesi*, «*Vetera Christianorum*» (32), 1995, pp. 339-378.

³⁴ *Collectoriae*, 162, c. 16r, anno 1324, in Archivio Segreto Vaticano; D. Vendola, *Ratioes Decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Apulia-Lucania-Calabria*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1939, p. 316.

³⁵ Pergamena n. 9 presso l'Archivio capitolare di Cosenza.

³⁶ *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, XIII, a cura di R. Filangieri (anni 1275-1277), Napoli, Accade-

nota 36 – il posto che sarebbe dovuto essere di *Corno* è occupato da *Vicus* e da *Casalis*, ora separati l'uno dall'altro (*Vicus, Casalis*), ora congiunti a formare un nome unico (*Vicus Casalis*), o, ancora, abbinati a qualche altro toponimo (*Casalis Lappano*), a seconda dell'interpretazione del trascrittore. In realtà proprio quello che potrebbe sembrare un elemento di disturbo – *Vicus Casalis* –, non trovando corrispondenza nella toponomastica moderna e contemporanea, offre la migliore chiave di lettura per comprendere che la *motta* di *Corno* nasce a protezione di un territorio e di un villaggio aperto – *Vicus Casalis* – destinato nel tempo a scomparire.

Per gli studiosi che non hanno avuto l'opportunità di mettere a confronto documenti diversi d'archivio, è stata una necessità far corrispondere *Vicus* all'odierno *Vico*, frazione del comune di Aprigliano e accostare *Casalis* al nome più vicino nell'elenco, *Lappano*. Sarebbe però stata un'anomalia incastonare nel bel mezzo di altri quattro paesi appartenenti a località contigue un villaggio un bel po' distante da esse.

L'incolpevole errore viene reiterato anche nella lettura dei documenti vaticani, dove compare un beneficio perpetuo «in ecclesia Sti Stephani de bico casali»³⁷ alla data del 6 marzo 1358.³⁸ Francesco Russo, infatti, nel primo indice del *Regesto Vaticano per la Calabria*, attribuisce al *Vico* di *Aprigliano* quella chiesa di Santo Stefano che

mia Pontaniana, 1959, p. 267: «Elenco delle terre appartenenti al Giustiziarato di Val di Crati e Terra Giordana [...] *Celico, Vico, casale Lappano, Giulia, Guarano*»; *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, XVII, a cura di J. Mazzoleni (anni 1275-1277), Napoli, Accademia Pontaniana, 1963, pp. 57-58: «Responsales de receptione quaternorum [...] quarum terrarum et locorum nomina sunt hec: *Celium, Vicus casalis, Ceppanum et Iulia, Garrarium*»; *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, XIII, a cura di M. Cubellis (anni 1276-1294), Napoli, Accademia Pontaniana, 2002: «*Celitu, Vicus casalis, Lupparium et Iulia, Guaravum*»; «*Celicum, Vicus casalis, Luponum et Iulia, Guaravum*»; «*Celicum, Vicus casalis, Luponum et Iuba, Gualanum*», pp. 200, 234, 312; C. Minieri Riccio, *Notizie storiche tratte da 62 Registri Angioini dell'Archivio di Stato di Napoli, che fanno seguito agli studi storici fatti sopra 84 Registri Angioini*, Napoli Tipografia di R. Rinaldi e G. Sellitto, 1877, p. 213: «*Celicum [...], Vicus Casalis [...], Luppanum et Iulia [...], Gauranum [...]*».

³⁷ *Registri Avignonesi*, 138, cc. 404r-404v, in Archivio Segreto Vaticano.

³⁸ *Ibidem*, c. 404v: «Datum Avinione VI mensis martij Anno sexto». Essendo l'anno sesto riferito al pontificato di Innocenzo VI (1352-1362), esso corrisponde al 1358.

compariva nel primo volume della sua opera.³⁹ In realtà ad *Aprigliano* esiste la chiesa di Santo Stefano, ma non nella frazione *Vico*, e lo si evince soffermandosi con attenzione proprio sui documenti vaticani regestati dal Russo: nel XV secolo e in tutto l'arco del XVI la chiesa di Santo Stefano è la Parrocchiale del 'casale' di Aprigliano⁴⁰ e non di una sua frazione, mentre San Tommaso è la Parrocchiale di Vico e viene specificato ogni volta «de Vico Apriliani».⁴¹ La titolatura a San Tommaso della chiesa parrocchiale di Vico di Aprigliano è anche attestata in epoca successiva in documenti vaticani e presso Domenico Martire.⁴² Per contro, le attestazioni a Corno di una chiesa dedicata a Santo Stefano, nel territorio che ancora oggi conserva come toponimo il nome di quella chiesa, sono numerose soprattutto a partire dal Cinquecento. Occorre qui rilevare che a mano a mano che si verificava il passaggio di popolazione dal centro rurale al villaggio fortificato la *ecclesia Sancti Stefani* veniva associata progressivamente a *Corno* e sempre meno a *Vicus Casalis*, che, intanto, si trasformava in *Casalis* soltanto e più tardi, qualche volta, in *Casale Sottano*,⁴³ mentre un'altra

³⁹ F. Russo, *Regesto Vaticano per la Calabria*, I, Gesualdi Editore, Roma, 1974, n. 7507, p. 484; *Indice*, in F. Russo, *Regesto Vaticano per la Calabria*, Gesualdi Editore, Roma, 1980, p. 11.

⁴⁰ *Indice*, in F. Russo, *Regesto Vaticano per la Calabria* cit., p. 11; cfr., inoltre, i voll. II, III e IV del *Regesto* citato, ai numeri 12652, 17910, 17916, 18017, 20755, 20791, 21266, 21344.

⁴¹ *Indice*, in F. Russo, *Regesto Vaticano per la Calabria* cit., p. 11; cfr., inoltre, i voll. II, III e IV del *Regesto* citato, ai numeri 15750, 17666, 17670, 17676, 17764, 18502, 18504, 18748, 18938, 18939, 19227, 19241, 19969, 21736, 21755, 22085.

⁴² *Visita apostolica della Santa Sede*, a cura di Mons. Pierbenedetti, anno 1628, c. 105r; D. Martire, *Calabria Sacra e Profana*, manoscritto del secolo XVII, tomo II.II, conservato nell'Archivio di Stato di Cosenza, Collocazione MS C 1/3, c. 454v.

⁴³ Notaio N. Di Macchia, anno 1537, cc. 305r-306v, prot. n. 23 dell'Archivio di Stato di Cosenza: «venerabilis Jo:Loisius d'Angioe clericus consentinus rector et cappellanus parrochialis ecclesie sancti stephani de *casali* pertinentiarum baiulacionis Lappani»; *Platea Vecchia*, Archivio capitolare di Cosenza, metà secolo XVI, c. 37r: vengono elencate le decime che le varie chiese della diocesi di Cosenza pagano al Vescovo e versa anche «Sto Stefano de Corno grana dece»; F. Russo, *Regesto Vaticano per la Calabria*, IV, Gesualdi Editore, Roma, 1978, n. 18839, p. 108: il 21 luglio 1544 «Hieronimo (de) Corrado providetur de parrochiali ecclesia Sti Stephani de Cornu et [...]»; *ibidem*, n. 19027, p. 127: il 9 ottobre 1545 «D. Hieronimus Garrimburtus [...] portionarius parrochialis ecclesie [...] Sti Stephani de Cornu [...] sponte resignavit portionem dicte ecclesie et [...]»; *ibidem*, n. 19697, p. 199: il 12 luglio 1550 Geronimo Garimberto «ex tribus portionibus parrochialis ecclesie Sti Stephani de Cornu [...] consen-

chiesa – quella della Beata Maria Vergine dell'Assunzione – cominciava ad assumere un ruolo importante per il culto degli abitanti di *Corno*.⁴⁴

Dunque, il *Vicus Casalis* dei Registri Avignonesi e della Cancelleria Angioina⁴⁵ non è il *Vico* di Aprigliano: il villaggio registrato nella documentazione del XIII e del XIV secolo è da collocare proprio nelle pertinenze della nuova *motta di Corno*, di cui diviene serbatoio di abitanti e polo agricolo. Ma come è avvenuta la migrazione dal villaggio aperto *Vicus Casalis* a quello fortificato *Corno*?

La documentazione del Trecento e del Quattrocento, pur offrendo tasselli fondamentali per la tesi che si vuole sostenere, non consente di fissare date e deliberazioni ufficiali. Quella dei secoli successivi, però, diventa molto più esplicita e permette di cogliere un lungo processo di assestamento, collaborativo fra i due massimi poteri, quello religioso e quello statale – essendo da considerare insignificante la brevissima esperienza feudale condivisa con gli altri *casali* di Cosenza nel XVII secolo –,⁴⁶ a cui era soggetto quel territorio. Non c'è dubbio che, subi-

sit resignationi dicte ecclesie in favorem domini Thome Caiete»; *ibidem*, n. 19812, p. 211: il 26 giugno 1551 «pensio 7 duc. super fructibus alterius portionis parochialis ecclesie Sti Stephani de Citini (Cornu)»; Notaio F.M. Scavelli, anno 1631, cc. 325r-327r, prot. n. 243 dell'Archivio di Stato di Cosenza: «uno cerzito con terre et olive posto in detto territorio loco detto *Santo Stefano* seu *Casale* confine la possessione della venerabile chiesa di Santo Stefano»; Notaio P. Ritacca, anno 1700, cc. 286v-292r, prot. n. 233 dell'Archivio di Stato di Cosenza: «una possessione sita et posta in detto territorio loco detto *Casale Sottano* confine la possessione della venerabile chiesa di Santo Stefano».

⁴⁴ Notaio B. Arnoni, anno 1509, c. 168v, prot. n. 2 dell'Archivio di Stato di Cosenza: si vendono terre «in tenimento Lappani [...] iuxta [...] ex uno latere terras ecclesie Sancte Marie de Cornu»; F. Russo, *Regesto Vaticano per la Calabria*, III, cit., n. 15751, p. 282: il 18 settembre 1516 «providetur de [...] et de una ex portionibus parochialis ecclesie [...] nec non Sancte Marie de Corvo, cusentine diocesis»; *idem* in 15753; Notaio P. Tavernese, anno 1590, cc. 113r-114r, prot. n. 77 dell'Archivio di Stato di Cosenza: si riunisce il *parlamento* della *bagliva* di Lappano e Corno «in casale Cornu et proprie in cimiterio Sancte Marie dicti casalis»; Notaio P. Tavernese, anno 1599, cc. 136r e ss., prot. n. 77 dell'Archivio di Stato di Cosenza: dovendo fare degli accertamenti sulla condizione delle famiglie di Corno per la numerazione dei fuochi, testimonia per la verità delle dichiarazioni il «Reverendus do:Frabittus Riczutus rector Sancte Marie casalis Cornu Lappani».

⁴⁵ Cfr. le nn. 36 e 37.

⁴⁶ G. Valente, *La vendita dei casali di Cosenza*, «Archivio Storico per la Calabria e la Lucania» XXIV (3-4), 1955.

to dopo essere stata edificata, la *motta* diventa predominante amministrativamente nel territorio. Nelle poche testimonianze che è possibile rilevare ricorre sempre *Corno*, mentre *Vicus Casalis* viene quasi messo da parte, se non per fatti che riguardano la chiesa.⁴⁷

Già nel 1324 è Corno che attraverso «dompno Iohanne» rappresenta ufficialmente la comunità di appartenenza;⁴⁸ il prestigio istituzionale del nuovo insediamento appare evidente nonostante la carenza delle fonti. È straordinario, infatti, come dal limitato serbatoio documentale del Trecento emerga un ruolo distintivo di Corno nell'attività notarile. Oltre quanto si è prima detto del notaio Giovanni Leto della *motta* di Corno, che nel 1343 roga per la città di Cosenza,⁴⁹ è opportuno ricordare un atto relativo a uno scambio di beni fra un nobile di Cosenza e il monastero di San Giovanni in Fiore, redatto dal notaio Nicola di Corno il 27 maggio 1345;⁵⁰ si richiamano inoltre un «publicum instrumentum venditionis» del 20 marzo 1383 e un «publicum instrumentum locationis» del 18 novembre 1383 (o 1384?) a Mesoraca, stipulati dal notaio «Guill[elm]us de Motta Cornu de Cusencia ubique per regnum Sicilie regali auctoritate notarius».⁵¹

Occorre precisare, ancora, che, come punto fortificato, ogni *motta* era dotata di un castellano, con un ruolo sicuramente molto rilevante sul piano militare, ma che, secondo la tradizione angioina, si vedeva attribuite anche significative potestà amministrative.⁵² Pure Corno ebbe il suo castellano, che – trattandosi di una *motta* statale – veniva nominato direttamente dal Re: «Ludovicus Tertius serenissime biro nobili Loisio Arcucij de Capro [...] bassallo familiarj et fideli nostro dilecto [...] confisi te castellanum castrj terre nostre de Corno de casa-

⁴⁷ Cfr. *supra*, p. 113 e n. 37

⁴⁸ Cfr. *supra*, p. 112 e n. 34.

⁴⁹ Cfr. *supra*, p. 112 e n. 35.

⁵⁰ V.M. Egidi, *Regesto delle pergamene dell'Archivio Capitolare di Cosenza*, a cura di R. Borretti, Cosenza, Editoriale progetto 2000, 1996, p. 10.

⁵¹ A. Pratesi, *Carte latine di abbazie calabresi provenienti dall'archivio Aldobrandini*, in *Studi e Testi*, Città del Vaticano, 1958, p. 459.

⁵² L. Penza, *Le liste dei castellani del Regno di Sicilia nel lascito di Eduard Sthamer*, Martina Franca (TA), Congedo Editore, 2002, pp. 10 e 11.

libus Cusentie); «Ludovicus Tertius serenissime biro nobili Johannj Raynerio familiarj et fideli nostro dilecto [...] ab experto confisi te castellanum castrj terre nostre de Corno de casalibus Cusentie».⁵³

L'egemonia gestionale di Corno sul comprensorio a cui appartiene si conferma nel Quattrocento – diventerà definitiva nel Cinquecento – e *Vicus Casalis* è completamente soppiantato anche nei documenti ufficiali non militari, come, ad esempio, i registri relativi a censimenti di popolazione.⁵⁴

È conveniente a questo punto chiedersi se, in una situazione come quella che si descrive, cioè la fondazione di una *motta* nella prima età angioina, sia tutto in movimento e si debba assistere solo a migrazioni e ad assestamenti demografici, nonché ad una nuova organizzazione amministrativa, o se, invece, alcuni aspetti della vita di una popolazione tendano a rimanere punti fermi nel tempo. Occorre per questo rilevare che la comparsa dell'insediamento fortificato di cui ci si sta occupando, pur diventando nel territorio circostante un riferimento generalizzato per tutti gli altri aspetti della vita comunitaria, da quello militare a quello amministrativo, da quello economico a quello politico, non disturba affatto l'assetto religioso preesistente, riguardo al quale si registra, al contrario, un fenomeno conservativo.

La *motta* di Corno viene provvista, come si è detto, di una chiesa dedicata alla Beata Vergine dell'Assunzione, che però non diviene parrocchiale prima che il casale aperto sia del tutto scomparso: a ben trecento anni circa dalla fondazione della *motta*. Ancora dopo la 'promozione' a parrocchia, la chiesa dell'Assunta, per la gente del luogo, continua ad essere quella che era sempre stata dalla sua fondazione: la chiesa del castello.⁵⁵ Le notizie – questa volta numerosissime – prove-

⁵³ Cfr. *Registrum Ludovici Tertii*, 1421-1434, Ms. 768 (antico 538), Mfm. 368, cc. 27r-27v e 126r. Il recupero di tali documenti si è reso possibile grazie al regesto di tutto il *Registrum* eseguito in *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, XXXIV, a cura di I. Orefice (anni 1421-1434), Napoli, Accademia Pontaniana, 1982, pp. 104 e 123.

⁵⁴ Cfr. *Liber focorum Regni Neapolis* (ms. m.r. IX.3.20 – Biblioteca Berio di Genova del XV secolo), c. 82v.

⁵⁵ Cfr. n. 27.

nienti sia dal *Regesto* di padre Francesco Russo sia dagli archivi notarile e capitolare, testimoniano la resistenza della chiesa di Santo Stefano come parrocchia fino alla fine del Cinquecento,⁵⁶ ben oltre il tramonto di quel *Vicus Casalis* che, probabilmente, per essa si era formato, e solo quando diviene vacante per la scomparsa dell'ultimo suo prete, don Fabrizio Rizzuto.⁵⁷ C'era stato, evidentemente, anche un momento di transizione in cui lo stesso parroco, don Fabrizio Rizzuto per l'appunto, officiava nella parrocchiale Santo Stefano ma era anche *rector* nella consorella dell'Assunta.⁵⁸ I documenti vaticani documentano nel breve volgere di un anno le tre fasi del passaggio della denominazione di 'parrocchiale' da una chiesa all'altra: a giugno del 1604 è Santo Stefano a portare tale titolo,⁵⁹ che a dicembre dello stesso anno passa alla chiesa dell'Assunta,⁶⁰ mentre a giugno del 1605 i due titoli vengono unificati a formarne uno solo.⁶¹ È interessante notare, a tale proposito, il forte legame del paese nuovo con la 'madre patria': alla chiusura della chiesa dell'antico *Vicus Casalis*, quella della *motta* diviene sì parrocchiale, ma da allora in avanti si chiamerà «parrocchiale di Santo Stefano Protomartire e della Beata Maria Vergine dell'Assunta».⁶² Sembra quasi che, attraverso i successivi passaggi nella con-

⁵⁶ Cfr. n. 43.

⁵⁷ Notaio P. Tavernese, anno 1604, cc. 148v-150v, prot. n. 77 dell'Archivio di Stato di Cosenza: l'undici luglio 1604 sono al cospetto del notaio il reverendo don Antonio Morano, cappellano del casale di Corno e l'arcidiacono cosentino don Francesco Peluso, in rappresentanza della Reverenda Camera Apostolica, «dicendo ex quo parochialis ecclesia Sancti Stephani eiusdem casalis Cornu vacavit et vacat ad presens per obitum quondam do:Frabijt Riczuti» è necessario mettere all'asta i beni della stessa chiesa.

⁵⁸ Cfr. nn. 44 e 57.

⁵⁹ Dataria Apostolica, *Per obitum*, F 18, c. 42r: «Parochialis Sancti Stephani loci casalis de Corno»; cfr. anche F. Russo, *Regesto Vaticano per la Calabria*, V, Gesualdi Editore, Roma, 1979, n. 26053, p. 328.

⁶⁰ Dataria Apostolica, *Per obitum*, F 18, c. 53r: «Parochialis S. Marie casalis Cornu»; cfr. anche F. Russo, *Regesto Vaticano per la Calabria*, V, Gesualdi Editore, Roma, 1979, n. 26110, p. 333.

⁶¹ F. Russo, *Regesto Vaticano per la Calabria*, V, cit., 1979, n. 26151, p. 337: «mandat ut Marco Antonio Ferrari provideat de parochialis ecclesia Sancti Stephani et B. Mariae Virginis, casalis de Cornu».

⁶² *Ibidem*; *Visita pastorale* dell'arcivescovo monsignor Gennaro San Felice, anno 1684, presso l'Archivio capitolare di Cosenza, c. 126: «accessit ad oppidum Cornu et immediate

dizione giuridica delle due chiese, si colga anche una continuità fra le due realtà abitative della stessa comunità, i cui cittadini porteranno bene impresso lo spirito comunitario e la memoria del passato anche a distanza di moltissimo tempo. L'otto maggio 1763 alcuni cittadini di Altavilla, infatti, compaiono davanti al giudice e al notaio e «sponte non vi dichiarano, e congiuratamente attestano qualmente la torre del magnifico Francesco Marra, situata nel luogo detto casale, ove antecedentemente e poco tempo fa esisteva la chiesa del Protomartire S. Stefano si bene demolita a più tempo, la medesima ch'era titolare del suddetto casale di Corno, quale luogo fu cambiato dall'odierno Parroco con un castagneto [...] l'anno 1755, con aversi riserbato il medesimo li tufi esistentino in detta fabrica, anzi si ricordano benissimo per tradizione degli loro Antenati che detta chiesa era la Parrocchiale del suddetto casale d'Altavilla, seu Corno, nella quale si sundministravano li sacramenti alli medesimi, e nell'istesso seppellivano i defonti [...], siccom'ancora per essersi demolita tanto l'istessa chiesa quant'ancora l'istesse proprie abitazioni delli cittadini dell'istesso luogo, motivo per il quale fu trasferita l'entrada nella chiesa del suddetto casale, e la festa del suddetto S. Stefano ab indemorabili si à solennizzata ed attualmente si solennizza in detto casale, e ciò per che detto luogo è territorio di detto casale». ⁶³ Non meno significativa e dirimente è la testimonianza che altri cittadini rendono tre mesi dopo, il 5 gennaio 1764, al notaio Francesco Costantino. Essi dichiarano «qualmente la chiesa demolita di Santo Stefano Protomartire sita nel ristretto di questo territorio, luogo detto Santo Stefano seu Casale, era l'antica paro-

ad ecclesiam sub titulo Sti Stefani et Assumptionis B.M.V.»; *Acta visitationis* dell'arcivescovo monsignor Antonio Cavalcanti, 12 giugno dell'anno 1745, presso l'Archivio capitolare di Cosenza: «postea accessit ad visitandam ecclesiam casalis Altaville sub titulo Assumptionis B.M.V et Sti Stefani»; Notaio A. Bombicino, anno 1747, cc. 161v-163v, prot. n. 284 dell'Archivio di Stato di Cosenza: «Don Nicolò Scozzafave, hodierno parroco e procuratore della venerabile parrocchiale chiesa di questo casale di Altavilla seu Corno sotto titolo di Maria Vergine Assunta in cielo e Santo Stefano Protomartire»; *Lavoro statistico sull'arcidiocesi di Cosenza*, autore il sacerdote Gaspare Nudi, anno 1874, presso l'Archivio capitolare di Cosenza: parrocchia di Altavilla, frazione di Lappano, denominazione della parrocchia «S.M. Assunta e S. Stefano Protomartire».

⁶³ Notaio P.F. Pastore, anno 1763, cc. 7r-8r, prot. n. 560 dell'Archivio di Stato di Cosenza.

chia di questa Padria d'Altavilla là dove sono sepolti li nostri antecessori per esserci in quella le sepolture, che prima dell'anno millesettecentocinquantacinque erano intatte per essere in piedi le mura e porta della medesima, che poi in detto anno 1755 il territorio seu possessione dove è detta chiesa di questa parrocchiale» è stato scambiato dal parroco con un altro terreno del signor Marra di Lappano, il quale «poco distante circa quaranta piedi di detta chiesa vi ave fatto erigere una nuova torre seu casa e delle pietre e delli tufi di dette mura servitosene per la fabbrica suddetta, la quale chiesa si vede tutta devastata essendovi rimasto il solo pavimento, e portateci in detta chiesa per vedere che cosa vi erano dentro le sepolture vi ritrovammo quantità di ossa tanto in quella della chiesa che in quella del cimiterio ed una lapide rotonda salva». ⁶⁴

Il processo di cambiamento politico, amministrativo e sociale iniziato con la nascita di una *motta* si conclude quando la *motta* stessa ha perso i suoi caratteri originali, cioè l'essere un villaggio fortificato. L'operazione complessivamente ha spostato in alto il centro abitato di un comprensorio, ne ha condizionato le relazioni politiche con l'esterno e trasformato le caratteristiche produttive, perché da territorio prevalentemente votato all'agricoltura esso ha assunto durature tendenze silvo-pastorali, non ha però cancellato la memoria attraverso il culto dei morti e dei santi. Ed è proprio nel rispetto del culto antico che risiede il forte legame tra il vecchio e il nuovo. Il nuovo è decisivo sul piano militare e quindi anche su quello amministrativo e gestionale, ma il vecchio ha dalla sua la chiesa parrocchiale, che viene rispettata, non viene sostituita; il casale antico è 'già morto', ma è ancora ben presente il ricordo della vita in quei posti e delle tradizioni: si continua non solo a pensare e a dire «i nostri morti», «i nostri battezzati», «i nostri antichi», «i nostri Santi», ma anche a scriverlo. La dannosa separazione tra luogo fortificato e territorio, osservata specialmente là dove il personale cui veniva affidato il fortilizio non era indigeno, ⁶⁵ a Corno non è risultata ineluttabile e non è avvenuta.

⁶⁴ Notaio F. Costantino, anno 1764, cc. 2r-2v, prot. n. 330 dell'Archivio di Stato di Cosenza.

⁶⁵ H. Houben, *L'amministrazione dei castelli*, in *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina* cit., pp. 219-234 e particolarmente 234.

È stato questo uno dei punti di forza che hanno consentito alla *motta* di Corno di sopravvivere come paese oltre il tempo del ruolo militare e difensivo di una *motta*, anzi al cessare di tale ruolo è corrisposto il periodo di massimo splendore economico e sociale, se si considera che la *bagliva* di pertinenza passa dalla denominazione *Lappano* nel Quattrocento⁶⁶ a *Lappano e Corno* nel Cinque-Seicento⁶⁷ e qualche volta anche solo a *Corno*.⁶⁸ Certo che, come *motta*, Corno deve avere assolto bene al suo compito: pochi sono gli elementi a disposizione per affermarlo, ma sufficienti a far capire la sua importanza strategica nello scacchiere cosentino durante le lotte dinastiche per la successione a Giovanna II. Il 15 giugno dell'anno 1422, quando viene richiesto al pretendente al trono Ludovico III d'Angiò, da parte del parlamento della *bagliva* di Cosenza e dei suoi Casali, «che la torre de Domanico et la torre de Cornu, lo Castello de li Carolei et de Mendicino, de Porchia, de Altilia, de Dipignano et deli altri Casali siano abbattuti»⁶⁹ – ed è chiara, anche se non esplicita, la motivazione politica di una simile richiesta –⁷⁰ il principe autorizza con un «FIAT». ⁷¹ Ma, una volta assicuratasi la nomina di erede alla corona del Regno di Napoli, Luigi III non consente più quella demolizione e provvede a munire di uomini e

⁶⁶ Cfr. *Liber*, cit., c. 82v: «baiulacio lapani»; *Fondo tesorieri e percettori*, n. 3601, anno 1457, c. 4v: «baiulatio lappany tassata ut supra».

⁶⁷ *Fondo tesorieri e percettori*, n. 3646, anni 1589-1590, c. 172r: la *bagliva* di «Lappano e Corno» paga per la «paga della Regia fantaria spagnola» grani 48 a fuoco per 300 fuochi; D. Martire, *Calabria Sacra e Profana*, manoscritto del secolo XVII, tomo II.I, conservato nell'Archivio di Stato di Cosenza, Collocazione MS C 1/3, c. 349v: «Lappano, una delle 21 Ballive di Cosenza, chiamata ancora di Corno, ove son due casali cogli stessi nomi»; *Fondo Voci di vettovaglie di Calabria Citra*, busta 58, anno 1727, incartamento 12, c. 24: «Noi sottoscritti del Regimento della *bagliva* di Lappano e Corno».

⁶⁸ L. Alberti, *Descrizione di tutta l'Italia et isole pertinenti ad essa*, Giaccorelli, Bologna, 1550, 207v: L'Alberti descrive il suo viaggio attraverso le *pretorie* o *baglive* vicine a Cosenza e dice che «Partendosi adunque da Cosenza e seguitando [...] a man sinistra della detta via, vedesi prima Gaurano che ha sotto tre ville, il Corno due».

⁶⁹ *Privilegi e capitoli della Città di Cosenza* cit., p. 17v.

⁷⁰ D. Andreotti, *La storia dei Cosentini*, II, Cosenza, Pellegrini Editore, 1978, p. 60; per una visione generale sull'argomento, cfr. 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.

⁷¹ *Privilegi e capitoli della Città di Cosenza* cit., p. 17v.

non consente più quella demolizione e provvede a munire di uomini e armi la torre – o *castrum* o *motta* –⁷² di Corno, non solo invitando il castellano «statim receptis presentibus ad prefatam terram Corni te personaliter conferens ipsiusque terre castrum pro parte nostre curie tuas ad manus recipiens sic dictum castrum studeas ad honorem et fidelitatem nostram diligenter fideliterque custodire ac per dictos socios et servientes tecum assumendos facere custodiri» e «circa illius tuitionem et custodiam diligentem curamque consuetam nocturnam pariter et diuturnam vacando prudenter et intendendo ut nullum valeat in ipso castro sinistrum quod absit evenire»,⁷³ ma anche intimando alla *università* e agli uomini di quella terra che «castellano castris predicti per nos presentialiter ordinato ad huiusmodi honorem et fidelitatem nostram intendere debeant obedire et efficaciter intendere obedientque pareant pariter et intendant».⁷⁴

Rilevante appare anche il ruolo del castello di Corno in occasione della rivolta alla corona aragonese a metà del Quattrocento, in cui furono pesantemente coinvolti i *casali di Cosenza*.⁷⁵ In questa seconda circostanza, emerge anche un ruolo, per così dire, diplomatico di Corno, visto che a un suo cittadino viene affidato un compito molto deli-

⁷² Il nesso tra i termini *motta*, *castrum* e *turris* non va considerato come passaggio semantico, quanto più semplicemente come interscambiabilità tra di essi, una metonimia insomma, là dove la parte viene usata per il tutto o viceversa, come nel caso descritto dal notaio Notaio G. Salimbene, anno 1580, prot. n. 71, cc. 50v-52r, dell'Archivio di Stato di Cosenza, che scrive nell'intestazione dell'atto «inventario de la mocta» e più avanti «pro cautela dicte pheudalis curie conficere inventarium de bonis predictis curie existentibus in dicto castro». Per Domanico in uno stesso testo si utilizza prima il vocabolo *motta*, poi la parola *turris*: cfr. n. 1 e p. 121. Cfr. anche A. Settia, *Tra azienda agricola e fortezza: case forti, "motte" e "tombe" nell'Italia settentrionale. Dati e problemi*, «Archeologia medievale» VII, 1980, pp. 31-54.

⁷³ Cfr. *Registrum Ludovici Tertii* cit., 27r e 27v.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Fondo tesorieri e percettori*, n. 3603, c. 4r: «pone librar ad marchio de daptulo conestabili per soldo de pahe XXV che ha tenuto ad Corno per comandamento del bicere dali XXVII de marzo e per tutto li XXVII de aprili proxime passato ducati L»; *Fondo tesorieri e percettori*, n. 3603, c. 9v: «pone haver librato ad notam rogierj tosto de Cusenza de comandamento de lo dicto bicere per spesa de XXX fanti partisans che mandao ala guardia de Corno qualcuni iorni per suspeccionj delj forasciti nola pigliassero po la rocta delo duca de San Marco et presa de misser Barrese ducati XII».

librato de ordinatione et comanto de lo dicto commissario ad cicho de corno che andao alo marchisato con lettere delo signore Re». ⁷⁶ Siamo quasi alla fine dell'esperienza di Corno come luogo fortificato. Il rinnovamento degli arsenali militari con la comparsa della cosiddetta artiglieria pesante rendeva ormai inutile la difesa con strutture murarie snelle, capaci di fronteggiare tutt'al più attacchi con la persona.

La denominazione di *motta* per Corno vivrà ancora lungo tutto il Cinquecento, ⁷⁷ alternandosi con quella di *casale*, ⁷⁸ per andare poi a spegnersi nel XVII secolo. L'ultima attestazione finora individuata risale al 1610 e riguarda un atto della *Regia Corte*, ⁷⁹ così come regia era stata verosimilmente la committenza della *motta di Corno*. ⁸⁰

⁷⁶ Fondo tesorieri e percettori, n. 3603, c. 47r.

⁷⁷ Notaio B. Arnoni, anno 1504, c. 150v, prot. n. 2 dell'Archivio di Stato di Cosenza: si vende una casa «positam in *motta Cornu* lco ubi dicitur la ruga». Notaio F. Cozzolino, anno 1551, cc. 78r-84r, prot. n. 14 dell'Archivio di Stato di Cosenza «Joannis Anthonius Barbusius de casali Cornu seu mota baiulaticoni Lappani».

⁷⁸ Notaio B. Arnoni, anno 1506, c. 113r, prot. n. 2 dell'Archivio di Stato di Cosenza: si vende una casa «positam in *casale Cornu* loco iuxta ut dixit». Notaio F. Cozzolino, anno 1549, cc. 59r-59v, prot. n. 14 dell'Archivio di Stato di Cosenza: viene esposta querela contro «Fabium et Joannem Barbusium de *casali Cornu*».

⁷⁹ Spoglio delle significatorie dei Relevi, in Archivio di Stato di Napoli, anno 1610, registro 41, c. 5: «Significatoria spedita à 27 maggio 1610 [...] per l'intrade della *bagliva* de Lappani, et *motta* di Corno».

⁸⁰ *Registrum Ludovici Tertii* cit.: «te castellanum castrj terre nostre de Corno».

Tullio De Mauro

Creatività, imitazione e linguaggio

0. Antonino Pagliaro, un geniale linguista italiano del Novecento il cui nome è scomparso dalle bibliografie liofilizzate oggi di largo uso, ha detto e spiegato una volta che «la lingua vive della vita dei parlanti». La frase non sembri enfatica. Essa ha buoni addentellati perfino quasi letterali in una ricca serie di riferimenti analitici, in parte presenti anche nelle bibliografie *up-to-date*, da Ferdinand de Saussure agli ultimissimi lavori (non gli anteriori!) di Noam Chomsky, alle complesse analisi di un suo compianto allievo, il biologo Eric Lenneberg, o di un nostro valoroso linguista, Guglielmo Cinque, alle considerazioni filosofiche e linguistiche di Ludwig Wittgenstein. E dietro a tutti ci sono le ombre antiche di Aristotele e di un grande pensatore e linguista tedesco dell'Ottocento, Wilhelm von Humboldt. Dobbiamo a questa tradizione e a questi e molti altri lavori analitici più recenti la possibilità di capire che cosa vuol dire che «la lingua vive della vita dei parlanti».

Anzitutto vuol dire una prima cosa: parliamo una lingua (o più) perché siamo predisposti geneticamente a farlo. Ereditiamo questa capacità con la nostra vita stessa, nascendo. Questo lo sapevano bene già gli antichi greci, alcuni dei quali consideravano il linguaggio come un sesto senso: nascendo sappiamo vedere e ascoltare, sappiamo odorare

* Pubblichiamo qui il testo di una relazione presentata al Convegno *Nuovo e utile*, Firenze, 28-30 settembre 2004.

e gustare, abbiamo mani duttili per toccare e plasmare e sappiamo parlare. Oggi sappiamo di più: non solo come singoli individui, ma come specie umana ereditiamo la capacità di parlare da una lunga storia genetica. Caduta la barriera ideologica che condannava e bloccava le ricerche, dalla metà del Novecento abbiamo esplorato sempre più largamente l'universo delle altre specie viventi e sappiamo oggi che la spinta a comunicare mediante segni attraversa l'intera biomassa e si fa sempre più raffinata e complessa a mano a mano che si sale nella scala evolutiva, fino ad arrivare agli eloquentissimi cetacei e alle grandi scimmie. Cetacei a parte, nessuna altra specie pare avere elaborato sistemi di comunicazione complessi e differenziati come sono le 6800 lingue oggi note nel mondo. Già qui dobbiamo invocare la parola chiave di questo convegno: nessuna specie vivente finora nota ha la capacità *creativa*, ha la *creatività* che gli umani mostrano nell'aver creato, nel continuare a creare e nel sapere usare tante lingue tanto diverse tra loro. Una stessa capacità innata, uno stesso linguaggio, ci si manifesta attraverso una fastosa, lussureggiante foresta di lingue diverse.

La vita della specie, di una specie che più di altre cerca sempre (e finora ha trovato) il modo di adattarsi inventando nuove forme e regole di vita, pulsa nel profondo delle nostre mille e mille lingue.

Ma a questo primo senso si somma un secondo. Se volete capire una parola, guardate a chi la usa, diceva Wittgenstein. E Pagliaro: nel segno linguistico, nella frase o nella singola parola, vive la traccia dei parlanti. La storia di una qualunque famiglia di parole costringe il linguista a un andirivieni tra lingue e fenomeni storici e culturali d'ogni tipo. Vi è un *côté* etnografico, storico-culturale delle ricerche linguistiche che è il motivo non ultimo del loro fascino, ciò che i grandi etnologi e i grandi storici hanno sempre avvertito. Il fatto è che noi siamo fasciati nelle parole e nel linguaggio. Ma fasciare non è un buon termine: noi, la nostra intelligenza, i nostri affetti, le nostre capacità di collaborazione col prossimo, le nostre culture sono intrise dell'ossigeno delle parole che la nostra lingua ci offre e dei nuovi sensi che, a partire da essa, noi creiamo e altri creano con noi e intorno a noi nella nostra comunità e nel vasto mondo. La nostra vita respira linguaggio.

E qui troviamo di nuovo la parola chiave di questo incontro fiorentino. Certo che per parlare dobbiamo conoscere le parole e le regole di una lingua e di una grammatica, almeno di una. Ma per capire una parola nuova, per imparare a usarla, e ancor più per trovare le vie del dire una nuova parola o una vecchia parola in nuovo senso (pensate a Italo Calvino che di una parola che indicava un difetto, *leggerezza*, ha fatto la parola che indica la qualità suprema dello stile), non basta sapere imitare, non basta sapere rispettare regole. Occorre ciò che il russo Lev Vygotskij chiamava un «libero scatto»: un salto verso il nuovo, un appello alle nostre capacità umane di sapersi trarre d'impiccio, come Alessandro Magno dinanzi al nodo di Gordio che nessuno sapeva sciogliere, come Albert Einstein ragazzo che si chiedeva che cosa succederebbe se un corpo viaggiasse alla velocità della luce. E Alessandro si aprì la strada tagliando il nodo con la spada e Einstein aprì le strade della fisica contemporanea. Più umilmente anche noi dobbiamo praticare spesso, con le parole, l'arte umana del tirare a indovinare – e verificare poi se abbiamo o no indovinato. Questo «libero scatto», questa capacità di risolvere un problema cambiandone i termini e le condizioni: ecco, ancora una volta, ciò che chiamiamo *creatività*.

Una vecchia favola di Hans Christian Andersen ci mette dinanzi all'intreccio di qualità che fanno il nostro linguaggio, e non solo il linguaggio. È la favola del *Klods-Hans*, di Hans lo stupidotto, in italiano Gian Babbeo. È una fiaba di prova. E la prova è riuscire a far conversare e sorridere una principessa affetta da depressione e mutismo. Chi ci riuscirà la avrà in sposa ed erediterà il regno. Gran fermento tra i giovani sudditi. Il vecchio padre spinge i due figli bravi a tentare la prova. Il primo è bravissimo, sa a memoria tutto il vocabolario latino, dalla a alla zeta, e ha memorizzato per intero le ultime tre annate del più autorevole quotidiano del regno. Il secondo non solo ha memorizzato tutte le leggi e i regolamenti del regno, ma sa anche combinarle per risolvere opportunamente le controversie giudiziarie.

Anche a non essere Jung o Propp riconosciamo nel primo il prototipo dell'intelligenza imitativa, nel secondo il prototipo dell'intelligenza combinatoria. Su nobili destrieri i due fratelli si avviano alla prova.

Il padre cerca di dissuadere il terzo fratello, lo Stupidotto. Ma Gian Babbeo non si dà per vinto. Il padre gli nega un nobile destriero? E lui va verso la reggia a cavallo del caprone di casa. I due fratelli bravi e seri per strada ripassano la lezione, sicuri di far colpo, uno ripassa le parole latine da *a*, *ab* fino a *zythum* («specie di birra», secondo il Campanini-Carboni), l'altro le leggi e i regolamenti. A cavallo del caprone il Babbeo procede svagato: tra le risa dei fratelli raccatta per strada uno zoccolo rotto, una cornacchia morta, una manciata di fango semiliquido da mettere in tasca. Arrivano infine alla reggia e... anche l'eventuale lettore meno creativo può immaginare come va a finire. I due fratelli bravi, al cospetto della principessa e degli arcinotai del regno, in una stanza caldissima in cui arde un grande cammino, balbettano solo qualche parola confusa e la principessa li manda via con un cenno, senza conversare con loro. Gian Babbeo invece non si perde d'animo, propone alla principessa di usare il gran fuoco per fare un arrostino. Quella si incuriosisce, gli dice che non c'è una padella. Eccola, risponde il Babbeo tirando fuori lo zoccolo. Ma non c'è la carne, è costretta a dirgli. Eccola, invece, è la vecchia cornacchia. Ma non c'è condimento. Macché, risponde il Babbeo, c'è dell'ottimo fango semiliquido. Ora la principessa ride di cuore. Gli arcinotai registrano con scrupolo. La principessa ormai conversa e ride, e Gian Babbeo la sposterà ereditando il regno.

Inutile dire che Gian Babbeo è il prototipo dell'intelligenza creativa. Ma forse vale la pena aggiungere che non avrebbe potuto realizzare la sua impresa senza sapere parlare la sua lingua danese e senza sapere osservare attentamente, pur con aria svagata, che cosa c'era per la strada che avrebbe potuto servirgli. Senza osservazione e imitazione, senza grammatica, l'intelligenza creativa si trova a mal partito. I tre fratelli convivono gomito a gomito in ciascuno di noi e, insieme, fanno il nostro linguaggio e la nostra vita, come, con la debita analiticità, cercherò di sostenere nel seguito.

1. Il linguaggio umano, ciò che Saussure ha chiamato *faculté du langage* [Saussure 1922, 25-26] e che Chomsky propone di chiamare

LBS-language in broad sense [Chomsky *et alii* 2002] è una forma particolare, altamente specifica, di una più generale capacità di produzione di segnali, cioè di una più generale capacità semiotica [Saussure 1922, 33, 100]. Da un punto di vista astratto, di classificatoria per generi e specie, perfino la stessa specificità del linguaggio, perfino ciò che può avere e ha di peculiare, è inapprezzabile fuori del confronto col suo *genus proximum*, fuori di un orizzonte semiotico. Ma oggi occorre dire di più. Di molte specie viventi, dagli insetti come formiche ed api alle grandi scimmie, sappiamo oggi che sono capaci di attività semiotica, e sappiamo bene, dopo gli insegnamenti concordi di Charles Peirce, del già ricordato Saussure, di Louis Hjelmslev, che gli esseri umani fin dai primi passi della specie sono capaci, oltre che del linguaggio, anche della gestione di altre e assai differenti semiotiche [Eco 1975; Akmajian *et al.* 1984, 14-48; Antinucci 1989; Simone 1990, 18-24; De Mauro 1991; Andrews-Stringer 1994 ecc.]. È possibile assumere come postulato che il linguaggio verbale umano sia qualcosa di isolato, avulso da altre attività semiotiche? Noi crediamo di no. Anzi, se si osserva che, come e più di altri animali, le scimmie e specialmente le grandi scimmie sono altamente «animali culturali» [Mainardi 1974]; e che esse integrano in natura segnali mimico-visivi e richiami fonico-acustici e, in cattività, sviluppano e trasmettono alla prole una discreta capacità d'uso, anche innovativo, delle «lingue segnate» dei sordomuti [Oléron 1979; Miller 1981; Akmajian *cit.*] che appaiono ormai e sono lingue *pleno iure* [De Mauro 1994, 40, 66], è ragionevole supporre, sul piano filogenetico, che vi sia stata una continuità tra le semiotiche di altri animali, le semiotiche pre- o non-verbali dell'*Homo sapiens* e il suo linguaggio verbale. Ciò è ora finalmente riconosciuto anche nel recente citato contributo di Chomsky. E del resto, sul piano dell'attualità funzionale, se l'uso scritto delle lingue porta a prodotti relativamente decontestualizzati dalla corporeità di produttore e ricettore, nell'uso parlato è stretta e continua l'interazione tra produzione di enunciati verbali e la gestualità nelle sue tre forme (a) di appoggio e sottolineatura del movimento enunciativo e delle sue scansioni prosodico-sintattiche, (b) di integrazione semantica (rilevante non solo per

la deissi spaziale), (c) di vera e propria sostituzione, secondo le etnocodificazioni della mimica e della gestualità [De Mauro 2004].

Il punto oggi in discussione non è tanto riaffermare la continuità tra linguaggio verbale e altre forme di semiosi presenti tra altri animali e negli umani, quanto formulare buone ipotesi, su base anatomico-comparativa, paleontologica e paleoetnografica, sul quando e sul come si è realizzata la transizione verso il linguaggio verbale quale oggi ci si presenta [De Mauro 1991; Lieberman 1991, 141-72; Clark 1994].

Nella considerazione dell'universo semiotico, notoci ormai dunque nella sua vastità e varietà zoologica (e biologica [Di Mauro 1991]), e in particolare nella considerazione del linguaggio umano, più volte, fin dalle riflessioni antiche sul linguaggio, sono stati invocati, come termini e concetti chiave, quelli di 'imitazione' e di 'creazione'. In generale i due concetti sono stati e sono concepiti come contrapposti o, più esattamente, come vicendevolmente escludentisi. Qui vogliamo sostenere il contrario. Ma, per far ciò, occorre rendersi conto che la discussione in proposito è stata ed è spesso resa più confusa dal fatto che in tutte le lingue e nei vari linguaggi specialistici sia *creazione* sia *imitazione* hanno una pluralità di accezioni diverse. Vi è dunque un preliminare compito di *linguistic philosophy* da assolvere. Le ipotesi che vogliamo qui verificare sono le seguenti:

- (1) la discussione sulla 'creatività' e sull'"imitazione' nel linguaggio porta a conclusioni fallaci o, almeno, gravemente equivoche se non si distinguono con cura le accezioni scientificamente e filosoficamente più rilevanti dei due termini;
- (2) per ciascuno dei due termini le diverse accezioni, in riferimento al linguaggio umano, indicano componenti diverse egualmente operanti nel costituirsi e funzionare del linguaggio;
- (3) in qualunque accezione, e nel complesso delle accezioni, 'imitazione' e 'creatività' indicano non realtà che si contrappongono ed escludono, ma poli la cui distinzione e sinergia, il cui dialettizzarsi, sorregge la vita del linguaggio umano, frutto, a un tempo, e delle capacità imitative e delle capacità creative di cui è geneticamente dotato, grazie al suo cervello, l'essere umano.

Esaminiamo dunque, anzitutto, il ruolo che, nelle diverse accezioni e nei diversi indirizzi di teoria e filosofia del linguaggio, è stato assegnato a ciò che viene detto, di volta in volta, *creatività*.

2. Il filosofo italiano Benedetto Croce e i linguisti e filologi, soprattutto tedeschi, che lo seguirono, usarono il termine *creazione* (e glottosinonimi come *Schöpfung*) in relazione all'esprimersi individuale. A loro avviso, all'esprimersi individuale spetta un ruolo di creatività assoluta: grammatica, sintassi, vocaboli e fonemi esistono soltanto come astrazioni foggiate da grammatici e linguisti, ma ne preesistono e coesistono per l'individuo loquente, il cui dire si configura ai loro occhi come una sorta di libero canto. Ogni singolo atto linguistico è, con le parole di Croce, «perpetua creazione» [De Mauro 1965, 103-26 per altri riferimenti]. L'unica e totalizzante sede della creazione linguistica sembra a questi idealisti ciò che con Saussure chiamiamo *parole*, cioè l'esprimersi individuale; ma si avverta che si tratta di una *parole* senza alcun rapporto reale con una *langue*.

Il più noto dei linguisti viventi, l'americano Noam Chomsky, usa la parola *creativity* in due accezioni che egli stesso ben distingue.

Vi è nel linguaggio una *rule-governed creativity*: produciamo e ascoltiamo di continuo frasi e testi *numquam audita*, radicalmente nuovi, egli ha osservato fin dai primi lavori [Chomsky 1957, 1959]; la produzione e la comprensione di frasi e testi non possono dunque rifarsi a un apprendimento imitativo, ma sono sequenze originali e regolari di parole già note, sequenze prodotte secondo le regole sintattiche di una lingua [Chomsky 1957]. Da ciò, come è noto, Chomsky ha tratto spunto per argomentare, soprattutto per quanto riguarda la sintassi (non si specificherà mai abbastanza ciò, rispetto alle vulgate totalizzanti), un'ipotesi innatistica: le regole sintattico-grammaticali sono troppo complesse per consentire ai piccoli umani di apprenderle senza postulare che in essi operino restrizioni e orientamenti di scelta, *parametri* facenti parte del patrimonio biologico nativo [Lenneberg 1967; Chomsky 1976; Cinque 1994].

Accanto alla *rule-governed creativity*, opera, secondo Chomsky, la *rule-changing creativity*: Chomsky non ha dedicato molta riflessione a essa, la evoca tuttavia come chiave esplicativa del fatto che, infine, le lingue non sono algebre immote, ma mutano, e il mutamento si spiegherebbe con la capacità umana di cambiare le regole del gioco [De Mauro 1982, 48-49] o di cambiarle almeno in parte [Cinque 1994].

Così, mentre la creatività regolare dominerebbe la vita *sincronica* delle lingue o, meglio e almeno, la vita della sintassi delle lingue, la creatività rompiregole dominerebbe la diacronia. Ma la separazione non è del tutto soddisfacente, sia per la presenza di principi non soggetti a mutamento dinanzi a cui, nell'ottica chomskiana, si arresterebbe il potere della creatività cambia-regole [Cinque 1994], sia per la presenza delle note forti oscillazioni sincroniche delle lingue, anche nei loro aspetti sintattici: sono quelle oscillazioni che hanno spinto i logici e teorici delle grammatiche categoriali e della computabilità a considerare le lingue storico-naturali come sistemi privi di ciò che essi chiamano *non-creatività* (equivalente, con paradossale enantiosemia, alla *rule-governed creativity* di Chomsky), una qualità necessariamente presente nei calcoli ben formati [De Mauro 1982, 52-53; De Mauro 1994a]. I parlanti invece usano le lingue con un alto grado di *rule-changing creativity*, di non non-creatività nel senso dei logici e di creatività nel senso di psicolinguisti e psicopedagogisti come L.S. Vygotskij e J.P. Guilford, cioè nel senso di «capacità di divergere da dati e regole preordinate» [De Mauro 1965, 198-99; 1982, 50-52].

Dobbiamo al grande filologo e pensatore tedesco Wilhelm von Humboldt l'individuazione di un'altra accezione di 'creatività': egli adoperava termini come *schöpferisch* «creativo, creativamente», *schöpfen* «creare», *Schöpfung* «creazione» per indicare sia la creatività dell'esprimersi e del comprendere individuale, sia le due forme di creatività 'chomskiana', sia infine la creatività che si manifesta nella capacità umana di inventare innumeri lingue diverse, in nesso con il costituirsi delle diverse tradizioni nazionali [Humboldt 1963 (1836), 410 ss.; Humboldt 1991, 30 ss.].

3. A considerare l'insieme delle diverse accezioni di 'creatività' e del privilegio che ciascun indirizzo teorico e filosofico ha concesso ad esse, si può osservare che in generale ogni teorico ha teso a concentrare la sua attenzione su una sola accezione, privilegiando un solo tipo (o due, nel caso chomskiano) di *creatività* a scapito di altri. Humboldt è un'eccezione. Per gli idealisti nel mondo del linguaggio pare esistere solo la creatività di *parole*. Per la vulgata chomskiana (ma non, come si è visto, per Chomsky) merita attenzione la sola creatività regolare, di *langue*. La linguistica storico-comparativa ha concentrato il meglio delle sue ricerche sui mutamenti, sulla creazione di innovazioni che infrangono le regole preesistenti, cioè sulla *rule-changing creativity*.

Oggi gli studi sono forse a una svolta: come è stato osservato qualche anno fa da uno psicologo dell'apprendimento [McShane 1991; e cfr. anche De Mauro 1994 b, 80], si avverte il bisogno di elaborazioni teoriche che soddisfino le condizioni di complessità imposte alla teoria dai fenomeni osservati e si avverte dunque il bisogno di integrare i punti di vista esclusivistici in sintesi più complesse che li contengano e contemperino.

Le diverse forme di creatività enfatizzate singolarmente da ciascun indirizzo teorico hanno tutte diritto di cittadinanza, anzi un ruolo primario nella realtà della lingua.

Se è vero che (contro gli assunti di Croce) ci è preliminarmente data molta parte dei materiali e delle regole grazie a cui costruiamo le frasi e i testi che i nostri enunziati realizzano e che udiamo o leggiamo, è vero anche che l'assolutamente inedito è spesso presente in ciò che diciamo o riceviamo; e, in ogni caso, nuova è la materialità della fonìa o grafìa dell'enunziato, nuovo sempre in qualche misura il suo senso particolare e concreto, come Saussure anche ebbe a sottolineare con forza. Senza una quota di capacità creativa di *parole* la *parole* stessa, sia pure come produzione-ricezione di una partitura già prevista in tutto dalla *langue* (ma la sempre latente possibilità di innovazioni ci dice che non è così, che non tutto è sempre previsto), la *parole* stessa sarebbe impossibile.

È altresì fuor di dubbio che gran parte delle frasi e dei testi si organizzino secondo le modalità della *rule-governed creativity*, della creatività di *langue* più tipicamente chomskiana. Ma una quota di novità formali, come già si è detto, è sempre in circolo in ogni lingua, in ogni momento: produrre e intendere frasi e testi comporta per gli esseri umani non solo rispettare la *rule-governed creativity*, ma anche saper-si destreggiare ricorrendo alla *rule-changing creativity*. In particolare, sul piano semantico, il significato riconosciuto da una comunità alle parole si articola in accezioni di continuo esposte a reinterpretazioni sul piano ricettivo e ad ampliamenti che Saussure ebbe a definire «incalculables»: vi opera dunque una creatività semantica, non certo irrazionale e capricciosa, ma certo *rule-changing*, cui per lungo tempo, nonostante le indicazioni della linguistica storica e di Michel Bréal, di Saussure e di un pensatore come Ludwig Wittgenstein, non si è voluto dare credito [De Mauro 1965, 1982, 1984] e che oggi comincia a trovare attenzione, anzitutto a opera dei fautori della *fuzzy sets theory*, di antropologi, di psicologi sperimentali, anche tra linguisti postchomskiani e cognitivisti come George Lakoff o Earl R. Mac Cormac [Kleiber 1990; Hunn 1992; Bonazza 1992-93; Casadei in stampa].

Infine, più di ogni altra specie vivente gli esseri umani realizzano la loro capacità di linguaggio non con una, ma attraverso una molteplicità di lingue diverse. Il singolo individuo che possenga più di una lingua e passi dall'una all'altra, e l'intera specie nel suo insieme appaiono dotati di quella creatività evocata possentemente da Humboldt che presiede al costituirsi di una miriade di lingue anche assai diverse tra loro.

Se le diverse scuole linguistiche del Novecento hanno sentito il bisogno di appuntare la loro attenzione ciascuna su una particolare forma di creatività, non una velleità sincretistica o una propensione irenica, ma lo stato delle ricerche ci impone di riconsiderare la questione e riconoscere che nella vita del linguaggio e delle lingue operano fianco a fianco sia la creatività crociana, di *parole*, sia la creatività chomskiana, regolare, sia la creatività che infrange le regole, sia, ancora, la creatività *fuzzy*, la indeterminatezza semantica, sia, infine, la creatività

humboldtiana che dà agli umani il privilegio di avere potuto creare e di potere dominare migliaia e migliaia di lingue diverse.

Già in una precedente versione di parti di questo scritto [De Mauro 1994 a, 21], ho ricordato che nessuna forma di creatività opera *in vacuo*: tutte obbediscono a costrizioni (biologiche ed ereditarie e/o storiche e culturali). Non sembra dubbio che a ciò pensava Saussure quando indicava alla linguistica come suo compito non già il mero riconoscimento dell'esistenza dell'*arbitraire*, ma lo studio delle *limitations de l'arbitraire* [Saussure 1922; CLG Engler 2105 E-F; De Mauro 1995 a, 1995 b]. E tra le costrizioni, ossia in realtà tra le condizioni di possibilità dei comportamenti creativi, vi è sempre agente la componente imitativa. Tutte le forme di creatività linguistica richiedono la capacità 'impressiva' (o 'ricettiva') di identificare/differenziare le espressioni e le forme cui le espressioni si riconducono, così come la capacità (almeno potenziale) di riprodurle: senza di ciò né potremmo avere e riconoscere la crociana creatività di *parole*, né la creatività regolare, né quella che innova cambiando le regole. Ogni forma di creatività è strettamente complementata dalla capacità imitativa. A questa ora possiamo e dobbiamo rivolgere l'attenzione.

4. In rapporto alle realtà biologiche e, in particolare, alle attività semiotico-cognitive, la parola *imitazione*, come già si è accennato, evoca assai differenti processi e risultanti di tali processi. Giova preliminarmente muovere da una prima grande distinzione di accezioni.

Da un lato vi è l'imitazione intesa come 'mimetismo' (e, spesso, meglio chiamata a questo modo), intesa cioè come produzione geneticamente programmata di somiglianze con l'ambiente o con altri viventi, connessa in genere ai vantaggi che ne derivano [Winkler 1968]. Da un altro lato sta l'imitazione come produzione conscia o inconscia (condizionata, ovviamente, ma non determinata biologicamente) di forme comportamentali o oggettuali omologhe a modelli di comportamenti o di oggetti osservati e/o memorizzati dal produttore nel mondo a lui esterno o, almeno, se si tiene conto anche delle autoimitazioni, nel mondo a lui esterno nel momento della produzione [Galimberti 1992]. La

distinzione non è esente da problemi: come ha accennato Danilo Mainardi essa riposa infine sulla distinzione tra ‘genetico’ e ‘appreso’, tra ‘natura’ e ‘cultura’. E chi è per dir così deformato dalla lunga attenzione ai fenomeni del linguaggio, dove è particolarmente fitto l’intrico di aspetti genetici e appresi, naturali e culturali, può trovare che non è sempre agevole tagliare di netto il genetico dal culturale, separando cioè, se posso osare una riformulazione, ciò che il patrimonio genetico *impone* immediatamente e ineludibilmente a ogni vivente di una specie e ciò che il patrimonio genetico *permette*.

Ma in riferimento ai comportamenti di mammiferi superiori e, in particolare, delle creature umane l’insieme di ciò che chiamiamo ‘imitazione resta anche così un campo assai vasto e internamente differenziato. E, in effetti, seguendo Piaget [Piaget 1972, 11-124], si possono distinguere almeno cinque forme progressive di imitazione. Le presenterò qui di seguito permettendomi qualche glossa ai termini di Piaget:

- (1) l’imitazione cosiddetta *riflessa* (cioè, in altro senso del termine, che non è felice, *irriflessa!*), e cioè l’imitazione comportamentale del piccolo Laurent, che risponde col pianto al pianto dei neonati vicini, l’ecocinesi e, forse, l’imitazione delle protrusioni linguali già nei primi giorni di vita ecc.;
- (2) l’imitazione *funzionale*, tra 2 e 6 mesi, anch’essa comportamentale, legata secondo Piaget al puro piacere dell’esercizio della funzione, indipendentemente dal senso che le venga attribuito nel mondo adulto;
- (3) l’imitazione *significante* (da sei mesi a un anno) volta a soddisfare un particolare bisogno del bambino e che, quindi, appare all’adulto un’imitazione sensata;
- (4) l’imitazione comportamentale *differita* o *indiretta*, che si realizza anche se i modelli sono al momento assenti: essa passa attraverso l’esercizio della memoria e di complesse capacità di analisi ed elaborazione di modelli comportamentali; si osservi che, nel caso del lin-

guaggio sia fonico-acustico sia ‘segnato’ (dei sordomuti), essa già porta a produrre entità come gli enunziati fonici o segnati che si distaccano, per dir così, dalla soggettività del produttore e valgono o possono valere per altri, a mo’ di oggetti; se la considerazione è corretta, l’imitazione differita, quando si attui sul terreno del linguaggio, segna la transizione al successivo più complesso tipo di imitazione;

(5) l’imitazione in senso proprio attuata per scopi di conoscenza, di adattamento all’ambiente, di produzione o riproduzione di oggetti, un’imitazione ormai sia comportamentale sia oggettuale che, sempre più spesso, è meramente endofantasmatica in parallelo con lo sviluppo della endofasia.

Pare chiaro che è assai sottile il confine che separa l’imitazione (1) dai fenomeni di mimetismo [Piaget 1972, 11]. E anche occorre dire, però, che un filo lega tutte le forme di imitazione. È un filo costituito dall’intrecciarsi di tre abilità: (a) la capacità (cognitiva) di individuare e discriminare un ‘percepito’ da altri, che è il presupposto non solo del linguaggio [Saussure 1922, 26; Saussure 1967, n. 56] e di ogni semiotica, ma di ogni esperienza vitale; (b) la capacità (cognitiva e operativa) di associare il percepito a propri comportamenti produttivi; (c) e, quindi, a monte, la capacità di stabilire omologie ed equipollenze funzionali tra nuove produzioni, che, in quanto *totalità concrete*, sono nel loro intrinseco sempre nuove, diverse e irripetibili, e ciò che si è percepito e/o memorizzato.

Tutt’intera la capacità di astrazione, di differenziazione e associazione e di modellizzazione sia cognitiva sia operativa di cui la nostra specie ritiene di farsi vanto è già presente nelle imitazioni infantili. Si tratta di pattern comportamentali e, poi, di entità oggettive non banali. Non banali per i loro effetti immediati e a più lungo termine, che danno corpo a forme di socialità di complessità crescente. E non banali per le loro modalità di produzione: ripetere, copiare, imitare nel senso più grezzo e riduttivo che possiamo immaginare, è sempre e già avere imparato ad attraversare quelli che Theodor Adorno ha chiamato iro-

nicamente gli aridi deserti dell'astrazione, è sempre e già avere imparato a dare un senso, ossia propriamente una direzione, a ciò che si percepisce e a ciò che si fa, e infine è sempre e già avere imparato a realizzare qualcosa di inedito, di nuovo, di unico, come inedito, nuovo, unico è il primo sorriso, la prima *smiling response* di ogni bambino del mondo. Tutto questo intendevano i Greci quando ripetevano un loro proverbio genialmente fulmineo: *en pithoi he kerameia*, cioè «l'arte del sommo ceramista sta nel sapere fare anzitutto una ciotola», il più umile degli oggetti producibili con la terracotta (Diogeniano, *Centuria II*, 65).

5. Seguendo il filo delle riflessioni ora fatte si capisce bene che per il pensiero antico la *mimesis* sia stata una categoria fondamentale e fondante delle attività tecniche, dell'arte (nel moderno senso estetico della parola) e del linguaggio. Del linguaggio in particolare perchè, secondo Aristotele (*Rhetorica* 1404 a 22), è specifico della *phoné*, della voce, essere *pánton mimetikótaton tôn morion*, «la più imitativa delle parti [del nostro essere]». Si capisce meno perché l'imitazione sia stata a più riprese bersaglio di atteggiamenti negativi profondamente radicatisi in parecchie lunghe epoche della nostra tradizione culturale.

Negli studi linguistici del Novecento, l'imitazione ha avuto il dubbio privilegio di essere assunta a principale, se non unica chiave esplicativa dell'apprendimento e dell'uso di una lingua all'interno delle teorie comportamentistiche dominanti negli anni quaranta e cinquanta negli USA [Skinner 1938, 1947, 1957; Miller 1951; Chomsky 1959]. Diverso l'atteggiamento della tradizione europea di linguistica teorica che, con Saussure e Hjelmslev, ha sempre messo in evidenza che un numero potenzialmente infinito di frasi e buona parte delle parole possibili in una data lingua hanno solo una esistenza potenziale prima di essere attualizzate in un enunziato, e carattere certo solo potenziale (tranne casi di *idioms*, o di plagio o di avvisi al pubblico!) ha la stragrande maggioranza dei testi producibili in una lingua. In questa ottica europea il 'sapere una lingua' non è mai parso riducibile a mera riproduzione di modelli enunziativi già esistenti. Si aggiunga che nella tra-

dizione europea, più che nella nordamericana, è stata sempre ben presente una componente di linguistica storica, e cioè una componente istituzionalmete attenta al divenire e mutare delle lingue, attenta dunque forzatamente ai fenomeni dell'innovazione linguistica, della nascita di nuove parole, regole, combinazioni, suoni, che, *ex evidentia*, sono fenomeni di rottura dei modelli dati e tradizionali, nei quali l'imitazione gioca anche un ruolo, ma solo dopo il momento della messa in essere dell'innovazione stessa, come uno dei fattori della sua accettazione nella comunità di parlanti.

6. Già nelle *Strutture della sintassi*, Noam Chomsky aveva messo in dubbio (inizialmente appellandosi alla tradizione europea e a Saussure) la possibilità di un apprendimento e di una regolazione imitativa degli usi linguistici [Chomsky 1957, 1959]. Sono così venuti in primo piano gli aspetti 'creativi' del linguaggio: ripetendo più o meno consapevolmente Saussure e Hjelmslev, si è detto e ripetuto che tra le frasi che diciamo e scriviamo soltanto una parte minima è ripetizione di frasi dette o scritte; se ne è tratta la conseguenza che ciò che conta, nell'analizzare il sapere linguistico, è mettere in evidenza le regole che presiedono al costituirsi e al comprendere frasi sempre nuove; e si è generato in molta parte della linguistica un atteggiamento di negligenza nei confronti del ruolo dell'imitazione nella vita del linguaggio. In molte trattazioni recenti, anche estese, sull'apprendimento e il funzionamento del linguaggio e delle lingue, è sparita perfino la stessa sola parola. Una vera – e bigotta – *damnatio memoriae*, come quella delle antiche Vestali peccaminose, di cui si serbava la statua già onorifica nell'*atrium Vestae*, ma se ne scalpellava via con cura il nome.

Questa negligenza non ha fondamento nemmeno all'interno di un'ottica teorica rigidamente chomskiana. In questa, come già detto, si scaricano su meccanismi innati e non apprendibili i 'parametri' universali che presiedono alla scelta della particolare grammatica che in ciascuna lingua regola la produzione e comprensione di infinite frasi nuove a partire dai pochi e poveri (secondo i chomskiani) stimoli linguistici esterni, come ha lucidamente e ragionevolmente chiarito da ultimo Gu-

glielmo Cinque [Cinque 1994, 853-54]. Tuttavia, come Cinque meritevolmente mette in evidenza, la opzione per una grammatica piuttosto che per un'altra, per questa piuttosto che per quella lingua, se è vero che è incomprendibile senza postulare l'intervento di un sapere che in qualche misura «trascende l'esperienza», si compie tra un numero straordinariamente elevato di possibilità cui i parametri innati, combinandosi, danno luogo (Cinque, con calcolo volutamente e consapevolmente riduttivo, parla di un miliardo settantré milioni e passa di combinazioni) e l'orientamento e scelta in tal numero si spiega solo postulando l'intervento di un fattore imitativo, consecutivo alla peculiare esperienza ambientale. Insomma, è ben vero che l'imitazione sola non spiega come gli infanti umani apprendano una lingua; ma a imitazione zero nemmeno si riesce a capire in che modo i meccanismi innati portino poi a adottare la grammatica del coreano piuttosto che del catalano.

Ma non basta. Una lingua non è fatta solo di una grammatica e sintassi. È fatta di un vocabolario, assai peculiare per forme significanti e per significati. Anche valorizzando al massimo l'ottica innatistica per la sintassi, resta pur sempre fermo che le forme significanti delle categorie grammaticali e delle categorie lessicali e i nuclei tematici dei vocaboli (se non gli interi vocaboli stessi), correlati al loro significante e significato, stante l'immensa diversità tra i lessici delle seimila lingue del mondo, non possono essere altro che oggetto di apprendimento tratto dall'osservazione del vocabolario usuale in un particolare ambiente linguistico e dalla capacità di rappresentarselo memorialmente e di riprodurle le forme, oggetto dunque di un apprendimento fondato sull'imitazione.

7. Le recenti acquisizioni di Jacques Mehler e altri sulle capacità di discriminare certi patterns globali delle produzioni foniche della lingua materna sin dalla fase perinatale nei neonati umani, ci dicono sì quanto è forte la predisposizione genetica al linguaggio, ma specificano anche, insieme, quanto geneticamente profonde siano le radici dell'attenzione imitativa specificamente volta al linguaggio [De Mauro 1994 b, 3-44, 22, 45].

Occorre qui porre un problema. La generalità della letteratura segue i processi di imitazione linguistica dei bambini da quando questa ha evidenti realizzazioni esterne, assai dopo i 6 mesi, dopo il lungo silenzio seguito alla fase del primo balbettio. Ma prima ancora di queste realizzazioni esterne di imitazioni di parole della lingua materna, in quello spazio interiore che Piaget ritiene si apra solo assai dopo, si compie il primo decisivo passo di quella grandiosa esperienza umana che non è, come solitamente si crede, il dire, ma è il capire la prima parola. La carenza di studi psicologico-linguistici che riguardino questa fase evidentemente cruciale, non impedisce di intendere che la fase del capire non può non precedere la fase delle prime riproduzioni esofasiche. È ragionevole supporre che una embrionale endofasia, la riproduzione fantasmatica di voci e parole alla ricerca del loro senso, preceda di molto la fase in cui Piaget crede di collocarla.

In ogni caso è qui, in quello spazio che con le solenni, suggestive ultime parole di Hegel possiamo appropriatamente chiamare la *Stille der nur denkenden Erkenntnis*, il «silenzio della conoscenza che soltanto pensa», è qui che ci si impadronisce dapprima delle forme lessicali della lingua materna.

Questo processo di apprendimento e di potenziale riproduzione imitativa di lessemi e di regole della loro combinazione potenziale, normale o usuale, attraversa tutt'intera la nostra esistenza. Una persona molto colta arriva a conoscere il significato di circa ottantamila parole della sua lingua. Ma le parole di un grande dizionario storico della lingua italiana, il Battaglia, sono circa 180.000, il *GraDit* ne ha 250.000, il Webster circa 300.000, l'Oxford maggiore cammina verso le seicentomila, la banca terminologica dell'Università Laval ne ha oltre due milioni per l'inglese e altrettante per il francese. Ogni lessema, con le sue proprietà idiosincratiche di forma esterna, grafico-fonologica, e di significato, di sintassi e di stile, è oggetto di un apprendimento che non può essere altro che imitativo.

Chi vuole misurare lo spazio che dovremmo concedere all'imitazione nella vita del linguaggio ha in queste cifre qualche parametro di

prima approssimazione: e la scotomizzazione dell'imitazione nella letteratura linguistica del secondo Novecento è in verità inaccettabile.

Naturalmente, le regole di combinazione dei lessemi e la costituzione di lessemi complessi o *idioms* sono un terreno ancor più fine su cui in ciascuna lingua impariamo a muoverci soltanto estrapolando dall'udito e letto e saggiando riproducibilmente nel dire e scrivere le regole stesse e la validità delle espressioni idiomatiche, e sia pure entro tutte le postulabili, ma assai larghe parametrizzazioni sintattico-grammaticali forse innate.

Infine per ridurre almeno di un po' l'incompletezza di questa mappa cursoria a grande scala, è da mettere in conto l'apprendimento imitativo di tutte quelle variazioni che fanno la vita concreta della lingua: i diversi stili generazionali, regionali, professionali e sociali, argomentali e situazionali, di produzione materiale degli enunziati (scritti, parlati, teletrasmessi ecc.) ossia le variazioni diacroniche, diatopiche, diastratiche, diafasiche e diamesiche. Non c'è grammatica universale che tenga. Nel mondo delle variazioni di una lingua, là dove più si celebrano i trionfi della creatività sregolata, non si entra se non per la porta dell'imitazione.

Per quanto certamente una lingua si apprenda e viva anche grazie alle capacità di estrapolazione creativa insite negli esseri umani, come già si è detto, non vi è creatività linguistica senza il complementare apporto della capacità di imitare. A sua volta, come ci auguriamo di avere mostrato, non vi è imitazione senza la capacità di trascendere in qualche modo il primo dato e di riconoscere cognitivamente e porre in essere operativamente equipollenze tra dato percepito e nuovo prodotto: ogni forma di imitazione comporta, per realizzarsi, l'esercizio di una capacità innovativamente creativa. Il bambino o la bambina di poche settimane che sorridono in risposta al sorriso di un adulto sono già tutt'interi, in quanto imitatori, giovani esseri altamente semiotici e creativi.

Bibliografia

Akmajian *et alii* 1984: A. Akmajian, R.A. Demers, R.M. Harnish, *Linguistics. An Introduction to Language and Communication*, MIT Press, Cambridge, Mass. (trad. ital. *Linguistica*, Bologna, Il Mulino, 1986)

Andrews-Stringer 1993: P. Andrews, C. Stringer, *L'évolution humaine*, in S.J. Gould (a cura di), *Le livre de la vie*, Paris, Seuil (= *The Book of Life*, London, E. Hutchinson, 1993), pp. 219-251

Antinucci 1989: F. Antinucci (a cura di), *Cognitive Structure and Development in Nonhuman Primates*, Hilldale, N.J., Lawrence Erlbaum Associates Publishers

Bonazza 1992-93 [ma 1994]: A. Bonazza, *Arbitrarietà e motivazione: un panorama della linguistica cognitiva*, tesi di laurea, Scuola Sup. di Lingue moderne, Università di Trieste, Trieste, mimeografato

Casadei in stampa: F. Casadei, *Significato*, in *Enciclopedia italiana. Appendice V*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana

Chomsky 1957: N. Chomsky, *Syntactic Structures*, The Hague-Paris, Mouton

Chomsky 1959: N. Chomsky, rec. a Skinner 1957, *Language*, pp. 35, 26-58

Chomsky 1976: N. Chomsky, *On the Biological Basis of Language Capacities*, in R.W. Rieber (a cura di), *The Neuropsychology of Language*, New York, Plenum Press

Chomsky 2002: M.D. Hauser, N. Chomsky, W. Tecumseh Fitch, *The Faculty of Language: What Is It, Who Has It, and How Did It Evolve?*, «Science» (298), 2002, pp. 1569-1579

Cinque 1994: G. Cinque, *I limiti interni del mutamento linguistico*, in P. Ciproiano, P. Di Giovine, M. Mancini (editors), *Miscellanea di studi in onore di Walter Belardi*, Roma, Il Calamo, pp. 847-864

Clark 1994: G.A. Clark, *Origine de l'homme: le dialogue des sourds*, *La Recherche*, 25:263, pp. 316-322

De Mauro 1965: T. De Mauro, *Introduzione alla semantica*, Bari, Laterza

De Mauro 1982: T. De Mauro, *Minisemantica dei linguaggi non verbali e delle lingue*, Bari-Roma, Laterza

De Mauro 1991: T. De Mauro, *Le parole degli uomini*, *Sapere*, 57:5, pp. 17-32 (rist. in De Mauro 1994)

De Mauro 1994 a: T. De Mauro, *Creativity in language*, in M.L. Tritto (a cura di), *Creative Potential: Exploring and Developing*, Pavia, European Council for High Ability, pp. 18-22

- De Mauro 1994 b: T. De Mauro, *Capire le parole*, Roma-Bari, Laterza
- De Mauro 1995 a: T. De Mauro, *La colpa di Saussure*, «KOS. Rivista di medicina, cultura e scienze umane» (117), 1995, pp. 44-51
- De Mauro 1995 b: T. De Mauro, *Introduction*, in T. De Mauro, S. Sugeta (a cura di), *Saussure and Linguistics Today*, Tokyo-Roma, Waseda University-Bulzoni, pp. 11-13
- De Mauro 2004: Wa-yehì or (*Gen. 1,3*): *la voce, l'udito e lo spazio linguistico*, in F. Albano Leoni, F. Cutugno, M. Pettorino, R. Savy (edd.s), *Il parlato italiano*, Atti del Convegno nazionale di Napoli, 13-15 febbraio 2003, CD-ROM, Napoli, M. D'Auria editore, 2004, R1, 18 pp.
- Di Mauro 1991: E. Di Mauro, *Il Dio genetico*, pref. di G.Tecce, Roma, Kepos
- Eco 1975: U. Eco, *Trattato di semiotica*, Milano, Bompiani
- Galimberti 1992: U. Galimberti, *Dizionario di psicologia*, Torino, UTET
- Humboldt 1963 [1836]: W. von Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, in *Schriften zur Sprachphilosophie*, Stuttgart, J.G. Cotta'sche Buchhandlung, pp. 368-755
- Humboldt 1991: W. von Humboldt, *La diversità delle lingue* (trad. di Humboldt 1963 [1836]), a cura D. Di Cesare, Bari-Roma, Laterza
- Hunn 1992: E. Hunn, *Ethnosemantics*, in *International Encyclopedia of Linguistics*, Oxford, Oxford University Press
- Kleiber 1990: G. Kleiber, *La sémantique du prototype*, Paris, PUF
- Lenneberg 1967: E. Lenneberg, *Biological Foundations of Language*, New York, Wiley
- Lieberman 1991: Ph. Lieberman, *Uniquely Human. The Evolution of Speech, Thought, and Selfless Behavior*, Cambridge, Mass., Harvard University Press
- Mainardi 1974: D. Mainardi, *L'animale culturale*, Rizzoli, Milano
- McShane 1991: J. McShane, *Cognitive Development. An Information Processing Approach*, Oxford, Blackwell
- Miller 1951: G.A. Miller, *Language and Communication*, New York, McGraw-Hill Book Company
- Miller 1981: G.A. Miller, *Language and Speech*, San Francisco, W.H. Freeman and Company
- Oléron 1979: P. Oléron, *L'enfant et l'acquisition du langage*, Paris, PUF
- Piaget 1972: J. Piaget, *La formazione del simbolo nel bambino*, Firenze, La Nuova Italia
- Saussure 1922: F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bally, A. Séchehaye, avec la collaboration de A. Riedlinger, Payot, Paris, édition critique préparée par T. De Mauro, 1972 (testo con paginazione della prima edizione)

Saussure 1967: F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, traduzione, introduzione e commento di T. De Mauro, Bari, Laterza

Simone 1990: R. Simone, *Fondamenti di linguistica*, Bari, Laterza

Skinner 1938: B.F. Skinner, *The Behavior of Organisms. An Experimental Analysis*, New York, Appleton-Century-Crofts

Skinner 1947: B.F. Skinner, *Verbal Behavior*, Harvard, William James Lectures

Skinner 1957: B.F. Skinner, *Verbal Behavior*, New York, Appleton Century Crofts (rifacimento di Skinner 1947)

Winckler 1968: W. Winckler, *Mimetismo animale e vegetale*, Milano, Il Saggiatore

Angela Gerace

Il doppio nei racconti di Buzzati

«Il procedimento inventivo di Buzzati [...], nell'indifferenza, apatia e stagnante ripetizione del quotidiano, intende cogliere sotterranee rivelazioni e apparizioni, straordinari accadimenti. Basta graffiare con l'unghia un po' in profondità e lo straordinario diventa la cifra comune della realtà, la sua nascosta ed eloquente epifania».¹ La produzione narrativa di Dino Buzzati rivela una fedele compresenza di vari elementi e tematiche pressoché costanti, sebbene soggette a sensibili mutamenti nel corso degli anni, funzionali alla rappresentazione del rapporto conflittuale uomo-realtà quanto spesso allusive a una visione originalmente angosciosa delle due inseparabili controparti individuo-destino. I temi dell'assurdo e del mistero, le creazioni fantascientifiche, i verosimili (o quasi) dati di cronaca si legano all'invariabile solidità esistenziale conseguente all'umana incapacità di comunicare, all'equo dosaggio di «evasione malinconica»² e «risentimento morale»,³ al motivo dell'inarrestabile scorrere del tempo, all'insita angoscia nascosta in ogni animo, al viaggio come segnale del comunitario de-

¹ S. Jacomuzzi, *I primi racconti di Buzzati: il tempo dei messaggi*, in AA.VV., *Dino Buzzati*, Atti del Convegno internazionale di studio svoltosi all'isola di San Giorgio Maggiore, Venezia, Fondazione Cini, 3-4 novembre 1980, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1982, pp. 102-103.

² R. Bertacchini, *Dino Buzzati*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, II, Milano, Marzorati, 1963, p. 1396.

³ *Ibidem*.

stino di morte e alla percezione della vita in continua lotta con quest'ultima. L'inserimento del dato inatteso in una realtà sapientemente costruita in modo verace e trasparente fa eco all'obliquo sviluppo di 'scontati' eventi quotidiani in situazioni irreali nelle quali si affaccia, prepotentemente giustificata, la componente fantastica, legittimando la magica mistura in concrete coordinate spazio-temporali e provvedendola di una consistenza accettabile all'umana comprensione. Tale scarto tra il fattore surreale e l'usuale (la monotona quotidianità) genera la linfa dell'inquietudine che scorre nei racconti buzzatiani, animandoli di accesa tensione e costante 'attesa di un preciso momento' in cui, dall'iniziale piano realistico si scendono progressivamente i gradini della fantastica deformazione della realtà, raggiungendo il mondo dello scrittore così irreali 'eppure' straordinariamente concreto. L'universo buzzatiano prevede però anche la trattazione di un motivo più nascosto, quantunque non per questo di minore importanza: «la ricerca d'identità come percorso individuale, come scavo e riflessione sulla natura profonda del soggetto [...]. Dunque la riflessione, lo sguardo che, come in uno specchio, si riflette e riflette su di sé è infine l'analisi del soggetto in sé»,⁴ e, partendo da tale latente interrogazione esplorativa del sé, sviluppa la sottotematica del 'doppio' che attraversa, come un'ombra sottile, ma percettibile, l'intero percorso narrativo buzzatiano.

Nella prima raccolta di diciannove racconti pubblicata nel 1942, *I sette messaggeri*,⁵ vengono sviluppati i temi già presenti nei romanzi iniziali. Le raccolte successive rileveranno una progressiva perdita della primaria caratterizzazione dei personaggi e il *setting* di molte novelle andrà «indietro nel tempo fino ad un 'presente continuo'»,⁶

⁴ M. Ricciardi, *Buzzati, il romanzo e la ricerca d'identità*, in AA.VV., *Dino Buzzati cit.*, pp. 195-96. Restringendo il campo referenziale della citazione la rapporto alla tematica che ho individuato in alcuni racconti di Buzzati, riferendo «l'analisi del soggetto su se stesso» come momento peculiare, per i protagonisti dei racconti, dello sviluppo del 'doppio'.

⁵ Milano, Mondadori, 1942; da questa, come anche dalle altre due successive raccolte (*Paura alla Scala e Il crollo della Baliverna*), soltanto alcuni testi sono stati scelti per il volume complessivo *Sessanta racconti*.

⁶ M. Ricciardi, *Buzzati, il romanzo e la ricerca d'identità cit.*, p. 73.

mentre qui le ambientazioni, immobili in un'atmosfera onirica e leggendaria e non ancora aperta al 'quotidiano', si situano «di preferenza nel periodo 'inizio di secolo' già preferito per i romanzi, oppure nell'effettivo presente».⁷ Esplorazione dei domini dell'angoscia interiore, tensione narrativa,⁸ personaggi non provvisti di una definita personalità⁹ e, tra i temi principali, l'idea della malattia,¹⁰ costituiscono lo *status* peculiare della raccolta in cui si inserisce, furtivamente, l'elemento del *double*, silenziosamente suscitato in cinque racconti.¹¹ Con *Paura alla Scala*,¹² seconda silloge che registra il passaggio a una «nuova maniera di Buzzati»,¹³ spunti estratti dalla cronaca vengono irretiti da una tela moralistica costruita dall'ironia dello scrittore, senza attraversare troppo la mediazione del dato fantastico; entrano in scena il timore innato nell'uomo, il nuovo paesaggio cittadino (che sostituisce le naturali ambientazioni montagnose e desertiche della raccolta precedente) e, conseguentemente, le atmosfere meno incantate, la maggiore meticolosità descrittiva, il personaggio 'borghese', il motivo dell'inferno cittadino (caro alla letteratura del secondo Novecento) anche concepito «come assenza di morte, come sospensione del tempo, che ritornerà, dominante, nelle ultime opere»,¹⁴ mentre permane, immutata, la visione della donna come presenza ostile (sebbene la disposizione buzzatiana si avvii ad un lento mutamento). Il tema del 'doppio', qui solo alluso,¹⁵ sorvolerà la raccolta *Il crollo della Baliverna*¹⁶ per

⁷ *Ibidem*, p. 73.

⁸ Uno dei vocaboli che «segnano di norma nello scrittore il passaggio dal ragionamento normalmente plausibile agli avvenimenti improbabili» è «eppure» (*ibidem*, p. 75).

⁹ Il personaggio buzzatiano «rappresenta la pedina travolta nell'ingranaggio, simbolo della sorte che a ciascuno potrebbe capitare» (*ibidem*, p. 77).

¹⁰ L'«idea della malattia è, ovviamente, in stretto contatto con l'idea di morte, ma implica anche quella della progressiva decadenza fisica, del male che comincia dall'interno e man mano erode la vitalità del condannato» (*ibidem*, pp. 76-77).

¹¹ *L'assalto al grande convoglio, Ombra del Sud, L'uomo che si dava arie, Il mantello, Quando l'ombra scende*.

¹² Milano, Mondadori, 1949.

¹³ A. Veronese Arslan, *Invito alla lettura di Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1974, p. 81.

¹⁴ *Ibidem*, p. 85.

¹⁵ Cito i due soli racconti in cui ho rilevato la presenza del tema: *Scorta personale* e *La soffitta*.

riapparire, dopo i brevi accenni di *Esperimento di magia*,¹⁷ in *In quel preciso momento*,¹⁸ prova della originale scrittura buzzatiana (che ora, sperimentalmente, dirama il veloce sviluppo narrativo a partire da un nucleo centrale) e che, mercé i paladini tecnici del «rovesciamento tematico» e del «paradosso»,¹⁹ è stato definito il «libretto delle confessioni»²⁰ di Buzzati grazie alla insolita dialettica autore-personaggio che rivela l'ontologica indecisione dello scrittore (nella mancata risoluzione del proprio caratterizzante dualismo comportamentale) diviso tra accettazione e rifiuto dell'umanità. Solo un cenno impercettibile al *double* in *Sessanta racconti*,²¹ che fruttò a Buzzati il conferimento del

¹⁶ Milano, Mondadori, 1954; la raccolta comprende trentasette racconti con la novità dell'apparizione dell'elemento fantascientifico. «Il decennio fra il '50 ed il '60 segnò per Buzzati un periodo di attività frenetica e poliedrica, il tentativo di saggiare nuove forme espressive, ripetendo stancamente i vecchi temi ormai sfruttati, tentando di nuovi, più o meno promettenti, ma con sempre meno vigile senso critico; nelle raccolte *Il crollo della Baliverna* e *Sessanta racconti* si spezza l'unità espressiva e tematica che collegava con un filo neanche tanto segreto le delicate strutture dei racconti dei precedenti volumi, e irrompono, con cronometrica regolarità, le interpretazioni, costrette spesso nel breve spazio dell'elzeviro, di argomenti di attualità. Sono gli anni in cui lo scrittore si appassiona alle scoperte della scienza e alle conquiste spaziali e con entusiasmo le riflette sulla pagina, anche se in chiave ironico-moralistica: ma troppo spesso la macchina narrativa gira a vuoto e i personaggi sono appena delineati, come ombre sullo sfondo di un frenetico balletto» (A. Veronese Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati* cit., pp. 90-91).

¹⁷ Padova, Rebellato, 1958. Di questa breve raccolta di ventuno racconti i testi *Enigma canino*, *Ragazzi al crepuscolo*, *Il dottore impressionabile*, *Il macigno*, *Il bisbiglio*, *Esperimento di magia*, *Il tappeto volante*, *Ricordo di un poeta*, *Un caso stupefacente* confluiranno nella II ed. di *In quel preciso momento*.

¹⁸ *In quel preciso momento*, Vicenza, Neri Pozza, 1950; della raccolta sono poi uscite due edizioni ampliate: Vicenza, Neri Pozza, 1955, costituita da 128 racconti rispetto agli 88 della prima edizione; Milano, Mondadori, 1963, con 156 racconti. Nell'edizione del '63 la tematica del 'doppio' si riscontra nei seguenti racconti: *Acqua chiusa*, *Incontro notturno*, *Volo di notte*, *Miele e veleno* e *Fantasma ribelle* (aggiunti all'ed. del '63).

¹⁹ I. Crotti, *Dino Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 67.

²⁰ A. Veronese Arslan, *Invito alla lettura di Dino Buzzati* cit., p. 88.

²¹ Milano, Mondadori, 1958. In questa raccolta convergono, oltre a una serie di elzeviri già pubblicati sul «Corriere della Sera» (dal n. 36 al n. 60) e su altri periodici, anche racconti precedenti tratti da *I sette messaggeri*, *Paura alla Scala*, *Il crollo della Baliverna* ed un testo anteriore, *L'inaugurazione della strada*, ripreso e migliorato. Temi e strutture narrative già sperimentate (i testi selezionati risalgono agli anni Quaranta-Cinquanta) sono reimpiegati, negli inediti, in una lingua ormai sciolta e allenata. Per un maggiore approfondimento sulle novelle escluse dalla selezione si rimanda a A. Veronese Arslan, *Le novelle rifiutate di Dino Buzzati*, in AA.VV., *Dino Buzzati* cit., pp. 219-220. Oltre ai racconti già pubblicati

Premio Strega nel 1958, e che, in quanto mistura di novelle pubblicate e inedite, si presta egregiamente tanto allo svolgimento di temi già noti quanto all'aggiunta di nuovi contenuti, e nelle prose brevi, dai toni ironici e smorzati, inframezzati dall'inserimento di brani poetici (tecnica peraltro connessa alle raccolte del '50 e del '58) di *Egregio signore, siamo spiacenti di...*,²² in cui lo stanco moralismo del narratore si rivela funzionale soltanto all'aspetto giocoso dei racconti, mentre una grottesca ironia sferza l'impotenza umana di fronte al totale relativismo cosmico che, privo di scrupoli, miete quotidianamente le sue vittime. Il tema non più occultato da varianti tematiche correlative, ma direttamente affrontato e pienamente convalidato nel riconoscimento del proprio statuto, è infine vistosamente presente nelle ultime due raccolte, *Il Colombre*²³ e *Le notti difficili*,²⁴ sillogi in cui si riscontra l'intero *corpus* dei temi buzzatiani filtrati nella forma narrativa dell'elzeviro, corredati di artifici stilistici volti a surrogare il percettibile senso di stanca coscienza individuale della crisi nell'uomo e l'ormai avanzata tendenza a cristallizzare in un circolo chiuso i motivi precedentemente innovati. La volontà di superarsi porta, sul piano tematico, all'esplicazione del pericoloso tarlo che pervade il mondo (dolore, ossessione, solitudine, tempo disgregatore) non più attraverso fattori esterni, bensì tramite l'interiorizzazione dell'assurdo quotidiano nella singola essenza individuale, mercé gli espedienti narrativi del 'sogno'

nelle precedenti sillogi il tema del 'doppio' riaffiora qui in *Grandezza dell'uomo*, per la prima volta inserito in una raccolta.

²² Milano, Elmo, 1969; la prima ed. della raccolta presenta la disposizione alternata di pagine narrative ed ironiche vignette in quanto risultato della collaborazione dello scrittore con il disegnatore satirico francese Siné, mentre la seconda ed., Mondadori, Milano 1975, con introduzione di D. Porzio e titolo semplificato in *Siamo spiacenti di...*, risulta ampliata sebbene priva della parte grafica. Oltre agli inediti confluiscono nella raccolta anche testi già pubblicati in *Esperimento di magia* e nella prima ed. di *In quel preciso momento*; mentre altri racconti convergeranno nella seconda ed. di quest'ultima silloge. Il tema del 'doppio' riemerge, oltre che in alcune novelle già pubblicate in *In quel preciso momento*, nel brevissimo *Favolette-L'informazione*.

²³ Milano, Mondadori, 1966; in particolare in: *L'erroneo fu, Riservatissima al signor direttore e La giacca stregata*.

²⁴ Milano, Mondadori, 1971; in particolare in: *Alias in via Sesostri, Tre storie del Veneto-La Sospia, Fatterelli di città-Strano incontro, L'alienazione, Smagliature nel tempo-La nonna*.

e della 'metamorfosi' (ora piegati a nuove esigenze) e, sul piano stilistico, alla tecnica compositiva frazionante l'unità narrativa del racconto in «brevissimi *sketches*»²⁵ che accomunano, pur differenziandoli, tutti i personaggi-marionette buzzatiani in un ultimo 'destino': la coscienza del «senso di negatività e di inutilità totale in cui l'uomo versa, senza alcuna possibilità di uscita».²⁶ Il motivo del 'doppio' percorre silenziosamente tale contesto corroborandone i meccanismi inquietanti e portando alla luce tensioni volutamente nascoste, innestandosi comunque, sempre perfettamente, nel *puzzle* narrativo delle novelle buzzatiane e valorizzandone, talvolta, i «sensi reconditi».²⁷

«La letteratura è sempre stata ossessionata da sdoppiamenti, scissioni, rifrazioni e trasformazioni della persona, e ha continuamente messo in crisi l'idea unitaria dell'io».²⁸ Il tema del 'doppio',²⁹ con tutte le sue diramazioni, rappresenta l'attacco apicale al comune principio di identità, e registra la presa di coscienza individuale della percezione di un universo minacciato nella sua stabilità da fenomeni di somiglianza perturbante, sdoppiamenti e furti di personalità (cui si asso-

²⁵ A. Veronese Arslan, *Invito alla lettura di Dino Buzzati* cit., p. 103.

²⁶ I. Crotti, *Dino Buzzati* cit., p. 78.

²⁷ D. Buzzati, *Il senso recondito*, in *In quel preciso momento* cit.

²⁸ M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 21.

²⁹ Una definizione letterale di 'doppio' è: «[...] si parla di doppio quando, in un contesto spazio-temporale unico, cioè in un unico mondo possibile creato dalla finzione letteraria, l'identità di un personaggio si duplica: un uno diventa due; il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che rispondono alla stessa identità e spesso allo stesso nome» (*ibidem*, p. 8). Tale tipo di 'doppio' è definito «doppio manifesto», mentre si ha il 'doppio latente' quando l'identificazione da parte del lettore è stimolata maggiormente corrispondendo meglio alle sue funzioni psichiche; un secondo caso, più generico, di 'doppio' si avrebbe «ogni volta che due personaggi presentano un minimo di specularità» (*ibidem*, p. 9). Ulteriori manifestazioni del 'doppio' si vedranno in seguito. Intorno al motivo originario dell'identità sdoppiata ruotano numerosi temi satelliti: «Doppi, duplicanti, sosia, specchi, reincarnazioni, metamorfosi» (cfr. *ibidem*, p. 316); ed aggiungo: rapporti gemellari (con spiegazione biologica), ombre, riflessi, spiriti, ritratti, maschere, identificazioni soggettive, furti demoniaci d'identità, proiezioni psichiche, doppi onirici (con scissione di un personaggio in due durante il sogno), scambi d'identità, doppi post-mortem (connessi al tema della reincarnazione), e i più moderni temi della follia, della clonazione, delle creature robotico-artificiali etc.

ciano molte forme di perturbamento della razionalità), presentandosi quale veicolo linguistico e letterario dell'alterazione dei fondamenti dell'identità, proponendosi di illustrare il fenomeno e, quando possibile, spiegarlo. All'interno del vasto cosmo dei generi letterari la «scrittura fantastica mira a sconvolgere i paradigmi di realtà dei propri lettori, la razionalità dominante, immettendovi elementi illogici e inspiegabili»,³⁰ e nel particolare caso di Buzzati (che potenzia abilmente l'ambito espressivo attraverso la figurazione 'naturale' dell'immaginario, dell'onirico, dell'assurdo) tende ad assottigliare i confini tra mondo reale e fantastico, spesso vanificando la validità delle convenzioni umane ed introducendo l'elemento insolito nella sfera dell'ordinario: scenario ideale per l'entrata in scena del *double*.

Buzzati «non indaga i segreti del proprio io, ma i misteri della realtà»³¹ e la porzione della sua narrativa incentrata sul 'doppio', quantunque a volte mascherata da intenti prettamente analitici e psicologici, è sempre finalizzata a tale scopo.

Punto focale nell'universo del 'doppio' è il macro-tema dell'identità sdoppiata sviluppato nel racconto più dichiaratamente posto sotto tale egida: *L'alienazione*,³² confessione, sullo stile del celebre *William Wilson*³³ (peraltro Buzzati ha sempre messo i racconti di Poe tra le sue letture preferite),³⁴ di un giornalista che, partendo da una protesta per un articolo scritto e firmato da un suo omonimo,³⁵ in una lettera indi-

³⁰ *Ibidem*, p. 277.

³¹ A. Biondi, *Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra "Italia magica" e "surrealismo italiano"*, in AA.VV., *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, p. 22.

³² D. Buzzati, *L'alienazione*, in *Le notti difficili* cit., p. 254.

³³ Peraltro esplicitamente richiamato dal protagonista: «Non penso sia un demoniaco William Wilson, uguale a me anche fisicamente, venuto al mondo per dannarmi» (*ibidem*, p. 256), e latente in *Riservatissima al signor direttore* (cfr. nn. 41, 117).

³⁴ «Buzzati si è formato con la letteratura classica fantastica del romanticismo e ne ha adottato [...] la continuità fra l'oggettivamente riconoscibile e il soprannaturale» (A. Lagoni Danstrup, *Buzzati e Calvino: due scrittori e due concezioni del fantastico*, in AA.VV., *Il Pianeta Buzzati* cit., p. 143).

³⁵ «Signor Direttore, / sul giornale da lei diretto, e nel quale lavoro da immemorabile tempo, è uscito un articolo firmato col mio nome. Ma non l'ho scritto io» (D. Buzzati, *L'alienazione* cit., p. 254).

rizzata al Direttore del giornale presso il quale lavora «da immemorabile tempo», ripercorre in un lungo monologo la propria esperienza con uno strano ‘sosia’ che, in un crescendo inquietante di apparizioni, usurperà di fatto il suo posto.

Il fenomeno del ‘sosia’ prevede che i due personaggi, coinvolti nella duplicazione, rimangano due entità distinte e, in questo caso, si manifesta come oggettivazione del rapporto di dissonanza fra il protagonista (giornalista ligio al dovere, ma ormai anziano) e l’universo sociale in cui interagisce che risulta più corradicato, e quindi più funzionale al suo ‘doppio’. Si potrebbe parlare freudianamente di ‘sdoppiamento perturbante originato da un blocco narcisistico’,³⁶ a tratti persecutorio,

³⁶ Le prime rappresentazioni del Sosia «sono sorte sul terreno dell’amore illimitato per se stessi, del narcisismo primario che domina la vita psichica sia del bambino che dell’uomo primitivo, e, col superamento di questa fase, muta il segno del Sosia, da assicurazione di sopravvivenza esso diventa un perturbante presentimento di morte» (S. Freud, *Il perturbante*, in *Opere 1917-1923*, IX: *L’Io e l’Es e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1983, p. 96). Nel racconto di Buzzati il ‘doppio’ viene infatti dapprima definito «ignoto collega», subito dopo «intruso» (D. Buzzati, *L’alienazione* cit., p. 255). Freud rimanda esplicitamente al famoso saggio sul tema del ‘doppio’ di Otto Rank per il quale «l’emergere improvviso di una figura di sosia è, dal punto di vista psicanalitico, un’invasione d’inconscio nel campo coscienziale, interpretata come “ritorno del rimosso”» che fa riaffiorare l’angoscia perturbante della morte (L. Guidi-Bufferini e V. La Via, *Prefazione*, in O. Rank, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. it. a cura di M.G. Cocconi Poli, Milano, Sugarco Edizioni, 1979, p. 12). Secondo Rank «è stato il narcisismo primario che, sentendosi particolarmente minacciato dall’annullamento inevitabile dell’io, ha creato, come prima rappresentazione dell’anima, un’immagine del tutto simile all’io corporeo, un vero e proprio Doppio, per potere negare il pensiero della morte attraverso uno sdoppiamento dell’io sotto forma di ombra o di riflesso» (O. Rank, *Il doppio* cit., p. 101). Perciò il «significato di morte legato alla figura del Doppio» che si presenta, «nelle leggende greche come altrove, in stretta relazione con il narcisismo» deriva dal fatto che l’uomo ha sempre cercato di allontanare dalla coscienza «l’idea penosissima della morte» (*ibidem*, p. 91) ed ha cercato di superare i limiti dell’io individuale, a livello conscio, attraverso una seconda, nuova creazione di sé. Causa primaria del ‘doppio’ è quindi l’amore verso se stessi e la paura del non essere più; nel caso de *L’alienazione*, l’iniziale presunta causa di una giovinezza del ‘sosia’ che spieghi la sua comparsa per sostituire l’Io, viene ribaltata nel finale del racconto conferendo credibilità all’ipotesi di una scissione dell’Io individuale (mascherata da ‘identità rubata’) in un ‘doppio’ in cui proiettare ogni pulsione rimossa o repressa, compresa quella della morte: «io avverto un fenomeno nuovo e conturbante. Ho cioè la sensazione che di giorno in giorno, quando vado al giornale, i colleghi [...] mi riconoscano meno di una volta./ Come se a poco a poco io fossi un po’ meno me stesso, mi allontanassi lentamente da colui che ero fino a ieri. Come se la mia fisionomia, il mio aspetto, la mia voce, non fossero più tanto miei come una volta. E io adagio adagio stessi per uscire da me stes-

affrontato dal narratore con piena coscienza dei principali motivi connessi al tema: l'iniziale spaesamento dell'Io individuale che presto si tramuta in vero e proprio timore,³⁷ la topica proiezione delle aspirazioni irrealizzate dell'Io nel nuovo *Secret Self*,³⁸ il «conflitto tra istanze psichiche opposte e la scomposizione dell'identità».³⁹

Il timore e l'odio che il protagonista sviluppa verso l'Altro Io sono quindi connessi all'amore narcisistico che l'Io individuale nutre per se stesso, mentre la realizzazione di una *Second Self* rende possibile il trasferimento dei sentimenti rimossi dell'Io sulla figura tanto temuta. Insetto originale di Buzzati, oltre alla dinamica dell'orchestrazione narrativa tessuta abilmente tra la missiva iniziale e il successivo monologo autodiegetico (*topos* della traduzione, a livello narrativo, della crisi conoscitiva del soggetto), è sicuramente il tema del tempo.⁴⁰

so, dissolvermi in qualcosa di inconsistente, una larva, un pensiero, un ricordo, un nulla./ Come se quello là, il dannato mio omonimo, a passi felpati stesse avvicinandosi per prendere il mio posto. Portando la stessa mia uniforme, parlando la mia stessa lingua, amando le medesime cose; ma con l'investitura dei vent'anni» (D. Buzzati, *L'alienazione* cit., p. 257).

³⁷ «I casi di omonimia tra autori di servizi o articoli nel medesimo numero del giornale sono tutt'altro che rari, e forse inevitabili»; «Per di più mi domando se questo Dino Buzzati, che non conosco, non sia alle volte lo strumento, forse inconsapevole, di un processo fatale. Non sia l'incarnazione nuova di me stesso, destinato a prendere il mio posto./ C'è, lo so, chi mi considera ormai vecchio [...]. E l'aver chiamato a collaborare questo nuovo Dino Buzzati della malora, probabilmente giovanissimo, potrebbe essere perfino un segno di riguardo. [...] Certo mi piacerebbe conoscerlo»; «No, preferisco non conoscerlo» (D. Buzzati, *L'alienazione* cit., pp. 255, 256). Come ha sottolineato Rank la «scissione psichica dà luogo a un altro io», il quale a sua volta corrisponde a «una proiezione del conflitto interiore». L'angoscia dell'«incontro» con il proprio Doppio è il prezzo che si paga per liberarsi da questa tensione attraverso un'oggettivazione del conflitto» (O. Rank, *Il doppio* cit., p. 96). Cfr. n. 117.

³⁸ «Era un buon articolo, lo devo ammettere onestamente. E vi ho riscontrato uno stile abbastanza simile al mio. Con delle trovate che sarei contento, confesso, di avere escogitate io» (D. Buzzati, *L'alienazione* cit., p. 255).

³⁹ Un «conflitto che cela contenuti repressi di vario genere e che sfocia quasi inevitabilmente nell'eliminazione di una della due metà, [...] come se l'identità sdoppiata non potesse sussistere a lungo» (M. Fusillo, *L'altro e lo stesso* cit., p. 25); in Buzzati tale conflitto si conclude, durante il primo, reale incontro tra il protagonista e il suo 'sosia', con la scomparsa, lasciata in sospeso nelle modalità, dell'io: «Là, nello studio, dietro lo scrittoio, sono seduto io. Ma non giovane. Anzi. Della mia stessa età. A me totalmente straniero. Odioso. Mi sorride: "In che cosa posso...?" / "Addio"» (D. Buzzati, *L'alienazione* cit., p. 257).

⁴⁰ «Preferisco il mistero./ Può darsi che egli sia una particola dell'onda che passa su tutti noi, l'onda del tempo, che a poco a poco ci trasmuta e ci divora» (D. Buzzati, *L'alienazione* cit., p. 256). Per il tema del tempo cfr. n. 120.

La lettera, oggetto mediatore tra narratore e lettore e mezzo veicolante i motivi portanti del pensiero buzzatiano, viene riutilizzata in un altro testo, *Riservatissima al signor direttore*,⁴¹ che, assieme ad altre due prove sul tema (*La soffitta*, *La giacca stregata*), sviluppa il motivo forse più noto correlato al 'doppio': il patto con l'Altro, sia esso umano o diabolico.

In *Riservatissima* «la paura causata dal complesso dell'Io crea lo spaventoso fantasma del Doppio» il quale «rappresenta i desideri segreti e sempre repressi dell'anima». ⁴² E' la storia del «contratto (mefistofelico?) tra un giovane giornalista (tale Buzzati), ambizioso, ma negato a scrivere, e un abile *ghostwriter*». ⁴³ Di nuovo un giornalista affida la memoria della propria inquietante vicenda alla missiva, autodenunciando il «complotto scellerato», ⁴⁴ meschinamente finalizzato al solo profitto, con un uomo (Ileano Bissàt, il 'doppio') che lo condurrà gradualmente alla rovina. Indizio del motivo dominante è la mancata realizzazione delle aspirazioni del protagonista naturalmente incarnate dal *Second Self*⁴⁵ e, conseguentemente, l'odio del primo verso il rivale⁴⁶ il quale fa affiorare e potenza, topicamente, i lati negativi della

⁴¹ «Signor direttore./ dipende soltanto da lei se questa confessione a cui sono dolorosamente costretto si convertirà nella mia salvezza o nella mia totale vergogna, disonore, e rovina» (idem, *Riservatissima al signor direttore*, in *Il meglio dei racconti*, Milano, Mondadori, 2002, p. 279). Anche qui, come nel *William Wilson* di Poe, «la scrittura è una sorta di terapia analitica: [...] alla fine la sublimazione è solo un auspicio» (M. Fusillo, *L'altro e lo stesso* cit., p. 125).

⁴² O. Rank, *Il doppio* cit., p. 96.

⁴³ E «sarà da rilevare la somiglianza onomastica, che sfiora l'omonimia, tra l'io narrante e l'altro» (P. De Marchi, *L'ultima carta. Il 'racconto di Barnabo' e la 'Preghiera di Drogo'*, in *Il Pianeta Buzzati* cit., pp. 458-459).

⁴⁴ D. Buzzati, *Riservatissima al signor direttore* cit., p. 275.

⁴⁵ «Ero assiduo, volenteroso, diligente, ma non brillavo in alcun modo»; «Il fatto è che io ero, e sono, negato a scrivere»; «Ciononostante, nel profondo del mio cuore, ardeva una disperata ambizione letteraria» (idem, *Riservatissima al signor direttore* cit., p. 279); e leggendo il romanzo di Bissàt: «Fui preso da una selvaggia gelosia che dopo trent'anni non si è ancora quietata. Boia d'un mondo, che roba. Era strana, era nuova, era bellissima. [...] corrispondeva maledettamente a me, mi assomigliava, mi dava il senso di essere io./ Erano una per una le cose che avrei voluto scrivere e invece non ero capace. Il mio mondo, i miei gusti, i miei odii. Mi piaceva da morire» (*ibidem*, p. 281); il 'doppio' possiede, in genere, le qualità che il personaggio reale non ha.

⁴⁶ «Ammirazione? No. Rabbia soltanto, ma fortissima: che ci fosse uno che aveva fatto le precise cose che fin da ragazzo avevo sognato di fare io, senza riuscirci. Certo era una coinci-

personalità del narratore (vanagloria, falsità, avidità) svolgendo, durante la «fraudolenta simbiosi»,⁴⁷ una funzione decostruttiva sull'identità dell'individuo.⁴⁸ Ma «il nucleo portante della somiglianza viene riscritto in chiave di dinamiche intersichiche»⁴⁹ in quanto la figura di Ileano Bissàt potrebbe essere interpretata come l'oggettivazione della componente psichica del complesso d'inferiorità del protagonista e della sua repressa sete di guadagno.

La figura del rivale, che sembra acquisire progressivamente caratteri persecutori e demonici⁵⁰ (la stessa «firma»⁵¹ del giornalista alle opere del ricattatore figura come segno consapevolmente apposto e sinistramente convalidante l'accettazione del patto perverso), evoca l'intreccio tematico alla base degli altri due racconti, entrambi esplicitamente connessi al patto col diavolo.

In *La soffitta* si ha un 'doppio apparente'⁵² per cui l'incontro con l'Altro demoniaco avvia lo scatenamento di impulsi repressi e la scis-

denza straordinaria» (*ibidem*, p. 281); lo stesso termine-chiave «coincidenza» si ritrova in *La giacca stregata*, in *Il meglio dei racconti* cit., p. 308: «Ma una singolare coincidenza raffreddò il mio gioioso delirio».

⁴⁷ Idem, *Riservatissima al signor direttore* cit., p. 284.

⁴⁸ «Un contratto ignobile, che mi avrebbe messo in balia di un estraneo, che si prestava ai più bestiali ricatti, che poteva trascinarci nello scandalo. Ma la tentazione era tanta, gli scritti di quel Bissàt mi sembravano così belli, il miraggio della fama mi affascinava talmente»; «E l'orribile è questo: che anziché tormentarmi di vergogna e di rimorso, ci presi gusto. E assaporai le lodi come se spettassero veramente a me. E quasi quasi mi persuadevo che il racconto l'avessi scritto veramente io»; «Scopro in me una capacità di menzogna e una improntitudine che non avrei mai sospettato» (*ibidem*, pp. 283-284). La progressiva corruzione dell'animo ad opera del 'doppio' è la cifra più esplicita in *La soffitta*: «Avevo, ancor più della prima volta, la coscienza di aver fatto del male»; «I pomi erano lì [...]. Da molto tempo mi ero abituato all'idea, custodendola nell'infima piega dell'animo» (idem, *La soffitta*, in *!80 racconti* cit., rispettivamente pp. 266, 278).

⁴⁹ M. Fusillo, *L'altro e lo stesso* cit., p. 231.

⁵⁰ Bissàt «era sempre complimentoso, umilissimo, neppure Bissàt con velate allusioni mi rinfacciava mai la gloria di cui godevo per esclusivo merito suo. Ma di soldi non ne aveva mai abbastanza. E mi succhiava il sangue» (D. Buzzati, *Riservatissima al signor direttore* cit., p. 284).

⁵¹ *Ibidem*, p. 285.

⁵² «Possiamo parlare di *doppio apparente* quando il racconto ci presenta uno sdoppiamento interno ad una singola persona (e quindi non una duplicazione effettiva), che può essere frutto di una possessione demonica se siamo in ambito fantastico [...] o di dissociazione schizofrenica se siamo in ambito scientifico o parascientifico» (M. Fusillo, *L'altro e lo stesso* cit., p. 14). Altro caso di 'doppio apparente' si trova in *Acqua chiusa*: cfr. n. 78.

sione dell'identità del protagonista, sebbene il 'doppio' non incarni le «istanze del represso, ma quelle della repressione»,⁵³ essendo di fatto una figura demonica tentatrice che adessa il protagonista con speciali pomi (simbolicamente ferrati) che procurano un ineffabile piacere. L'oscuro potere che l'Altro acquista nella narrazione non è esclusivamente frutto della sua natura soprannaturale, ma per la gran parte della buona predisposizione psicologica del narratore che cede più volte alle sue pulsioni fino alla perdizione finale. L'elemento della «voce estranea»⁵⁴ è sintomo primario del terribile morbo del 'doppio' che la contrapposizione tra il mondo esterno e l'intima segretezza del rapporto tra l'uomo e l'entità altra,⁵⁵ isolando l'io reale, rendono incurabile,⁵⁶ mentre la sintomatologia della percezione delirante di un 'doppio' persecutorio⁵⁷ è fomentata dal timore ancestrale della morte nutrito dal

⁵³ M. Fusillo, *L'altro e lo stesso* cit., p. 169.

⁵⁴ Ne *Gli elisir del diavolo* di E.T.A. Hoffmann è elemento che «mostra come il doppio hoffmanniano implichi spossessamento e comunicazione telepatica» (*ibidem*, p. 109), come avviene anche nei dialoghi tra i due personaggi de *La soffitta*. Nel racconto buzzatiano la 'voce' è quella dell'Altro che mina la stabilità psichica dell'io: «No, no», mi diceva invece una voce silenziosa, «tu l'hai fatto per una ragione precisa, tu hai chiuso la porta per paura che qualcuno ti potesse vedere»; «Invano tendevo le orecchie verso i mormorii fondi del mio animo: la voce insidiosa si era ammutolita»; «Una voce però mi diceva, dal fondo, che non c'era da fare il paragone»; «mi è parso di sentire, là fuori, qualcuno pronunciare il mio nome» (D. Buzzati, *La soffitta*, in *180 racconti* cit., pp. 265, 272, 276, 279). Nei numerosi dialoghi con l'oscura parte dell'io sono frequenti le riprese «insisteva la voce», «continuò la voce», «l'altro diceva», «l'altro replicava» (*ibidem*, p. 272). Un altro esempio di dialogo dell'io con se stesso, quasi una scissione dell'io, si ha in *Cévere*: «Chiesi a me: "Hai forse paura? Che cos'è questo nervosismo? Peggio di un bambino!" – "Non è vero niente" risposi ipocritamente. "Ci sono i compagni che aspettano, saranno già seduti al tavolo [...]. Tanto qui non verrà nessuno." – "Storie!" ribattei. "Tutte storie; la questione è che hai paura [...]"». E già calavano le ombre»; «"Coraggio", mi dissi, "salta sulla piroga. Farai sempre in tempo a scendere, saresti il primo nel mondo a provare!" – "Un cavolo!" replicai, tremando» (idem, *Cévere*, in *180 racconti* cit., pp. 68-69).

⁵⁵ «Quante volte, negli anni successivi, mi sono domandato, e ancora oggi mi domando: perché non ne hai parlato subito a qualche amico? Probabilmente avrei potuto così rompere l'incanto che doveva farmi prigioniero. Se avessi parlato a un amico della scoperta [...], tutta la faccenda si sarebbe potuta voltare in riso, ogni trista suggestione sarebbe finita» (idem, *La soffitta* cit., p. 267).

⁵⁶ «Ed eccomi invece solo nella casa deserta mentre la notte viene» (*ibidem*, p. 267).

⁵⁷ Già riscontrata da Otto Rank nel racconto di Maupassant *Le Horla* (1887), in cui l'attenzione del protagonista è tutta concentrata su «Horla, lo spirito misterioso che vive dentro e accanto a lui. Il protagonista fa dei tentativi cercando in ogni modo di sfuggirgli, ma tutto è

protagonista⁵⁸ e favorita dal linguaggio onirico-surreale che il ‘doppio demonico’ sfrutta per scoprire gli impulsi soffocati dal pittore,⁵⁹ come già Ileano Bissat lusingava con parole umili il semplice cronista denunciando le sue debolezze.⁶⁰

inutile: esiste un essere misterioso indipendente da lui, ne è sempre più convinto. Si sente ovunque spiato, osservato, pervaso, dominato, perseguitato. Gli capita spesso di girarsi improvvisamente per poterlo sorprendere e afferrare» (O. Rank, *Il doppio* cit., p. 36). Se si confronta questa citazione con alcune riprese del racconto in questione si può notare la forte eco del tema: «Ed eccomi invece solo nella casa deserta mentre la notte viene./ Inutile sprangare la porta [...]./ Qualcuno è già entrato a cercarmi, non creatura solita, ma invisibile e sconosciuta, nemica e amica insieme»; «mi sembrava di non essere solo; qualcuno, ben più forte di me, seppure invisibile, era seduto al mio fianco»; «E lo sentivo vicino a me, questo contraente sovrumano che aveva accettato il patto. Mentre l’altro – il nemico – sembrava non esserci più»; «Ed ecco ancora una volta la vecchia storia dell’uomo che si accorge di non essere solo anche se nessuno è in vista e le porte della casa sua sono sprangate né alcun rumore si sente. Accanto a me scopro che c’era un altro, fino ad allora non bene conosciuto»; «Ma un giorno [...] lui mi fu accanto d’improvviso»; «Egli viene su per le scale con passo lento e preciso, egli si avvicina. Né il portiere né altri lo hanno fermato per la semplice ragione che non lo potevano vedere»; «E adesso è alle mie spalle. E’ entrato nello studio senza forzare la porta, il pavimento di legno non ha scricchiolato, le sue mani sono posate dolcemente sulle mie spalle» (D. Buzzati, *La soffitta* cit., pp. 267, 268, 269, 271, 277, 279).

⁵⁸ «Io avevo paura di morire, morire genericamente, non morire di peste piuttosto che di un altro male» (D. Buzzati, *La soffitta* cit., pp. 271-272); Spiess motiva così la paura della morte nell’uomo: «è l’amore per la personalità sua, sua propria, che egli è ben consapevole di possedere, è l’amore per se stesso, per l’io che è al centro della sua individualità, che lo lega alla vita./ Tale amore per se stesso è un elemento indistruttibile del suo essere. Lì ha radice e fondamento l’istinto di conservazione e da lì sgorga, profondo e potente, il desiderio di sfuggire alla morte [...]. L’uomo non può tollerare l’idea di perdere sé stesso e per questo la morte gli appare così spaventosa» (O. Rank, *Il doppio* cit., p. 99).

⁵⁹ «La sua voce melliflua e astuta si ridestava a intermittenza. Senza insistere, approfittando delle ore proprie, essa insinuava i suoi dubbi con diplomatica abilità e petulanza. Se io le imponevo di tacere, taceva; ma più tardi mi coglieva alla sprovvista, sussurrandomi cose lusinghiere». L’Altro si finge spesso «pieno di cortesia», «amabile», falsamente interessato al lavoro del protagonista e, dimostrandosi «suadente», tenta l’Io con argomenti convincenti: «Il maledetto sussurrava a fior di labbra cose amabili e promesse troppo soavi, rinnovando la tentazione», indebolendo e smembrando l’identità del personaggio: «“I pomi li ha portati qualche specie di demone” facevo io sempre più debole» (D. Buzzati, *La soffitta* cit., pp. 271, 272-273, 274, 273).

⁶⁰ «“Vede?” rispose facendosi piccolo piccolo. “Io ho la debolezza di scrivere. [...] lei potrebbe...”»; «“Io non firmo. Io sono un semplice cronista.” [...] (E il deluso demone letterario mi trafisse con uno spillo al quarto spazio intercostale)./ L’altro fece un sorriso insinuante: “Ma le piacerebbe firmare?”/ “Si capisce. A esserne capaci!”/ “Eh, signor Buzzati, non si butti via così! Lei è giovane, lei ne ha del tempo dinanzi. Vedrà, vedrà. Ma io l’ho disturbata abbastanza, adesso scappo. Guardi, le lascio qui i miei peccati./ Se per caso ha mezz’ora di tempo, provi a darci un’occhiata. Se non ha tempo, poco male”» (idem, *Riservatissima al si-*

Ma l'impronta tematica della lotta tra Bene e Male prevede la presenza anche di un secondo Altro,⁶¹ appartenente alla sfera positiva, con il quale l'Io stringe due patti che ripetutamente viola spalancando la porta della propria anima all'Altro oscuro e preparandosi la strada verso la dannazione. La vulnerabilità dell'Io del protagonista (che si ripercuote nella struttura narrativa attraverso le nervose 'ripetizioni linguistiche buzzatiane', il tipico *interior monologue* autoanalitico e le seriali domande che l'Io rivolge a se stesso)⁶² si rafforza nelle ore notturne e nei momenti di solitudine, *setting* prediletto dal 'doppio oscuro' per i terribili incontri con l'Io, quando l'anima, divisa dall'incertezza e dall'errore, offre una presa invitante all'appiglio indissolubile dell'Altro:⁶³ è lo sviluppo consequenziale del *topos* del 'doppio' come possessione demonica.

gnor direttore cit., p. 280); e ancora, sempre lusinghevolmente dimesso e demonicamente ossequioso, l'Altro: «Ma io mi accontento di poco. Io non ho cattive abitudini» (*ibidem*, p. 283).

⁶¹ «Ebbi la sensazione che una forza non mia, estranea al genere umano, mi avesse fatto quel dono» (*idem*, *La soffitta* cit., p. 275).

⁶² «“Che presunzione” mi dissi. “Credevi di essere così importante che il diavolo in persona si scomodasse per te? E faticasse su per le scale con dei sacchi di mele sulle spalle?”»; «“O non era forse il contrario?” mi domandavo. [...] / “Non poteva accadere che tutti gli uomini, ad uno ad uno, trovassero un giorno la propria soffitta invasa dalle mele profumate, e ne traessero godimento segreto, e nessuno mai osasse parlarne per avarizia o vergogna, credendo di essere il solo? O forse non a tutti ma a pochi solamente, ai beniamini, per le cui anime preziose angeli e demoni combattono alle porte dei cimiteri?”»; «Tutto è buio, non vedi? Chi vuoi che ci sia? Che sciocchezze ti metti in mente? Che cosa avresti, paura di rientrare?»; «“Possibile che tu sia tanto abietto?” mi dicevo allora. “Che tu non trovi la forza di smetterla? Non ti accorgi che ti stai rovinando? Come potevi immaginare che tanto piacere non dovesse essere pagato caro?”»; «Dove le argomentazioni con cui un tempo tenevo a bada il nemico? E perché poi negarmi questa gioia? Colpa mia se mi trovavo lassù? Non era forse il destino che mi aveva condotto? Così mi dicevo né mi accorsi che non più io parlavo, ma lui medesimo, il diavolo, entrato in me stesso a spadroneggiare»; «Che tutto possa essere finito così? Che sia stato una specie di sogno?» (*ibidem*, pp. 265, 267, 268, 278, 281). Le interrogative al proprio Io sono presenti anche in *La giacca stregata*: «Era il presentimento di un pericolo? O la tormentata coscienza di chi ottiene senza meriti una favolosa fortuna? O una specie di confuso rimorso?» (*idem*, *La giacca stregata* cit., p. 309).

⁶³ «il sorriso dell'altro (il nemico) procedente al mio fianco, invisibile, aveva una piega maligna»; «“un attimo!” fece l'altro e parve mi trattenesse per un braccio se non è assurdo dire così perché egli non aveva forma, ma era soltanto un pensiero uscito dal fondo di me medesimo (o forse non esisteva)»; «E allora successe una cosa. L'altro aveva improvvisamente cessato di essere un'entità esterna, una diversa creatura a cui tenere fronte, ma era entrato tutto dentro di me; la parte buona dell'anima era rimasta sepolta; e io di colpo presi a desiderare le stesse cose [...]. Ogni freno scomparso»; «lui aveva già cominciato a entrare in me, come quella volta, prestandomi mente e desideri» (*idem*, *La soffitta* cit., pp. 269, 273, 274, 277).

Il «diavolo è una sorta di doppio ‘collettivo’ dell’umanità», «una figura su cui sono state proiettate per secoli tutte le pulsioni repressе [...] una proiezione che implica quindi anche deresponsabilizzazione individuale, come avveniva nel mondo antico per la rappresentazione divina di Eros»;⁶⁴ partendo da tale inclinazione umana al rinnegamento delle proprie responsabilità, il filo dell’«intreccio tematico fra il doppio, il demonio e il denaro»⁶⁵ lega la novella *La giacca stregata* agli esperimenti narrativi precedentemente analizzati intessendo un ordito di motivi già trovati, ma prediligendo «l’associazione fra l’attrazione demonica del denaro e la scissione della personalità».⁶⁶

La struttura narrativa riprende il *topos* della figura demonica che offre una ricchezza pressoché infinita, liberando e incitando pulsioni libidiche soppresse dal soggetto e producendo una perdita d’identità nell’individuo, ma sviluppa una «variante paradossale»⁶⁷ del tema del *double*, il motivo del ‘vestito’, oggetto catalizzatore di un tragico sdoppiamento per il quale il protagonista scatena terribili eventi attraverso la soddisfazione dei propri desideri economici. Il processo è involontario solo in un primo momento, poi diventa consapevole producendo la perdizione finale dell’Io.

Il motore centrale della storia è il magico arricchimento del protagonista, mercé una giacca confezionatagli senza apparente richiesta di compenso⁶⁸ da uno strano sarto,⁶⁹ che implica la sua progressiva alie-

⁶⁴ M. Fusillo, *L’altro e lo stesso* cit., p. 143. In *La giacca stregata* tale concezione è esplicitata: «i soldi che la giacca mi procurava [...] venivano dall’inferno. Ma c’era pure dentro di me l’insidia della ragione la quale, irridendo, rifiutava di ammettere una mia qualsiasi responsabilità» (D. Buzzati, *La giacca stregata* cit., p. 309).

⁶⁵ M. Fusillo, *L’altro e lo stesso* cit., p. 161.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 162.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁶⁸ «Gli chiesi il prezzo./ Non c’è fretta lui rispose, ci saremmo sempre messi d’accordo. Che uomo simpatico, pensai sulle prime. Eppure più tardi, mentre rincasavo, mi accorsi che il vecchietto aveva lasciato un malessere dentro di me (forse per i troppi insistenti e melliflui sorrisi)» (D. Buzzati, *La giacca stregata* cit., p. 306); per il motivo del cambiamento di prospettiva dell’Io nei confronti del ‘doppio’ e per i modi lusinghieri di quest’ultimo cfr. rispettivamente nn. 36, 59, 60.

⁶⁹ «“Quasi nessuno lo conosce” disse “però è un grande maestro. E lavora solo quando gli gira. Per pochi iniziati”» (*ibidem*, p. 305).

nazione fino alla finale perdita d'identità. La strategia narrativa della focalizzazione interna implica qui, come già nei testi precedenti, che la confusione conoscitiva dell'Io non venga anticipata al lettore, ma sia progressivamente registrata dai pensieri dello stesso personaggio.⁷⁰

In una intricata ragnatela di riferimenti intertestuali si ritrovano, tenuti insieme dal collante della relazione 'doppio-denaro',⁷¹ motivi quali l'insolito presentimento successivamente realizzatosi, la tragica fatalità percepita nelle proprie azioni,⁷² la 'voce estranea' dell'Altro,⁷³ la sensazione di avere stretto un orribile patto con un'oscura presenza,⁷⁴ l'impressione del progressivo invelenirsi della propria anima⁷⁵ che rappresenta l'insolita tipologia del 'doppio' in questa storia: il personaggio, diviso tra la mania di arricchimento e l'intenzione di smettere nella propria avidità, si sdoppia effettivamente oggettivizzando tale sua pulsione e compiendo, seppure quasi inconsapevolmente, una serie di delitti proporzionali al suo sfrenato arricchimento.⁷⁶

Altro motivo satellite orbitante intorno al macrotema dell'identità sdoppiata⁷⁷ è costituito dalle varianti di 'spirito tutelare' e 'spirito persecutore', rappresentati sotto forma umana, di ombra o riflesso; quest'ultimo, che tematizza la raffigurazione del *Second Self*, affonda le proprie radici nell'antichità e nelle tradizioni antropologiche dei popo-

⁷⁰ «Ebbi la sensazione di trovarmi coinvolto, per ragioni misteriose, nel giro di una favola come quelle che si raccontano ai bambini e che nessuno crede vere» (*ibidem*, p. 307).

⁷¹ «I soldi, i divini soldi!» (*ibidem*, p. 309).

⁷² Cfr. n. 102.

⁷³ «Ma all'ultimo guizzo delle fiamme, dietro di me – pareva a due metri di distanza – risuonò una voce umana: "Troppo tardi, troppo tardi!"» (*ibidem*, p. 310; cfr. n. 54).

⁷⁴ «Tutto dunque congiurava a dimostrarmi che, senza saperlo, io avevo stretto un patto col demonio» (*ibidem*, p. 310).

⁷⁵ «sapevo che, ogni qualvolta riscuotevo denari dalla giacca, avveniva nel mondo qualcosa di turpe e doloroso. Ma era pur sempre una consapevolezza vaga, non sostenuta da logiche prove. Intanto, da ogni mia nuova riscossione, la coscienza mia si degradava, diventando sempre più vile» (*ibidem*, p. 309).

⁷⁶ «Devo ora forse elencare uno per uno i miei delitti? Sì, perché ormai sapevo che i soldi che la giacca mi procurava venivano dal crimine, dal sangue, dalla disperazione, dalla morte, venivano dall'inferno» (*ibidem*, p. 309).

⁷⁷ Tre racconti sono collegati da tale motivo: *Ombra del Sud*, *Scorta personale*, *Acqua chiusa*.

li primitivi i quali riconoscono nell'immagine riflessa dallo specchio (o dall'acqua) l'oggettivazione dell'anima, e quindi di un secondo Io.

Nel brevissimo *sketch Acqua chiusa* si assiste ad un caso di 'doppio apparente',⁷⁸ di sdoppiamento della coscienza dell'Io personaggio, una fantomatica prima persona plurale, tale «noi» narrante, che diviene immagine autonoma e visibile riflessa in uno specchio di una toilette del Grand Hôtel, descritto durante un particolare stato di isolamento e di alienazione.⁷⁹ E' una «rappresentazione più o meno definita del Doppio, che però si presenta subito come creazione spontanea e soggettiva di un'attività fantastica morbosa».⁸⁰ Tale forma di autoscopia esprime, in questo caso, il profondo senso di autoalienazione dell'Io⁸¹ che si avverte estraneo alla realtà sociale di cui è parte,⁸² riprendendo così il tema dell'«identità» nel mondo antico (per cui essa coincide con l'immagine trasmessa al mondo esterno e si attua attraverso l'interazione sociale con esso) e componendolo con la visione moderna della 'coscienza' (estranea alla *forma mentis* dell'antichità classica e propria dell'ideologia cristiana) e con la teoria lacaniana della 'fase dello specchio'.⁸³ Ne risulta un riconoscimento di sé e della propria funzio-

⁷⁸ Per la nozione di *doppio apparente* cfr. n. 52.

⁷⁹ «L'uomo quasi vive senza avere la percezione della dimensione profonda ed autentica dell'esistenza: per questo poi trasale all'improvviso quando alcuni messaggi lo riportano per un attimo a questa profondità dell'essere, ritornando però quasi subito all'ordinaria ottusità» (A. Biondi, *Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra "Italia magica" e "surrealismo italiano"* cit., p. 57).

⁸⁰ O. Rank, *Il doppio* cit., p. 35.

⁸¹ «dagli specchi ci guarda un volto insieme vecchissimo e nuovo che conosciamo, ahimè, troppo bene; mai però ci era apparso così pallido, sarcastico e complessivamente desolato. E dal silenzio profondo [...] a tradimento ci parla con accento umile e amico, bonariamente ricordandoci le miserie dell'uomo e le speranze perdute. [...] Ci sfugge il dominio del mondo e [...] scuotiamo il capo allo scopo di vedere l'altro, quella faccia ebete, nello specchio, farci segno di no» (D. Buzzati, *Acqua chiusa*, in *In quel preciso momento* cit., p. 128).

⁸² «Tropo tardi per tornare di là. Con che cinismo l'amico in frac, così simile a noi, ci fissa dal vetro»; «dov'è la magica felicità per cui poco fa si volava invincibili sopra le turbe? Continua a scuotere il capo stupidamente quel pallido ed equivoco tipo della nostra identica statura, di là, nello specchio, a rammentarci la rapidità della vita» (*ibidem*, pp. 128, 129).

⁸³ L'immagine dell'Io allo specchio è spesso associata ad una percezione frammentata del proprio corpo o spirito; secondo Jacques Lacan, sostenitore della fondamentale divisione strutturale del soggetto, esiste una vera e propria 'fase' in cui il bambino, l'Io non ancora

ne sociale, accettata o meno, attraverso l'interazione con l'Altro, riflesso nello specchio. Il 'doppio', coadiuvato dal sottile sarcasmo della voce narrante,⁸⁴ vuole risvegliare lo spirito da un pericoloso torpore e illuminare, cristianamente,⁸⁵ nell'ammonimento finale, una strada nuova, migliore, su cui condurre l'Io stanco ed incerto: svolge, quindi, una funzione formativa, come anche nel racconto *Scorta personale*.

«Fuori di porta, poche decine di metri dalla vecchia cinta daziaria, c'è uno che mi aspetta».⁸⁶ Così il protagonista di *Scorta personale* introduce in *medias res* il suo racconto sulla misteriosa figura che, incessantemente, lo segue, sempre a distanza, sempre mantenendosi in disparte, insolita e straordinaria manifestazione di un 'doppio', spirito tutelare, che accompagna il suo protetto fino all'ultimo giorno della sua esistenza. L'arcana 'complicità' che immediatamente si crea tra i due personaggi⁸⁷ e il primario senso di timore dell'Io,⁸⁸ verso un ata-

pienamente formato, nell'autosservazione allo specchio, si trova di fronte ad un «crocevia strutturale»; si «tratta del riconoscimento della propria identità attraverso l'individuazione della propria immagine che la funzione dello specchio rende possibile. [...] La funzione dello specchio è, infatti, quella di produrre uno sdoppiamento del soggetto per cui il soggetto può oggettivarsi nell'immagine speculare, nell'altro da sé, al fine di potersi riconoscere in una alterità che lo identifica, in un'esteriorità che lo riflette». Importante per capire la funzione del 'doppio' nel racconto, è l'affermazione: «L'unificazione del soggetto tramite l'immagine speculare-ideale [...] non può che assumere la forma di un miraggio che virtualizza una maturazione e una padronanza non avvenute nella realtà»; la concezione lacaniana dello scarto incolmabile tra la «dissociazione del soggetto» e «la sua rappresentazione alienata nell'immagine» non interessa invece in questa sede se non per il fatto che «l'essere umano non vede la sua forma realizzata, totale, il miraggio di se stesso, se non fuori di se stesso» (J. Lacan, *Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, a cura di A. Di Ciaccia, M. Recalcati, Milano, Mondadori, 2000, pp. 20-21, 24, 26), ossia nello specchio. Per un approfondimento della dimensione alienata del soggetto connessa alla sua riflessione nello specchio cfr. *ibidem*, p. 27; per le implicazioni narcisistiche della natura dell'Io cfr. n. 36.

⁸⁴ «Prudenza, vogliamo dire, anche con le *toilettes* dei grandi alberghi, le loro luci sibilline, quel silenzio, quella gelida serenità, gli specchi, la sediziosa voce dell'acqua» (D. Buzzati, *Acqua chiusa* cit., p. 129).

⁸⁵ «Dio, pazientissimo, giorno e notte ci insegue, dove meno si pensa ci attende all'agguato, non ha bisogno di croce o di altari, anche nei vestiboli di marmo sterilizzato che non si possono nominare egli viene a tentarci proponendoci la salvezza dell'anima» (*ibidem*, p. 129).

⁸⁶ «vidi un uomo vestito di grigio, fermo, in un prato esterno, che mi fissava con interesse» (idem, *Scorta personale*, in *180 racconti* cit., p. 172).

⁸⁷ «lusingato, gli feci cenno con una mano, salutando./ Allora lui alzò il bastoncino e lo agitò debolmente, quasi a significare una vaga complicità tra noi due: curiosa impressione» (*ibidem*).

vica entità non pienamente individuata, che si tramuta gradualmente in sana curiosità e infine in sincera gratitudine,⁸⁹ accomunano *Scorta personale* e *Ombra del Sud*,⁹⁰ altra narrazione in prima persona sui ripetuti incontri del protagonista con «una figura strana»,⁹¹ sempre intravista e mai perfettamente delineata, straordinariamente presente in tutti i suoi spostamenti intorno alla zona tra Egitto, Eritrea ed Etiopia,⁹² ritenuta, infine, una sorta di messaggero inviato per indicargli la strada verso le frontiere del suo «incognito regno». ⁹³ Con sviluppi paralleli, quasi identici, alla vicenda narrata in *Scorta personale*, anche qui, sebbene la sua vista duri sempre pochi istanti, questa insolita figura entra nell'animo del narratore provocandogli, inizialmente, «certa inquietudine»⁹⁴ e, successivamente, la strana consapevolezza di un le-

⁸⁸ «L'incontro tuttavia aveva destato in me oscure apprensioni»; «In qualsiasi città io traessi, se appena uscivo dall'abitato [...] io lo vedevo. E per qualche tempo, pensandoci, avevo paura: quell'uomo dunque mi inseguiva, mi teneva d'assedio, di notte forse avrebbe varcato le soglie della città [...], raggiunto la mia abitazione [...]. E come difendermi?»; «Evitavo quindi la periferia, per risparmiarmi la minacciosa apparizione. [...] Per tutta la vita sarebbe dunque durata la persecuzione?» (*ibidem*, p. 173).

⁸⁹ «[...] però adesso l'apprensione è finita. Non ho più paura di lui. [...] Mi sono persuaso cioè che lo sconosciuto non mi desidera male, non vuole perseguitarmi [...]. Egli si accontenta di aspettare»; «Non lo temo più. Anzi, passando i giorni, ho per lui una specie di gratitudine. Perché gli anni si consumano, la mia faccia invecchia, è scomparsa la casa dove vissi bambino, ad uno ad uno spariscono gli amici [...], sempre meno speranze. Però lui mi aspetta, paziente» (*ibidem*, p. 174).

⁹⁰ Pubblicato sul «Corriere della Sera» il 2 luglio 1939, con il titolo *Messaggero del Sud*, ebbe successive redazioni in *I sette messaggeri* e in *Sessanta racconti*. Nella prima redazione il racconto era preceduto dall'indicazione del luogo, «Harà», afferendo pertanto marginalmente (sebbene il tema fosse stato probabilmente suggerito dal racconto di Poe *The Man of the Crowd*) alle corrispondenze africane di Buzzati inviato (cfr. *Dino Buzzati. Opere scelte*, a cura di G. Carnazzi, Milano, Mondadori, 1998, p. 1515).

⁹¹ «scorsi un uomo, un arabo forse, vestito di una larga palandrana bianca, in testa una specie di cappuccio – o così mi parve – ugualmente bianco. Camminava lentamente in mezzo alla strada, come dondolando, quasi stesse cercando qualcosa, o titubasse, o fosse anche un poco storno» (D. Buzzati, *Ombra del Sud*, in *180 racconti* cit., pp. 33-34).

⁹² Le città nominate sono infatti Porto Said, Massaua e Harar.

⁹³ «La faccenda non mi è molto chiara ma mi pare di avere capito che tu vorresti condurmi più in là, ogni volta, sempre più nel centro, fino alle frontiere del tuo incognito regno» (D. Buzzati, *Ombra del Sud* cit., pp. 36-37); parallelamente si trova: «era lo stesso uomo di quel giorno lontano, il quale si era spostato attraverso il mondo apposta per me, me aspettando alle porte della città, spia di un regno sconosciuto» (idem, *Scorta personale* cit., p. 173).

⁹⁴ Idem, *Ombra del Sud* cit., p. 34.

game inusuale stabilitosi con l'insolito essere,⁹⁵ fino alla conclusiva presa di coscienza della possibilità, per la sua «anima deprecabilmente timida»,⁹⁶ di un'unica *chance* per liberarsi verso l'ignota avventura, e al dubbio finale (nel duello contro se stesso), sulla prontezza o meno della propria forza di volontà.

Il privilegio conferito alla dimensione di solitudine individuale,⁹⁷ fondamentale al ritrovarsi col *Secret Self* (anche nei successivi racconti) rende pressoché inutile il tipico incontro con l'Altro in ambientazione notturna,⁹⁸ mentre le città labirintiche,⁹⁹ luoghi degli incontri, e la sintassi ripetitiva nella descrizione della strana figura¹⁰⁰ suggeriscono rispettivamente i motivi tipici della labirinticità¹⁰¹ e della coazione

⁹⁵ Sensazione topica nell'incontro col 'doppio': «Di carne ed ossa o miraggio, egli era comparso per me, miracolosamente si era spostato da un capo all'altro della città indigena per ritrovarmi e fui consapevole (per voce che mi parlava dal fondo) di una oscura complicità che mi legava a quell'essere» (*ibidem*, p. 35).

⁹⁶ *Ibidem*, p. 37. Parallelamente: «Ma al banale timore del rapimento subentrò un pensiero per me nuovo e inquietante, che non riuscirò mai a spiegare: un po' come se avessi scoperto che [...] c'era un'altra porzione di vita, finora inaspettata, ma altrettanto mia, che mi aspettava: una porzione di vita misteriosa, a cui mi ero affascinato abusivamente» (*idem*, *Scorta personale* cit., p. 172); anche qui c'è la scoperta di una possibilità di vita mai calcolata, eppure esistente, che il 'doppio' indica.

⁹⁷ Solitudine valida sia per il protagonista che per il 'doppio': «sola in mezzo a una via io vidi a Porto Said una figura strana»; «Quel giorno me ne andai girando solo, nelle ore più calde»; «mi sentivo solo ed estraneo, un intruso in un mondo di altri»; «Solissimo sulla striscia grigia di cemento, si allontanava lentamente»; «Io sono qui che scrivo, nella casa di un amico piuttosto isolata» (*idem*, *Ombra del Sud* cit., pp. 33, 35, 36).

⁹⁸ L'ambientazione notturna (efficace per una tema che ha il proprio *status* sul confine tra realtà ed immaginazione) dell'incontro col doppio è una costante nella letteratura sin dal primo esempio: l'*Anfitrione* plautino; cfr. nn. 120, 126.

⁹⁹ «L'ho rivisto oggi, mentre perlustravo i labirinti della città indigena. [...] quei budelli, tutti uguali e diversi» (D. Buzzati, *Ombra del Sud* cit., p. 36).

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 33-34, 36.

¹⁰¹ «Labirinto» è una parola tematica chiave che, in questo caso, connota le due sfaccettature dell'io del protagonista: la sua timida coscienza e la ferma volontà di seguire il 'doppio'. A livello tematico, ed è in parte il caso di questo racconto: il «labirinto non è solo, a livello sincronico, un'immagine prediletta dalla poetica barocca, figurativa e letteraria, ma è anche, a livello diacronico, una costante che caratterizza tutto il macrotesto del doppio, in quanto direttamente connessa al perturbamento di una visione razionale della realtà e all'emergere di una logica altra, diventando spesso figura ovvia dell'inconscio; in fondo il labirinto proietta sul mondo esterno il meccanismo dello sdoppiamento, estremizzandolo, e producendo così un reale proteiforme a cui si tenta invano di dare un ordine formale» (M.

perturbante al ripetere.¹⁰² In *Scorta personale* lo ‘sconosciuto’ potrebbe essere la figura della morte,¹⁰³ ‘doppio’ ancestrale dell’Io,¹⁰⁴ manifestazione oggettiva del tormento relativo all’annullamento della propria identità individuale e frutto della dialettica repressione-represso insita nei processi psichici dell’Io stesso.¹⁰⁵

Fusillo, *L’altro e lo stesso* cit., p. 213). Anche in *La soffitta* «labirinto» è parola tematica: «E qui mi sento chiuso in un labirinto costruito apposta per me, da astuzia non mia» (D. Buzzati, *La soffitta* cit., p. 280).

¹⁰² La ripetizione di «avvenimenti consimili», secondo Freud, è uno dei fattori perturbanti nell’universo del ‘doppio’: «nell’inconscio psichico è riconoscibile il predominio di una coazione a ripetere che procede dai moti pulsionali: questa coazione dipende probabilmente dalla natura più intima delle pulsioni stesse, è abbastanza forte da imporsi» e ricorda, a volte, «l’impotenza di certi stati onirici» poiché il «ritorno non intenzionale» ed altre situazioni simili «provocano [...] questo senso di impotenza e di turbamento». Inoltre «il fattore della ripetizione involontaria rende perturbante ciò che di per sé sarebbe innocuo, insinuandoci l’idea della fatalità e dell’ineluttabilità laddove normalmente avremmo parlato soltanto di ‘caso’» (S. Freud, *Il perturbante* cit., pp. 98-99, 98). In *Ombra del Sud* tale coazione alla ripetizione è resa anche linguisticamente e sintatticamente attraverso la serie, già individuata, delle ripetitive ed identiche descrizioni del ‘doppio’, nonché dall’affermazione immediatamente seguente una delle descrizioni: «E anche adesso voltava le spalle e si andava allontanando adagio, chiudendo – mi pareva – una fatalità paziente e ostinata» (D. Buzzati, *Ombra del Sud* cit., p. 34). Essa richiama peraltro il «processo fatale» temuto dal protagonista de *L’Alienazione* (cfr. n. 37), il «peso di una fatalità troppo grande» sotto cui si sente soffocare il protagonista de *La giacca stregata*, e «la bellissima notte di umido [...] coi suoi lampioni pieni di fatalità» di *Incontro notturno*. Elemento ancor più comprovante la relazione linguistico-tematica legata alla ripetitività incessante degli eventi è la descrizione dell’atmosfera onirica aleggiante durante il primo incontro col ‘doppio’: «non riuscivo a fermare l’attenzione su alcuna cosa, come succede nei sogni» (*Ombra del Sud* cit., p. 33). Spesso, infatti, il sogno e l’ombra sono «concepiti non come illusione mentale o un prodotto del pensiero, ma come una realtà esterna tremendamente presente, anche se proveniente da un altrove inaccessibile, e quindi perturbante» (M. Fusillo, *L’altro e lo stesso* cit., p. 32).

¹⁰³ «A poco a poco intorno a me si farà completa desolazione e di sicuro, che mi resti fedele non ci sarà che lui [...] Lui solo mi sarà vicino nell’ora più difficile della vita» (D. Buzzati, *Scorta personale* cit., p. 174); il racconto si chiude con la speranza di vedere presto il volto dello sconosciuto e di conoscere il messaggio che reca con sé.

¹⁰⁴ Otto Rank scrive: «Rochholz, che si è occupato molto della credenza in uno spirito tutelare, ritiene che l’interpretazione originaria sia quella ‘positiva’ di uno spirito protettore e che da essa, con il rafforzarsi della fede nell’aldilà, si sia sviluppata l’interpretazione contraria, di uno ‘spirito della morte’». E in «una descrizione analoga di Poritzky (*Storie di spettri*) lo ‘sconosciuto’ è la morte che, invisibile, segue incessantemente colui che deve colpire» (O. Rank, *Il doppio* cit., pp. 70, 51).

¹⁰⁵ La dialettica repressione/represso ha vari esiti tra cui «l’angoscia atavica di fronte al non esserci, alla ripetizione dell’uguale, all’annullamento dei tratti individuali» che «caratterizza le opere a carattere perturbante» (M. Fusillo, *L’altro e lo stesso* cit., p. 12). Cfr. n. 102.

«Ombra»¹⁰⁶ è invece il termine che definisce, sin dal paratesto, la figura che il narratore di *Ombra del Sud* incontra e che si configura prima come un 'doppio' persecutore, poi come un 'alter ego' protettore,¹⁰⁷ un nume tutelare e formativo derivato, probabilmente, dalla proiezione delle pulsioni nascoste e mai realizzate da parte dell'Io del protagonista in un 'essere', creato forse dalla propria stessa mente.¹⁰⁸ Funzionale alla costruzione dell'identità individuale del protagonista,¹⁰⁹ sia che questo lotti contro l'autoalienazione, sia che tenti di scardinarsi dalle consuete paure umane per aprirsi verso nuovi orizzonti conoscitivi, il 'doppio' possiede, in queste tre prove narrative, un potere formativo.

Identica ambizione si ritrova nella figura del 'doppio-bambino' del racconto *Quando l'ombra scende*, il primo, cronologicamente, della serie di testi incentrati sul tema del *double* connesso al trascorrere del tempo (motivo tipico buzzatiano) ed alle manifestazioni di figure um-

¹⁰⁶ Secondo la teoria junghiana l'ombra corrisponde alla personalità dell'individuo ed è figura di essa, simboleggiando il lato inferiore ed animale della natura umana, ma anche esemplificando la personalità e dandole spicco: «la 'figura viva' ha bisogno di profonde ombre, per apparire plastica. Senza le ombre rimane un'immagine fallace e piatta, oppure un bambino più o meno educato» (C.G. Jung, *L'io e l'inconscio*, trad. di A. Vita, Torino, Boringhieri, 1967, p. 163). L'ombra è stata oggetto di studio sin dalla concezione omerica per cui quella del defunto è stata considerata un vero e proprio 'doppio'; nelle credenze primitive, studiate da O. Rank, l'ombra è un 'doppio' non spirituale, ma reale, quasi un essere attaccato all'uomo: «Alla realtà della morte, che l'uomo subisce, ma che tenta continuamente di rinnegare, si collegano le prime idee sull'anima [...]. L'ombra è proprio una delle prime tra esse e pare che fosse considerata come un'immagine del corpo, costituita da una sostanza più leggera»; «l'immagine riflessa e l'ombra hanno la stessa funzione perché tutt'e due si contrappongono all'io come sue immagini divenute autonome» (O. Rank, *Il doppio* cit., pp. 76, 100-101, 25).

¹⁰⁷ Per un maggiore approfondimento cfr. O. Rank, *Il doppio* cit., p. 32; «Nella lingua neogreca si usa "ombra" nel senso di spirito tutelare» (*ibidem*, p. 84).

¹⁰⁸ Non a caso il famoso «arabo» non si vede mai in volto. Allo stesso modo in *Scorta personale* (e strutturalmente i due racconti sono simili nel motivo della rincorsa alla ricerca del 'doppio' che mai si riesce a fermare: cfr. D. Buzzati, *180 racconti* cit., pp. 36, 173), il protagonista non scorgeva altro del 'doppio' che il vestito grigio e costui, dapprima percepito come una persecuzione, si configura alla fine come un invisibile accompagnatore e spirito protettore, creato dalle primordiali paure e proiezioni dell'Io. Cfr. nn. 138, 140, 141.

¹⁰⁹ Fusillo cita nell'introduzione al suo saggio la teoria dell'americano Carl F. Keppler il quale propone «una nozione di "Second Self" come di un'unità ridotta a dualità, né puramente oggettiva né puramente soggettiva, che avrebbe come fine l'integrazione della personalità e l'espansione del sé nella socialità» (M. Fusillo, *L'altro e lo stesso* cit., p. 9).

bratili appartenenti ad altre dimensioni temporali. E' la storia (nuovamente ambientata in soffitta e con il presupposto, per la visione del *Secret Self*, dello stato di solitudine del personaggio),¹¹⁰ del ragioniere Sisto Tarra che incontra se stesso bambino¹¹¹ e comprende, troppo tardi, di avere sprecato la propria vita in aride occupazioni e vuote ambizioni.¹¹²

Il 'doppio', estrinsecazione di una parte del Sé (in questo caso, allegoricamente, del proprio passato), è in grado di percepire, con commovente innocenza,¹¹³ ma non di comprendere,¹¹⁴ gli angoli più oscuri e remoti della personalità dell'Io ormai adulto, ridestando la secolare questione del difficile rapporto dell'uomo con se stesso; rapporto legato al destino dell'individuo e tramutatosi, nel Novecento, in aperto conflitto fra l'identità individuale ed il ruolo sociale, fra l'Io più auten-

¹¹⁰ «Il Tarra abitava da solo in una villetta a due piani, in un viale della città giardino, fuori di porta» (D. Buzzati, *Quando l'ombra scende*, in *180 Racconti* cit., p. 102). Per il motivo della solitudine cfr. nn. 56, 110, 112, 127.

¹¹¹ «Sisto si fermò, inchiodato dallo stupore: Ma lui lo conosceva quel ragazzo, perdio se lo conosceva! Quel taglio appena rimarginato sopra un occhio [...]: quello sconosciuto era lui stesso. Sisto Tarra, bambino. Proprio lui, Sisto all'età di undici dodici anni. [...]: era proprio lui stesso, Sisto, bambino» (*ibidem*, p. 103).

¹¹² «Solo, nella soffitta buia. La notte lo aveva sorpreso come egli non aveva mai creduto possibile. Pensò fortemente alla propria carriera, alla promozione, alla nuova carica, ma tutto questo non gli diceva più niente./ Invano cercava la contentezza di prima»; «lui che aveva sempre disprezzato la vita e a poco a poco se ne era straniato pretendendo di fare tutto da sé. E cominciava a nascergli il dubbio, come minuscolo barlume, di essersi completamente sbagliato, che ci potessero essere al mondo altre cose che il posto all'ufficio [...], cose che un giorno lontano aveva intraviste, stupidaggini naturalmente, fantasie senza costrutto, poi lasciate nell'avidità faticosa quotidiana» (*ibidem*, pp. 107, 108).

¹¹³ «Finalmente il ragazzo aveva dunque capito: si era accorto che quel signore vicino alla cinquantina non era una persona qualsiasi, bensì proprio lui stesso, così come era stato trasformato dagli anni. La voce del bimbo tremava, per qualche sua particolare ragione. [...] il fanciullo aveva capito benissimo e guardava Sisto con un'espressione intensa ed amara, come se si fosse aspettato un grande regalo e avesse trovato una misera cosa. A passi incerti si avanzava, attraverso la fosca soffitta, verso quell'uomo che avrebbe voluto non conoscere, fissava quel volto segaligno, quegli occhi freddi da pesce, quelle labbra sottili e dure, esaminava il colletto alto inamidato, [...], il vestito scuro correttissimo, e ne toccò con una mano un lembo» (*ibidem*, p. 106).

¹¹⁴ «“Mi immaginavi diverso, eh?” fece Sisto nelle tenebre crescenti, con voce rauca e nemica./ “Non so, non so...” balbettò il bambino impaurito ritraendosi. Non disse altro ma si sentiva lo stesso la sua delusione» (*ibidem*, p. 107).

tico dell'individuo e la maschera dell'Io ufficiale¹¹⁵ che spesso offusca i tratti principali della personalità umana. In tale idea di *double* convergono «ogni sorta di possibilità non realizzate che il destino potrebbe tenere in serbo e alle quali la fantasia vuole ancora aggrapparsi, [...], oltre a tutte le decisioni della volontà che sono state represses e che hanno prodotto l'illusione del libero arbitrio».¹¹⁶ Si tratta di un *Second Self*, chiaramente originato dal conflitto tra le opposte istanze psichiche individuali secondo l'equazione rankiana per cui alla scissione interiore può corrispondere una proiezione di un secondo 'Io' che oggettiva il processo e che, nel caso di Tarra, si tramuta in «coscienza morale»,¹¹⁷ che ricorda all'uomo le primarie pulsioni e gli antichi desideri che ha soppresso per crearsi una vuota sacca, in cui contenere la propria pura essenza, che si chiama 'ruolo sociale'.¹¹⁸

Ma l'elemento drammatico, *topos* della narrativa buzzatiana, sta sempre in agguato: non sono risparmiati infatti al Tarra gli interrogativi sul valore della propria esistenza, non gli è più concesso il dono della superficialità nella considerazione della propria coscienza, e l'incomprensibilità di se stesso si fa più logorante proprio all'apparire del

¹¹⁵ Cfr. n. 82.

¹¹⁶ S. Freud, *Il perturbante* cit., p. 97.

¹¹⁷ «Nell'Io prende forma lentamente un'istanza particolare, capace di opporsi al resto dell'Io, un'istanza che serve all'autosservazione e all'autocritica, che effettua il lavoro della censura psichica e che ci diventa nota come 'coscienza morale'. Nel caso patologico del delirio di essere osservati questa istanza si isola, si scinde dall'Io» (*ibidem*, p. 96). E ancora: «L'angoscia dell'incontro con il proprio Doppio è il prezzo che si paga per liberarsi da questa tensione attraverso un'oggettivazione del conflitto. «La paura causata dal complesso dell'io crea lo spaventoso fantasma del Doppio» il quale «rappresenta i desideri segreti e sempre repressi dell'anima»; «Il sintomo più evidente di questo stato psichico è un forte senso di colpa che crea nel protagonista un profondo disagio, quindi il suo rifiuto di assumersi la responsabilità di certe azioni, anzi la tendenza ad addebitarle al proprio Doppio, che può essere rappresentato dal diavolo stesso»; questa «personificazione delle pulsioni e delle inclinazioni sentite come riprovevoli e con cui, in questo modo, ci si può confrontare senza doversene assumere la responsabilità, può trasformarsi [...] da funesto seduttore in benevolo ammonitore (*William Wilson*), cui ci si rivolge come alla 'coscienza' dell'uomo» (O. Rank, *Il doppio* cit., pp. 96-97). Cfr. n. 37.

¹¹⁸ «Non era davvero facile a impressionarsi il Tarra. Pure sentì di colpo una gran timidezza, come quando veniva chiamato a conferire dal direttore generale. Gli pareva di non essere più capace di muoversi e fissava sbalordito la propria viva immagine di trentacinque anni prima» (D. Buzzati, *Quando l'ombra scende* cit., p. 103).

barlume di una vana speranza di poter modificare gli eventi ormai cristallizzati.

La regressione ad una fase precedente alla totale formazione dell'Io, in tal caso all'infanzia, è un elemento perturbante¹¹⁹ e si lega al motivo del trascorrere del tempo,¹²⁰ molto forte nel racconto, ed all'incalzare degli anni, al desiderio di mantenersi sempre giovani, al timore d'invecchiare,¹²¹ argomenti connessi ai più profondi problemi dell'individuo; e «la paura d'invecchiare, o comunque di cambiare è un timore legato strettamente all'immagine della morte»¹²² (il personaggio Dorian Gray ne è tipico esempio), prima cura della tensione narcisistica dell'Io.

¹¹⁹ «“Sisto, Sisto!” fece ancora, sussurrando poiché il suono della propria voce cominciava a dargli disagio. Ma nessuno rispose. L'immagine antica si era dissolta nell'ombra e nella soffitta non restava assolutamente altri che il ragioniere Sisto Tarra, di 47 anni, assalito da inquieti pensieri» (*ibidem*, p. 107). Il perturbante «è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare» (S. Freud, *Il perturbante* cit., p. 82). Cfr. n. 132.

¹²⁰ «La soffitta si era fatta rapidamente molto più tetra e a spiegarlo [...] bisognava ammettere proprio [...] che inaspettatamente, accelerando il normale ritmo delle ore, come era mai avvenuto, si avvicinasse la notte»; «“Guarda che bell'orologio,” disse Sisto Tarra per dare confidenza al bimbo [...]. Schiacciò un bottoncino e si udirono, nel pesante silenzio, tintinnare esili rintocchi metallici. Uno, due, tre, quattro, cinque, sei. Le sei di sera, possibile? Un oscuro orgasmo si formò nel petto del Tarra. Gli pareva che il colloquio con il bambino non fosse durato più di dieci minuti, ma l'orologio e il buio crescente testimoniavano il sopraggiungere della notte. Il sole aveva divorato il cammino, quasi in odio a lui, Sisto» (D. Buzzati, *Quando l'ombra scende* cit., p. 106). Nei racconti di Buzzati «c'è un tempo lineare che è oggettivo, esterno, potenza onnivora e distruttiva. C'è un tempo circolare, ciclico, ripetitivo che tutto riporta inesorabilmente ed infallibilmente al punto di partenza [...] / [...]: il punto in cui il cerchio e la retta si toccano, se vogliamo adoperare [...] un linguaggio della geometria, segna il momento in cui il personaggio prende coscienza del trascorrere oggettivo del tempo» (A. Biondi, *Metafora e sogno* cit., pp. 31-32). E' uno dei pochi casi di incontro notturno col 'doppio' in Buzzati: cfr. n. 98. Lo stesso termine «orgasmo» per alludere al fattore perturbante è in *Strano incontro*: «Allora vi prende l'orgasmo» (D. Buzzati, *Lo strano incontro*, in *Le notti difficili* cit., p. 200).

¹²¹ «Fu dapprima un dubbio remoto, poi lo prese un'acuta smania come di sete: poter tornare indietro, diventare ancora bambino, ricominciare tutto da capo, fare tutto diverso da com'era stato [...]. Ed era terribile che fosse ormai troppo tardi, che l'ombra lo avesse sorpreso e mai più ci sarebbe stato rimedio» (D. Buzzati, *Quando l'ombra scende* cit., p. 108).

¹²² O. Rank, *Il doppio* cit., p. 93. Ed ancora: «Il desiderio di mantenersi sempre giovani è un motivo che rivela una certa relazione tra l'angoscia primaria di morte e l'atteggiamento narcisistico» (*ibidem*, p. 97).

Strettamente connessi a tale soggetto sono *Miele e veleno* e *Incontro notturno* della raccolta *In quel preciso momento*, composta da racconti e prose brevi e pagine di diario buzzatiane. Nella prima 'riflessione' si ritrova la componente junghiana del *Double* rappresentante «l'inconscio ed il rimosso»¹²³ che, come nel precedente *Quando l'ombra scende*, riporta il protagonista ad un'infanzia obliata, in questo caso volutamente e senza rimorso alcuno, poiché sentita come 'straniera' e non consona agli sviluppi dell'Io¹²⁴ ormai vecchio e quindi ansioso di dimenticare definitivamente un'età tanto soffusa e lontana da risultare distorta ed estranea al suo stesso Essere. La funzione svolta dalla componente 'vecchiaia' è quindi «quella di introdurre nel testo una asimmetria tra il protagonista e il suo doppio».¹²⁵

Nel secondo breve racconto il protagonista incontra, «in una bellissima notte di umido, di freddo e di nebbia»,¹²⁶ sotto forma di persona,¹²⁷ il complesso psichico distaccatosi dal proprio Io. E' il narcisismo¹²⁸ la molla che fa scattare la rimozione e oggettivizzare i processi interni della psiche umana, ma qui si associa all'ossessione del protagonista per la maschera sociale indossata, sviscerando così l'altra re-

¹²³ M. Fusillo, *L'altro e lo stesso* cit., p. 111.

¹²⁴ «Si tratta di una novella scritta novant'anni fa, quand'ero ancora bambino./ Molta gente, nel complimentare un artista, ha questa cattiveria: di lodare non le opere sue recenti, che sono veramente sue, ma lavori vecchissimi, il cui vero autore non esiste più. Perché l'io di vent'anni fa è per me un estraneo, col quale ho ben poco in comune. E se ha scritto qualcosa di veramente bello, quasi mi fa rabbia./ L'io a cui voglio bene è quello di oggi, tutt'al più di ieri, dell'altro ieri. Più in là, è uno straniero sconosciuto i cui meriti non mi fanno né caldo né freddo» (D. Buzzati, *Miele e veleno*, in *In quel preciso momento* cit., p. 263).

¹²⁵ C. Imberty, *Il rivale assente*, in AA.VV., *Il Pianeta Buzzati* cit., p. 191.

¹²⁶ D. Buzzati, *Incontro notturno*, in *Egregio signore, siamo spiacenti di...* cit., p. 102. Riprende qui la topica ambientazione notturna dell'incontro col 'Doppio' (cfr. nn. 98, 120), nonché la tipica atmosfera oscura e nebbiosa da romanzo gotico; per il motivo della fatalità cfr. n. 102.

¹²⁷ «Nella strada deserta c'era un tipo perduto di vecchio barbone, barcollante e interamente solo» (D. Buzzati, *Incontro notturno* cit., p. 102). La descrizione del *Second Self* richiama molto quella della strana figura nel racconto *Ombra del Sud* (cfr. n. 91); ricorre inoltre il motivo della solitudine comune o all'Io o all'Altro e indispensabile per il loro incontro (cfr. nn. 56, 110, 112, 127).

¹²⁸ «Giorgio Duhamel usciva con due amici a tarda ora da un posto divertente [...] Giorgio era giovane, elegantissimo e in vena di scherzare» (D. Buzzati, *Incontro notturno* cit., p. 102).

pressa attrazione per la sua parte ‘doppia’ di bassa estrazione sociale, «per l’alterità assoluta, per l’animalità asociale e barbarica, e per una pienezza di vita»¹²⁹ mai sperimentata e sempre frenata forse dalle convenzioni borghesi minuziosamente rispettate, o forse proprio dall’eccesso di godimento materiale incessantemente perseguito ed ostentato, o forse dalla paura di perdere tutto ciò che si è conquistato con ricchezza e falsa rispettabilità. La lotta della componente narcisistica contro la paura patologica della vecchiaia e della morte (e in tal caso anche della povertà materiale) si concretizza nel meccanismo difensivo della raffigurazione di un ‘doppio’ che avverta l’Io su ciò cui va incontro, ma la stessa strategia protettiva si ritorce spesso contro l’Io stesso facendogli percepire il suo ‘double protettore’ come un infausto messaggero di rovina.¹³⁰

In tutti i racconti fino ad ora esaminati affiora comunque la sensazione che «la positività dell’Evento buzzatiano sta in questo restituire l’uomo a se stesso, che è comunque un valore indistruttibile».¹³¹

Il tema del ‘doppio’ è lo sviluppo di un sistematico attacco ai principi fondamentali della razionalità che, si è visto, viene spesso fatto rientrare nel fenomeno del ‘ritorno del represso’ o del ‘superato’, scintilla del ‘perturbante freudiano’.¹³² Tale fenomeno si verifica, nell’ana-

¹²⁹ M. Fusillo, *L’altro e lo stesso* cit., p. 256.

¹³⁰ «“Come ti chiami, rudere, maceria della notte?” [...] L’altro chinò il capo, cosicché l’ombra del cappellaccio cancellava la faccia. Disse: “Giorgio” [...]. “Di” fece Duhamel “e il cognome”. [...] Silenzio. Poi il vecchio compitò./ “Du... Du... Duha... Duha...”/ Rialzava lentamente il volto, la luce lo disegnò nei suoi particolari orrendi./ “Duha... Duha... Duham...”/ Giorgio arretrava, non sorrideva più [...] finalmente capi. Quel tipo spaventoso!/ Lui stesso, fra mezz’ora» (D. Buzzati, *Incontro notturno* cit., pp. 102-103). Lo spezzettamento del discorso coadiuva, stilisticamente, l’assurda logica interna alla realtà del ‘doppio’.

¹³¹ A. Biondi, *Metafora e sogno* cit., p. 52.

¹³² «Il tipo alzò lentamente la sconvolta faccia e lo guardava. La luce del fanale lo illuminò con straordinario senso drammatico./ Giorgio sentì qualcosa, non avrebbe saputo dire» (D. Buzzati, *Incontro notturno* cit., p. 102): è la tipica sensazione di qualcosa di perturbante. Freud afferma: «se la teoria psicoanalitica ha ragione di affermare che ogni affetto connesso con un’emozione, di qualunque tipo essa sia, viene trasformato in un’angoscia qualora abbia luogo una rimozione, ne segue che tra le cose angosciose dev’essercene un gruppo nel quale è possibile scorgere che l’elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che ritorna./ Questo tipo di cose angosciose costituirebbero appunto il perturbante [...] / [...] questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, ma è invece un che di fami-

lisi freudiana, o «quando complessi infantili rimossi sono richiamati in vita da un'impressione, o quando convinzioni primitive superate sembrano aver trovato una nuova convalida». ¹³³ Inquadrati in tale cornice i racconti buzzatiani sul *double* risultano ideati a partire dal piano della realtà consueta, ma poi, improvvisamente, travalicano la sottile linea di demarcazione tra l'usuale e l'inconsueto, conseguendo effetti 'perturbanti'. Lo scrittore si appropria, infatti, di gran parte delle condizioni consone all'esistenza reale che pure dissotterrano elementi perturbanti nell'esperienza quotidiana, ma per riuscire a pieno nell'intento, supera, a volte, sempre abilmente, il confine tra reale ed immaginario inizialmente pattuito con il lettore. ¹³⁴ E' questa l'inquadratura prospettica in cui analizzare i racconti, molto simili alle consuete storie di fantasmi, del cosiddetto motivo del 'doppio morto-vivo', la cui fondamentale duplicità «di persona morta che riappare viva e sembra, ed è, viva, nello stesso tempo che morta» ¹³⁵ costituisce un tipico espediente della narrativa fantastica qui mescolata con la componente tematica del *double*: «A molti uomini appare perturbante in sommo grado ciò che ha rapporto con la morte, con i cadaveri e con il ritorno dei morti, con spiriti e spettri. [...] Due fattori contribuiscono a determinare questa situazione di stallo: la forza delle nostre reazioni emotive originarie e la scarsa certezza delle nostre conoscenze scientifiche». ¹³⁶

Il paradigma della dimensione soprannaturale è il punto di partenza per lo svolgimento del motivo del *ghostdouble* in alcuni testi buzzatiani. Riconnettendosi alle credenze folkloriche dell'anima come 'doppio' del corpo creatasi al momento della morte, ¹³⁷ i racconti *La sosia*,

liare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi e ad essa estraniatosi soltanto a causa del processo di rimozione» (S. Freud, *Il perturbante* cit., p. 102).

¹³³ S. Freud, *Il perturbante* cit., p. 110.

¹³⁴ «La stranezza, del tutto inverosimile se confrontata al reale, del *fantastico*, è sempre e paradossalmente sostenuta e difesa dal racconto come di fatti veramente avvenuti e di cose reali o, per meglio dire, possibili e verosimili» (N. Bonifazi, *I mantelli di Buzzati e il "Fantastico"*, in AA.VV., *Dino Buzzati* cit., p. 234).

¹³⁵ *Ibidem*, p. 236.

¹³⁶ S. Freud, *Il perturbante* cit., pp. 102-103.

¹³⁷ «Tutte le popolazioni primitive credono che l'anima dell'uomo sia una copia esatta del corpo» (O. Rank, *Il doppio* cit., p. 77).

Strano incontro e *La nonna* creano una sorta di mondo parallelo, un 'smagliatura nel tempo' (buzzatianamente parlando) per cui l'Io protagonista incontra 'doppi-fantasma' di persone più o meno conosciute in vita.

Ne *La sosia*, che mantiene le caratteristiche del *setting* notturno e dell'atmosfera gotica, lo spettrale *Second Self* è la ragazza del protagonista rimasta vittima della peritonite a diciotto anni e incontrata dallo stesso durante una festa, commovente ultimo incontro prima della definitiva separazione;¹³⁸ in *Strano incontro* l'evento straordinario è così introdotto e giustificato dallo stesso scrittore: «Nelle grandi e grandissime città si danno fenomeni che altrove [...] non avvengono: connessi probabilmente con la massima concentrazione di unità umane e col prevalere dell'elemento meccanico».¹³⁹ E' il caso del certo riconoscimento di un vecchio amico che, incredibilmente, è morto qualche tempo prima;¹⁴⁰ nuovo elemento inserito della struttura tematica è l'incontro col 'doppio' tra la folla, comunque funzionale all'effetto perturbante della misteriosa e subitanea sparizione del 'doppio-fantasma'.¹⁴¹

¹³⁸ «“Mica per niente, ve ne siete accorti? Ha gli stessi occhi della povera Màrion”. “E’ vero, è vero, accidenti come le assomiglia”»; «Vanno, vanno, per le strade deserte. Ormai sono alla periferia./ “Ecco” fa la ragazza a un certo punto. “Adesso siamo arrivati. No, non si disturbi a scendere. Grazie di tutto. E arrivederci”. [...] un po’ frastornato lui riparte [...] quando gli viene un dubbio strano: “Ma dove l’ho accompagnata? Che posto era?”/ Torna indietro, ritrova il luogo, svolta l’angolo dove lei è scomparsa. C’è una strada buia, non si vede niente./ Lui accende i fari. Laggiù in fondo una cancellata./ Si avvicina. [...] E’ il recinto del cimitero dove Mèrion è sepolta» (D. Buzzati, *La sosia*, in *Le notti difficili* cit., pp. 75, 76). Per l'ambientazione notturna cfr. n. 98.

¹³⁹ Idem, *Fatterelli di città*, in *Le notti difficili* cit., p. 197. Altra tipica 'smagliatura temporale' veicolante una strana esperienza di latente e visionario sdoppiamento della realtà è nel racconto *Bis in idem*, in *Le notti difficili* cit., pp. 285-286.

¹⁴⁰ «Nella calca, un paio di metri davanti a voi, scorgete, di schiena, un vostro carissimo amico, appassionato di calcio come voi. Lo riconoscete senza ombra di incertezza [...]. Assolutamente lui. [...] / Un ondeggiamento improvviso della folla. Vi fanno sbandare. E l'amico si direbbe portato via, risucchiato da un gorgo repentino. Scompare. Svanisce nel nulla. [...] Vi lasciate trascinare avanti con un atroce batticuore. Perché siete matematicamente sicuri che era proprio lui, il carissimo amico, Antonio. Ma sono ormai cinque lunghi anni che il vostro amico è morto» (idem, *Strano incontro*, in *Le notti difficili* cit., pp. 199-200). Cfr. nn. 108, 138, 141.

¹⁴¹ Cfr. nn. 108, 138, 140.

Un'altra breve introduzione del narratore precede la serie di racconti di cui fa parte *La nonna*, identificando il fenomeno dello strappo temporale come necessario alla visione del *ghostdouble*: «Il tempo, si sa, è irreversibile. Eppure [...], nella smisurata trama del tempo, di quando in quando si determinano piccole crepe, intoppi, smagliature, che per brevi istanti ci lasciano sospesi in una dimensione arcana, agli estremi confini dell'esistenza».¹⁴² Così, a causa del verificarsi di un fenomeno di comunicazione temporale tra due età lontane tra loro, l'Io rivive, in maniera perturbante,¹⁴³ un *incontro* fatto molto tempo prima, o addirittura in un'altra vita, imbattendosi dapprima nella giovanissima ragazza che si era invaghita di lui, poi nella stessa cinquant'anni dopo e ora signora in età avanzata che lo riconosce e gli narra del loro primo incontro.¹⁴⁴

Altri racconti¹⁴⁵ trattano la tematica del 'doppio' morto-vivo, ma in maniera più strettamente connessa alle storie di fantasmi; tra questi *Assalto al Grande Convoglio*, *L'uomo che si dava arie* e *Il mantello*, tutti raccolti in *I sette messaggeri*, si distinguono per una cospicua quantità di riferimenti al tema in questione.¹⁴⁶

¹⁴² D. Buzzati, *Smagliature nel tempo*, in *Le notti difficili* cit., p. 271.

¹⁴³ «Non si fermò, nell'incontrarmi, ma rallentava il passo, fissandomi – questione di pochi secondi – con uno di quegli sguardi perniciosi che scendono nelle viscere»; «mi passò accanto sfiorandomi, sempre con quello sguardo tremendo»; «A me rimase però una sensazione strana, come di insicurezza, di rischio, di sfasamento. E non osai chiedere che fosse la bellissima giovinetta incontrata in corridoio (perché sapevo che non esisteva più)» (idem, *La nonna*, in *Le notti difficili* cit., pp. 275, 276).

¹⁴⁴ «“Ma noi ci siamo già conosciuti!” [...] / “To sì, ricordo, io sì, come fosse ieri. E sa che cosa devo dirle? Che lei è un miracolo! Lei ha fatto un patto col diavolo, dica la verità... [...] Si immagini, sono passati da allora almeno cinquant'anni... Non poteva essere lei. [...] Ma era uno come lei, uno identico, le giuro...”» (*ibidem*, pp. 275-276). Per il richiamo al patto col diavolo cfr. n. 117.

¹⁴⁵ Vedi, ad esempio, *Gli amici* (in *Il crollo della Baliverna* cit.) e *Fantasma ribelle* (in *In quel preciso momento* cit.).

¹⁴⁶ «Il giovane aveva un'aria ardita, assomigliava a lui, Planetta, una trentina d'anni prima»; «Planetta infatti li riconobbe. Erano proprio gli antichi compagni, erano i briganti morti, che venivano a prenderlo./ Infatti Planetta, così come il ragazzo, si levò ritto da terra, non più in carne ed ossa come prima, ma diafano al pari degli altri e pure identico a se stesso./ Gettato uno sguardo al suo povero corpo, che giaceva raggomitolato al suolo, Gaspare Planetta fece un'alzata di spalle come per dire a se stesso che se ne fregava [...] Qui si interruppe perché si era ricordato del ragazzo, il quale, pure lui in forma di ombra, se ne

Ultimo motivo è quello del ‘doppio’ legato al fenomeno dell’identificazione¹⁴⁷ e dello scambio d’identità che spesso crea scenari di stampo barocco: mondi illusori e ingannevoli, ambientazioni dominate dalla fluidità, dal movimento metamorfico e dall’instabilità conoscitiva, situazioni narrative caratterizzate «dal paradosso e dalla teatralità, in cui i confini tra vita e morte, tra finzione e realtà, tra io e altro sono continuamente stravolti».¹⁴⁸ *L’erroneo fu* (paradossale recitazione di un pittore, Predonzani, a seguito di un equivoco,¹⁴⁹ ma anche a scopo di profitto,¹⁵⁰ sulla propria stessa morte e sull’identificazione con suo fratello residente in realtà in Africa)¹⁵¹ e *Alias in via Sesostri* (straor-

stava in disparte» (D. Buzzati, *L’assalto al Grande Convoglio*, in *Il meglio dei racconti* cit., pp. 14, 22-23); «Alla sera, [...] il dottore Deroz comparve al Caffè Antinea vestito tutto di bianco, con camicia di seta e cravatta, come non era mai avvenuto»; «“Tra quindici giorni” interruppe Deroz “io non ci sarò più. O, per essere più precisi, sarò piuttosto lontano”»; «Il giovane medico era avvolto in una vestaglia di seta e varie zanzare giravano intorno al suo capo, con volo continuo»; «Si era infatti aperta la porta retrostante della casa e ne era uscito, non si sapeva come, il dottore Deroz medesimo. Era vestito di bianco come negli ultimi giorni ma, certo per un curioso effetto ottico, appariva molto diverso dalla immagine solita, pur tenuto conto delle tenebre. I suoi contorni anche, a causa di una specie di fosforescenza, sfuggivano a un preciso controllo, quasi fossero di fumo. [...] / In quanto al professore Dominici [...], rinvenne [...] il corpo corrottile del dottore Deroz, troppo gracile e insieme troppo pesante per poter accompagnare il padrone nel lungo viaggio» (idem, *L’uomo che si dava arie*, in *Il meglio dei racconti* cit., pp. 47, 48, 51, 52).

¹⁴⁷ Secondo George S. Klein essa «si riferisce a un’ inversione di ruolo in una rapporto interpersonale, sintonizzato con lo schema del Sé. Sembra svilupparsi per stadi, da uno stadio iniziale nel quale il ruolo è associato con una figura specifica sino a uno stadio finale in cui la modalità o il ruolo è un aspetto non distinguibile dalla definizione del Sé» (G.S. Klein, *Teoria psicoanalitica. I fondamenti*, a cura di M.M. Gill, L. Goldberger, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1993, p. 313).

¹⁴⁸ M. Fusillo, *L’altro e lo stesso* cit., p. 189.

¹⁴⁹ «Predonzani ne restò esterrefatto./ “Ma... ma... sul giornale di oggi... in terza pagina... c’è la mia morte” [...]. “Discrepanza?” urlò. “Mi avete ucciso, mi avete! È mostruoso”. [...] “Mi date per morto e sono vivo... e lei la chiama inaspettata! C’è da diventare pazzi”» (D. Buzzati, *L’erroneo fu*, in *!80 racconti* cit., p. 607).

¹⁵⁰ «Quando un artista muore, le sue opere aumentano subito di prezzo. Senza volerlo, sì, senza volerlo, le abbiamo reso un formidabile servizio» (*ibidem*, p. 608).

¹⁵¹ «“E io... io dovrei fare il morto?... volatizzarmi?” [...]. “Dica: lei per caso ha un fratello?”/ “Sì. Perché? Vive nel Sud-Africa.”/ “Magnifico. E le assomiglia?”/ “Abbastanza. Però lui porta la barba”./ “A meraviglia! Se la lasci crescere anche lei. E si faccia passare per suo fratello!” [...]. Dopo un mese – la barba era abbastanza sviluppata – Predonzani si arrischiò ad uscire, presentandosi come il fratello tornato dal Sud-Africa./ Si era messo un paio di occhiali, simulava un accento esotico. Però come gli assomiglia, diceva la gente» (*ibidem*, p.

dinario caso di una serie di acquisizioni di identità altrui da parte dei residenti in uno stesso palazzo, tutti pericolosi criminali ricercati)¹⁵² costituiscono l'esempio dello sviluppo buzzatiano del tema.

Nel primo caso, pirandelliana riscrittura della relazione antropologica 'doppio-morte', l'incrocio del tema portante con la variante del 'travestitismo' fa sì che l'identificazione si limiti all'esteriorità dell'individuo, mentre nel secondo essa si sviluppa proprio quale processo di costituzione della personalità individuale attraverso l'assimilazione di alcuni tratti di un altro io e il modellamento, sebbene forse superficiale, su di essi (per cui l'io prende l'identità di un altro e comincia a viverla sostituendola alla propria, pur rimanendo, le singole individualità, comunque autonome), ricollegandosi alla teoria kleiniana per cui «l'identificazione con un modello è comunemente associata con l'imitazione' e con una capacità di 'pensiero identificatorio'».¹⁵³

Il carattere perturbante, dato in *L'erroneo fu* dalla macabra conclusione, risiede in *Alias* nel fatto del comparire di uno stesso individuo sotto nomi differenti che provoca un forte senso di disorientamento, veicolato anche grazie all'espedito stilistico delle ripetizioni sospese nel discorso del commissario¹⁵⁴ che rivela al protagonista l'incredibile truffa.

Il tema del 'doppio', costitutivamente caratterizzato dall'ambivalenza e dalla primaria indistinzione tra Io e non-Io, si presta spesso ad

608). Il guaio di molti personaggi buzzatiani è la debolezza nel prendere decisioni che vadano contro il volere altrui e, in questo caso, porterà alla paradossale fine della vicenda.

¹⁵² «Risultava che il famigerato Siliri, capitato in questa città subito dopo la fine della guerra, giovandosi di una vaga somiglianza facilmente accentuata da un'improvvisata barbetta, si era appropriato l'identità del professor Tullio Larosi, noto ginecologo che, osteggiato dalle autorità nazifasciste per via di una nonna ebrea, era fuggito nel 1942 con l'intenzione di trasmigrare in Argentina» (idem, *Alias in via Sesostri*, in *180 racconti* cit., p. 57). Anche qui, come in *L'erroneo fu*, è la barba dell'uomo a facilitare lo scambio d'identità.

¹⁵³ G.S. Klein, *Teoria psicoanalitica. I fondamenti* cit., p. 313. Per un approfondimento sulla connessione del fenomeno dell'identificazione con il narcisismo cfr. *ibidem*, pp. 315 e ss.

¹⁵⁴ «Naturalmente poi si dovevano trovare le prove... E io scavo, sai, io scavo... [...]»; «Strano non è» risponde. «Eh, io scavo, io scavo... io sono paziente.../ Io so aspettare... [...]»; «Eh, io scavo, io scavo... Per qualcuno il momento verrà... Una strada elegante, via Sesostri... [...]. Tutta gente intemerata... eh, eh... Ma io scavo, io ho scavato... » (D. Buzzati, *Alias in via Sesostri* cit., pp. 59, 60).

una realizzazione narrativa ai confini tra il comico e il tragico, creando da una parte grotteschi e ridicoli equivoci, e resuscitando dall'altra un'angoscia sostanziale, esorcizzata per mezzo dell'elemento comico,¹⁵⁵ di fronte alla non esistenza dell'Io individuale.

Si hanno infine esempi di *double* soltanto nominale, non compresi nel macrotema dell'identità sdoppiata, ma usati per veicolare altri messaggi cari all'universo narrativo dello scrittore.¹⁵⁶

Non vi è quasi mai, nei racconti di Buzzati, la presenza preponderante della somiglianza fisica tra i protagonisti, ma il 'doppio' si manifesta perlopiù come 'identificazione' sotterranea, specularità non sempre fisica che turba l'identità individuale avvalendosi di espedienti quali la comunicazione misteriosa, l'attrazione magnetica e la complementarità tra i due personaggi, la magica corrispondenza, l'introiezione di caratteristiche di uno nell'altro. Sono pertanto 'sdoppiamenti astratti'¹⁵⁷ in cui, sebbene vi sia una progressiva differenziazione del *Second Self* (avvicinato sempre al soprannaturale, ma descritto come sosia, parte concretizzata di un Io scisso, spirito protettore o 'doppio' persecutorio, messaggero di morte, figura infernale e spirito) i segnali per una chiara identificazione del 'doppio' non vengono mai completamente esplicitati e questo poiché nel passaggio «dall'antico al moderno» il motivo dell'identità sdoppiata è stato «sottoposto a una con-

¹⁵⁵ «Lei guardò, impallidi, e, con la meravigliosa irragionevolezza delle donne scoppiò in un pianto disperato. [...] La scena finì d'exasperare l'uomo. "Ma sei impazzita, Matilde? Ma non vedi? Ma non capisci che è un equivoco, uno spaventoso equivoco?" Matilde infatti cessò subito di piangere, guardò il marito, il suo volto si rasserenò, quindi, [...] colpita dal lato comico della situazione, fu travolta dall'ilarità» (idem, *L'erroneo fu* cit., p. 607).

¹⁵⁶ *Grandezza dell'uomo, Favollette-L'informazione e Volo di notte* che fa forse eccezione per il sostrato psicologico sotteso in cui i tre personaggi omonimi (Antonio I, II e III) potrebbero rappresentare, con inganno provocatorio dell'autore, tre sfaccettature della psiche del narratore.

¹⁵⁷ «Le lacune, i 'bianchi' del testo, che corrispondono ad una visione frammentaria della realtà, pongono implicitamente il problema dell'identità del soggetto, della disgregazione della personalità. In seguito a certi avvenimenti catalizzatori, l'uomo si rivela a se stesso nella sua più squallida nudità o sfugge a se stesso credendosi un altro. Ma ogni racconto fantastico non è una ricerca d'identità? Non è un tentativo perpetuo di rispondere alla questione angosciante: chi sono? Posso essere io e un altro?» (M.H. Caspar, "La moglie con le ali" e altri racconti: *sogno, follia o realtà?*, in AA.VV., *Pianeta Buzzati* cit., p. 225).

tinua interiorizzazione e psicologizzazione»¹⁵⁸ che ne ha veicolato il nuovo sviluppo entro schemi narrativi più intricati e complessi. Innestando tale assioma nel sistema narrativo buzzatiano, così reale e corporeo da una parte e così allucinante e immaginifico dall'altra, si ricava un corollario che sta alla base del filone dell' 'identità sdoppiata': il 'doppio' in Buzzati non è soltanto un mezzo per la disgregazione e lo sconvolgimento di qualsiasi forma unificata, quale è l'io individuale, bensì anche uno strumento che, attraverso l'iniziale rottura, tenta di ricostruire e formalizzare il fondamentale principio d'identità. A cominciare dallo sdoppiamento dell'autore dell'opera, che nello scrivere osserva se stesso e traspone su un piano diverso la propria ricerca «della verità che è al di là di ogni [...] aspettativa»,¹⁵⁹ passando per i suoi personaggi, che incarnano l'anelito alla comprensione dell' 'evento' che sempre sfugge portando con sé il prezioso 'tempo' e la risposta ai loro dubbi esistenziali, fino al lettore che, identificandosi (e quindi proiettando anch'esso, fuori di sé, un secondo io) con i protagonisti delle vicende, costruisce quel 'doppio', sia esso critico o fantastico, che gli permette di addentrarsi nei profondi meandri di se stesso, o di trasmigrare verso nuovi orizzonti fantastici per entrare pienamente, pur soltanto leggendo, nel mondo che il narratore ha costruito per lui.

¹⁵⁸ M. Fusillo, *L'altro e lo stesso* cit. pp. 110-111.

¹⁵⁹ A. Biondi, *Metafora e sogno* cit., p. 22.

Lorella Anna Giuliani

Se anche la passione di distruggere
è una passione creativa:
L'odore del sangue di Goffredo Parise

Quando il libro fu pubblicato, nella primavera inoltrata del 1997, *L'odore del sangue* del titolo si trasformò rapidamente in un più morigerato ed esteso odore di scandalo. Qualcuno emise una sentenza senza appello: le 196 cartelle scritte da Goffredo Parise nel 1979 e poi smarrite nelle curve della memoria fino a pochi giorni prima della morte, avvenuta nell'agosto del 1986, non avrebbero mai dovuto vedere la luce.¹ Qualcun altro ridusse l'intero romanzo a un'unica cifra, liquidandolo con il grado di funesto testamento erotico dello scrittore, di libro maledetto.² A molti, soprattutto, parve la confessione di una verità privata, scritta di getto e non curandosi della pubblicazione, opposta e distante dai racconti polifonici e perfetti dei *Sillabari* che Parise proprio in quegli anni aveva concepito.³ D'altronde, lo scrittore

¹ E. Di Mauro, *Il culto smemorato di Parise*, «il manifesto», 16 maggio 2004.

² Fu l'opinione unanime della stampa cattolica.

³ Seguendo la pista interpretativa battuta da Perrella, *L'odore del sangue*, non erotico e neppure sentimentale ma solo crudamente analitico, nudo referto della «fragilità come valore», sarebbe un romanzo scritto «al di fuori dello stile», diversamente dai *Sillabari* (1972-1982), i cui racconti, «resistenti alla fragilità», esibirebbero una «letterarietà antiletteraria».

stesso, se sottoscriviamo la testimonianza resa dalla sua compagna Giosetta Fioroni,⁴ insigniva il libro di un afflato speciale: lo aveva scritto in Veneto, nella casa di Salgarèda, nell'arco di soli due mesi, nel suo cinquantesimo anno d'età, non troppo tempo dopo l'arresto cardiaco che aveva pregiudicato irrevocabilmente la sua salute. Poi, inscenando un solenne rituale, lo aveva impacchettato, «sigillato coi piombini e la ceralacca, e chiuso in un cassetto»,⁵ nemmeno ne stesse celebrando l'addio. Ma di tanto in tanto tornava a parlarne, e in quel momento la sua compagna gli suggeriva di cancellarlo dalla sua vita di scrittore se non voleva pubblicarlo. Al contrario, Parise, poco prima di morire, lo rilesse e, per quanto consapevole dell'opportunità di un esame più attento, non lo distrusse. Fu Cesare Garboli, al quale lo scrittore consegnò il dattiloscritto per averne un giudizio, a decidere che doveva essere pubblicato.

Malgrado ciò, *L'odore del sangue* non si rivelò soltanto un caso editoriale, ma un romanzo permeato di un'energia espressiva così atipica e potente da stregare lettori completamente estranei alla polemica letteraria cui diede luogo la pubblicazione, lettori di altro rango, roteanti nell'orbita di quella che nel firmamento artistico è detta *nona musa*, il cinema appunto, come Fanny Ardant, l'attrice francese che passando per caso da una libreria vide in vetrina il romanzo di Parise appena tradotto, lo acquistò, lo lesse d'un fiato e decise subito di acquisirne i diritti cinematografici proprio nello stesso momento in cui il regista italiano Mario Martone, rimanendone conquistato, ne abbozzava segretamente la sceneggiatura; così che, dalla collaborazione dei due artisti, il libro 'maledetto' è diventato un film.

Cfr.: S. Perrella, *Fino a Salgarèda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 150-173.

⁴ L'artista di fama internazionale ha recentemente promosso la mostra: *Goffredo Parise. Movimenti remoti* (Roma, Casa delle Letterature, 12 maggio/9 giugno 2004), un'esposizione di libri, documenti, foto e opere d'arte (della stessa Fioroni, ma anche di M. Ceroli, R. Guttuso, M. Schifano), preceduta da un breve convegno sullo scrittore vicentino, cui sono intervenuti, fra gli altri, R. Calasso e R. La Capria.

⁵ C. Garboli, *Prefazione*, in G. Parise, *L'odore del sangue*, a cura di C. Garboli e G. Magrini, Milano, BUR, 2004², p. VI.

Il rapporto misterioso, fatto d'imprevedibili coincidenze, che lega questo libro al mondo del cinema, non si ferma qui. Coglie nel segno, ad esempio, l'insospettata predilezione di Parise per François Truffaut,⁶ il più amato regista della generazione della *nouvelle vague*,⁷ fatale al punto che volle tradurre i dialoghi di *Jules et Jim*⁸ e sostenne con passione un film 'difficile' come *L'enfant sauvage*.⁹ Se pure una simpatia di tale portata non soddisfa ancora lo slancio di una congettura, certo incoraggia a supporre una non ordinaria affinità tra lo scrittore veneto e il regista francese (scrittore a sua volta, e non solo di sceneggiature),¹⁰ confortata da sintomatiche analogie come la limpidezza dello stile con la quale entrambi trattano la loro materia, spesso oscura, e l'uso insistito che nell'*Odore del sangue* Parise, in funzione narrativa, fa della tecnica cinematografica dello sguardo, espediente sul quale ci si soffermerà appresso; ma con un punto a favore di Parise, che giunge a parlare del sesso con la medesima chiarezza con la quale parla dei sentimenti, individuando proprio nel tipo di linguaggio adottato ciò di cui ogni narrazione ha realmente bisogno per raccontare il presente, ponendosi in un rapporto naturale e vitale con la lingua nella quale si parla e si pensa tutti i giorni.

La vicenda dell'*Odore del sangue*, che molto deve ai pezzi di realtà nitida dai particolari ingranditi e alla velocità dei racconti raccolti nei

⁶ Gli intrecci di questa seduzione sono accennati *en passant* nel corso di un'intervista rivolta a M. Martone, regista e autore di una raccolta di 'scritti tra cinema e teatro' intitolata *Chiaroscuri* (Milano, Bompiani, 2004). Cfr.: L. Sica, *Mario Martone: così gioco con le emozioni*, «la Repubblica», 25 settembre 2004.

⁷ Sono in corso in Italia e in Francia rassegne e omaggi che, in occasione del ventennale della scomparsa (21 ottobre 1984), ricordano il magistero del regista e critico francese, precedute di un anno dalla pubblicazione italiana (edita da Lindau) della monumentale biografia scritta dai critici dei «Cahiers du cinéma» A. de Baecque e S. Toubiana.

⁸ Tratto dal romanzo omonimo di H.P. Roché (1953); il film, del 1961, fu interpretato da J. Moreau (Catherine), O. Werner (Jules) e H. Serre (Jim).

⁹ Realizzato nel 1969 e ispirato a *Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron* di J. Itard (1806), fu interpretato da J.P. Cargol (Victor), F. Truffaut (il dottor Itard) e F. Seigner (M.me Guérin).

¹⁰ Ha collaborato come critico cinematografico ai «Cahiers du cinéma», «Le Monde», «Arts», «Le Nouvel Observateur» e ha pubblicato molti libri tra i quali *Le cinéma selon Hitchcock* (1967), *Les aventures d'Antoine Doinel* (1970), *Le cinéma de la cruauté* (1976), *L'homme qui aimait les femmes* (1977).

Sillabari (le occhiate ancora furtive di *Gioventù, Sesso*), inizia a Roma nei tardi anni Settanta. Sono protagonisti un marito distratto, una moglie troppo sola e, sullo sfondo, l'amante del marito. In questo *ménage à trois* irrompe all'improvviso un ragazzo e s'inaugura una danza macabra tra l'intellettuale straziato Filippo, la moglie Silvia, vestale dell'ordine dell'amore incondizionato, e il giovane amante di lei, il ruspante fascista di nuovo conio che non si sveste mai del suo giubbotto, rigorosamente di pelle, neanche, anzi soprattutto, quando fa l'amore, e che incarna, allo stesso tempo, il ruolo di bestiale invasore e di sovrumano araldo della verità e della fine. Una vicenda da sottosuolo, è vero, ma niente affatto assimilabile a uno sfogo personale, non fosse altro che per la pena con cui Parise, appellandosi al lettore, si sforza di equipaggiarla di una circostanziata ricognizione sul senso (collocata peraltro nel *Prologo*, non in un punto qualsiasi del romanzo).¹¹ Un *conte philosophique* se mai, sul nodo tragico e senza tempo in cui la vita si stringe alla morte e alla storia, una storia che, in questo caso, è il retroscena torrido della mutazione antropologica degli anni di piombo restituiti da Parise per via erotica e sentimentale, ma ugualmente messi a fuoco;¹² il racconto di una vicenda espiatoria, dove il conflitto e, più di ogni altra cosa, la presenza simultanea di sentimento amoroso e di pulsioni distruttive costituiscono, oltre che il movente plausibile della diffusa reazione sdegnata dei lettori, l'asse su cui ruota l'intero romanzo.

Qui, il sesso non ha le fattezze di un'inconcludente complicazione esistenziale, come nei più paludosi quadretti moraviani; piuttosto è

¹¹ La perlustrazione metaforica sul romanzo si chiude con un parallelismo istituito da Parise tra *L'odore del sangue* e una tela tahitiana di P. Gauguin dal titolo *Dove andiamo, chi siamo, da dove veniamo?* (1895), una meditazione sul senso della vita i cui personaggi, disposti nel paesaggio con un andamento che ricorda i grandi cicli di affreschi dei palazzi rinascimentali, carichi di valenza simbolica, sono emblemi delle età dell'uomo (dall'infanzia alla vecchiaia), del rapporto tra la ragione e l'istinto, tra la contemplazione e l'azione. Cfr.: G. Parise, *Prologo*, in *L'odore del sangue* cit., p. 6.

¹² L'intervento più cospicuo compiuto da Parise sul testo riguarda le cartelle 58, 59 e 60 espunte con una riga trasversale, sormontata dall'aggiunta, scritta a mano e sottolineata, di un titolo (l'unico del dattiloscritto, oltre *Prologo*): *Roma*. Si tratta di un anatomico estratto socio-antropologico sulla Roma fosca e putrefatta degli anni Settanta, che l'autore, come fa ben notare G. Magrini (curatore delle *Note al testo* nell'edizione di riferimento), deve aver sentito troppo freddo e cronachistico. Ora in *Appendice*.

l'aspetto plumbeo di un'esperienza molto antica, che riguarda l'incontro del narratore, testimone e attore della vicenda, con il sacro. Filippo, nome «censurato»¹³ a lungo, forse per la sottile allusione dell'etimo alla volontà di potenza (il greco Φίλιππος 'amante dei cavalli'), vive in una condizione di quasi completa mescolanza, revoca ogni idea di organizzazione o di separazione e sorvola l'universo delle differenze, ignorando, ad esempio, quelle generazionali (quando incontra Paloma, la ragazza che «emanava un lieve odore di latte» e che «aveva i piedi piccoli e un po' cicciuti come quelli dei neonati»,¹⁴ ha 48 anni, lei 19). Se la tela delle connessioni s'infittisce, non è inverosimile accostarsi con la mente al drappoggio che di un simile stato, spinto, è evidente, alle estreme conseguenze, intesse il marchese De Sade ne *Le centoventi giornate di Sodoma*, dove ogni differenziazione sessuale o generazionale, qualsivoglia reticolo che separa l'uomo dalla donna, l'adulto dal bambino, il fratello dalla sorella, è bandito (epitome, la sfrenata scansione con cui Noirceuil programma la sua giornata nell'*Histoire de Juliette*), al fine di poter ripristinare quel caos originario che elimina qualunque diversità da cui, secondo la tradizione giudaico-cristiana che fa nascere il mondo dalla scissione della luce dalle tenebre, avrebbe inizio ogni principio d'ordine. Filippo, sia pure figlio di un dio minore rispetto alla logorrea figurale del secolo sadiano, muove i suoi passi in sordina ma con una tracotanza e una tensione tutte volte all'eccesso:

[...] verso la vita sessuale di Silvia, specie in questi ultimi tempi, io ero spinto, non già dall'ansia per il nostro amore coniugale quanto dall'invidia per il sesso del ragazzo con cui Silvia faceva l'amore. Cioè, in una parola dall'invidia per la vita, che sapevo penetrare in Silvia e non in me.¹⁵

¹³ Filippo per giustificare la prolungata omissione del nome della ragazza, quando finalmente lo cita, si esprime come segue: «Ho censurato lei, ho censurato il suo nome» (G. Parise, *L'odore del sangue* cit., p. 152). Del resto Silvia rende noto il nome di Filippo solo a pagina 61, mentre la rivelazione di quello di Ugo, il giovane amante di lei, è procrastinata addirittura fino a pagina 223, sette allo scoccare della fine.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 157-158.

¹⁵ *Ibidem*, p. 113.

Eppure, in cima al suo desiderio, non c'è, come sarebbe facile desumere, la soddisfazione sessuale, disabilitata anche solo a sedare il magma neutro della noia che lo assedia («Noia, noia, soprattutto noia, il desiderio costante e talvolta ossessivo di andarmene, di restare solo [...] Si ama e ci si annoia. Non c'è scampo»¹⁶), ma la celebrazione della sua onnipotenza, testimoniata, tra l'altro, da un curioso tic linguistico relativo alla parola «plagio» e derivati, ricorrente ogni qualvolta Filippo è chiamato a esprimersi sul sentimento che la moglie e la ragazza nutrono per lui, e, con chiastico cinismo, su quello che il giovane e dispotico amante di Silvia cagiona in lei:

Chiunque avrebbe detto, e lo stesso avrei detto e dicevo io, che Silvia era plagiata da me e in certi momenti, quasi eterodiretta. [...] Con la ragazza in campagna, stava accadendo la stessa cosa: anche lei mostrava ogni giorno di più i segni del plagio.¹⁷

Era la forma di un plagio, non di un plagio dei sensi, bensì dell'anima.¹⁸

[Riferendosi a Silvia] Chi è innamorato è anche plagiato, si sa. Se l'amore diventa passione sessuale il plagio è totale, e anche questo è noto.¹⁹

Un'esorbitante fiducia nelle proprie possibilità di cui, tuttavia, è il controcanto l'arida stagione affettiva dove è scarnificato ogni sentimento che si rivolge agli altri:

Infatti io da una decina d'anni, o per una ragione o per l'altra scappavo sadicamente da Roma e andavo con altre donne e Silvia rimaneva a Roma sublimando e non amando masochisticamente nessun altro all'infuori di me. [...] Avevo stabilito, chissà attraverso quali calcoli, che l'amor platonico di Silvia verso di me e il mio verso di lei (ma il mio non era troppo platonico) si sarebbe nutrito delle mie assenze.²⁰

¹⁶ *Ibidem*, p. 139.

¹⁷ *Ibidem*, p. 29.

¹⁸ *Ibidem*, p. 64.

¹⁹ *Ibidem*, p. 88.

²⁰ *Ibidem*, p. 16.

Così facendo, Filippo risparmia tutta la forza che avrebbe dovuto consacrare a tali impulsi e, cosa assai più rilevante, distilla da un simile lavoro di erosione una progressiva energia non incrinata, né intaccata dalla sensibilità verso gli altri; per questo, il crimine che compie non è in un *raptus* di follia ma, al contrario, a sangue freddo e con tanto di strategia preventiva («il piano», «il disegno»), come profetizza l'attonita esternazione dell'amico psicoanalista:

Si direbbe che lo voglia provocare tu questo destino orribile, si direbbe che tu non ami affatto Silvia, come dici, ma la odi e la vuoi punire.²¹

Un crimine oscuro che si rende visibile nel rovinoso epilogo montato da Filippo, non senza le dovute giustificazioni del caso («la sfera di cristallo del mio istinto»²²). Del resto, come si è detto, egli è annoiato anche dalla voluttà alla quale solitamente si concede, perché ciò di cui gode veramente non è il piacere che deriva dalla sessualità, ma della sessualità portata a quel limite oltre il quale c'è la morte:

Calmamente, per la prima volta calmo dopo molti mesi, domandai:

«È morta?»

«Sì, è morta», disse Giovanni, quasi silenziosamente.

Silvia era stata trovata morta dalla nostra governante, che arriva sempre al mattino alle nove. Era nuda, sul divano, e coperta di sangue.[...].

Il ragazzo di Silvia venne arrestato e fu fatto un processo. Ma esistevano prove assolutamente certe che *l'assassino non era lui*.²³

È ciò che Freud, in un saggio del 1920 dal titolo *Al di là del principio di piacere*, decodifica come «pulsione di morte» e che, prima di Freud, l'umanità ha sempre designato con il nome di sacro. Interdetto nella comunità degli uomini, il sacro, con il suo catalogo di violazioni divine, di prassi sessuali vietate, di forme di aggressività e di furore (terre fertili su cui da sempre ogni mitologia ha edificato senza remo-

²¹ *Ibidem*, pp. 133-134.

²² *Ibidem*, p. 151.

²³ *Ibidem*, pp. 227-229, nostro il corsivo.

re), si tramuta in elemento salvifico se ricacciato all'esterno, se situato cioè al di là dell'umano come entità separata, divinizzata. Il sacro è appunto il motore in grado di accendere lo scompiglio nell'esistenza di Filippo, uno sconvolgimento che scaturisce quando egli si trova dinanzi al caos («un po' come chi vive nel pericolo costante di un'imbooscata, di un agguato, di una mina che salta, uno stato di guerra»²⁴), di fronte a qualcosa che è al di fuori del suo dominio, che non riesce a comprendere e a razionalizzare («Temevo, ero terrorizzato da altro, e questo altro non era né prevedibile né analizzabile, anche se purtroppo reale e minaccioso»²⁵), quando, cioè, ha la sensazione di un potere sovrachiantante e non si capacita del fatto che vi sia una sproporzione tra la causa di ciò che accade e gli effetti che ne derivano:

Mi trovavo nello stato d'animo in cui si trovano gli animali, ammesso che gli animali abbiano un animo, in prossimità di una catastrofe naturale come per esempio un terremoto. Provavo quell'inquietudine del tutto oscura e disperata che devono provare gli animali che sentono e, così sentendo, sanno, senza tuttavia sapersi esprimere e senza poter in alcun modo mettere un freno a ciò che può accadere, che certamente accadrà.²⁶

Teniamo a precisare che non c'è bisogno di codificazioni religiose per aprirsi al sacro. Al contrario la religione è un antidoto al sacro, o meglio è il controllo di questo sentimento sorgivo.²⁷ Se si desidera avere un'esperienza dell'idea di sacro, non è alla religione che occorre rivolgersi bensì, per fare un esempio, alla paura infantile del buio. Esistono strati psicologici e antropologici che il pensiero troppo laicizzato non riesce più a comprendere. L'impressione è che, una volta reso autonomo il pensiero da precetti religiosi, si dovrebbe osare affacciarsi anche su qualcosa che ammettiamo di percepire come non definito, cercando di crearvi un varco, magari con l'ausilio del modo antropo-

²⁴ *Ibidem*, p. 73.

²⁵ *Ibidem*, pp. 122-123.

²⁶ *Ibidem*, p. 123.

²⁷ Per altri versi pure la Psicoanalisi, in pieno Positivismo, si configurò come l'affermazione di un'ideologia del controllo.

logico. Un atteggiamento, per di più, caro anche a Leopardi, incline, com'è noto, alla 'sfocatura', vale a dire alla scelta di parole che portano impressi i segni dell'indefinito appunto perché sono sintomo d'infinito.

Nella sintassi mentale di Parise, perciò, risulta di un certo peso il fatto che scovi la materia con cui forgiare la storia dell'*Odore del sangue* proprio nel buio biologico, in quel caos primitivo dove non c'è regola, non c'è legge, non c'è riconoscimento della differenza, ma solo la restaurazione simbolica dell'indifferenziato che precedeva la creazione.²⁸ E benché, lungo buona parte del romanzo, lo scrittore dia fiato alle trombe dello strumento psicanalitico per permettere al proprio personaggio di investigare in quegli strati che altrimenti sarebbero sfuggiti alla sua conoscenza («Tentai di guardare il suo animo con la freddezza e l'interesse scientifico con cui, in una sala anatomica, si guarda e si scruta gli organi di un corpo umano»²⁹), alla fine è costretto a ripiegare sulla parabola fatalistica del destino per consentirgli di darsi una spiegazione circa ciò che non accetta di percepire come indefinito o non controllabile, che poi altro non è se non il fondo edipico della propria vicenda, nel senso che, come accade nella tragedia sofoclea, anche qui c'è un uomo che indaga su un colpevole che in realtà è lui stesso.

Da un punto di vista storico-letterario *L'odore del sangue* sembra inserirsi nello spazio di una ricerca che, nella seconda metà degli anni Settanta, coinvolge scrittori diversi e lontani tra loro, come Pasolini, Sanguineti, Volponi (ma vi si potrebbe includere anche lo Sciascia di *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia*), intellettuali che consapevoli di non potersi più abbeverare con disinvolto entusiasmo alle fontane malate della storia, delle ideologie, della politica individuano, al di sotto della storia, una fenditura cui attingere, certo non completamente

²⁸ Tutti i racconti dei *Sillabari*, osservò N. Ginzburg, nascono «dal disordine del mondo», lo stesso da cui nasce la vita, e S. Perrella aggiunge che Parise ha estrapolato proprio dal disordine quel *quid* «che ha segnato la sua memoria [...] perché è lì che si annida il dolore dell'origine [...] è lì che lo sguardo di Parise è sempre stato attratto». Cfr.: S. Perrella, *Fino a Sagarèda. La scrittura nomade di Goffredo Parise* cit., pp. 180-185.

²⁹ G. Parise, *L'odore del sangue* cit., p. 66.

inviolata (si pensi ai corpi in *Storie naturali* di Sanguineti), ma ancora resistente all'alienazione: un'alternativa che sembra coincidere con l'oscena istintività di Pasolini, con la corporalità di Volponi, con la tangibilità fisiologica di Sanguineti e, non ultimo, con la scandalosa passionalità distruttiva di Parise, insomma con l'*humus* della vita, con le sue origini, con le strutture profonde dell'uomo. Parise, che non ebbe un apprendistato letterario regolare, nel senso che, pur essendo uno scrittore di talento, non aveva *background*, era cioè, per così dire, uno scrittore senza famiglia,³⁰ tuttavia nel suo ultimo romanzo dimostra di aver imparato la lezione su come far funzionare un racconto, a partire dalla maniera, volutamente superficiale, con cui contamina gli aromi degli autori ai quali dichiarava di rifarsi, ossia Moravia (evocato nel romanzo, significativamente, nella veste di critico cinematografico³¹) da cui attinge l'abilità di ancorare il lettore alla pagina, oltre che la capacità di miscelare in modo equilibrato la pista intellettuale e la pista emotiva; e Kafka nell'uso degli *incipit*, quella sorta di impercettibile nota suppletiva che, come un soffio, dà al lettore la sensazione interiore che chi sta parlando sia un recluso: «Ho guardato, anzi visto Silvia per la prima volta quando ho avuto la sensazione che mi tradisse»³² è l'attacco di Parise.

³⁰ Un dato storiografico e insieme biografico, su cui hanno indugiato, in più occasioni, due affezionati estimatori di Parise, R. La Capria e C. Garboli. Il medesimo tratto governa l'annotazione che N. Naldini nell'*Alfabeto degli amici* (in uscita presso l'Ancora del Mediterraneo) ha stilato sullo scrittore vicentino: «Essendo stata segnalata la presenza del padre naturale in un albergo di Padova, si appostò nella *hall* per un intero pomeriggio. Poiché il padre insisteva a negarsi, gli mandò un messaggio che l'avrebbe ucciso. Lo ritrovò anni dopo in un ufficio ministeriale romano ed ebbe finalmente un lungo colloquio il cui tema era la salute fisica della famiglia paterna e l'eventualità di malattie ereditarie». Cfr.: N. Naldini, *Gadda, Parise e gli altri: l'«Alfabeto» di Nico Naldini*, «Corriere della Sera», 12 ottobre 2004.

³¹ Il riferimento alla ventennale occupazione moraviana è implicito. Ricorre quando Silvia, con la consueta avarizia di dettagli, accenna alla prima notte trascorsa in discoteca e tenta di giustificare la sfrenatezza dei balli psichedelici, intrinsecamente erotici e finalizzati alla catarsi, rifacendosi a un'osservazione di A. Moravia circa J. Travolta, interprete di un famoso film sul tema dal titolo *Saturday night fever* (USA, 1977) che proprio negli anni Settanta riscuoteva in Italia uno sconvolgente successo di pubblico. Cfr.: G. Parise, *L'odore del sangue* cit., p. 21.

³² *Ibidem*, p. 9.

Ciononostante, *L'odore del sangue* è un romanzo che appartiene soltanto a Parise, dunque interamente originale. Ha un'unità di ritmo che si svolge con la continuità e la tensione di un filo che si srotola, senza suture, né rotture. E forse non è azzardato riconoscere in quest'esito il risultato di una scelta ben precisa fondata sull'idea di disporre tutta l'azione in un solo spazio, cioè la mente del personaggio-narratore, volendola configurare come unico scenario dell'intera vicenda, luogo in cui comincia e finisce il suo viaggio umano. Qui il ritmo è affidato a un elemento naturale definito, cioè la ricerca di una verità (tema romanzesco per eccellenza), e al crescendo degli effetti che ne derivano, che hanno un moto simile a quello della caduta dei gravi. Ma se la velocità è stata sempre una qualità di Parise, nell'*Odore del sangue* non dà proprio il tempo di prendere fiato, e ciò accade perché lo scrittore, raccontando solo ciò che il suo personaggio vede con gli occhi della mente, fa un considerevole uso della tecnica dello sguardo, come si accennava all'inizio, secondo i precetti delle scuole del *regard*:³³ la macchina da presa, infatti, si sostituisce alla vecchia maniera del romanziere, bloccando il tempo in una sorta di 'presentificazione', come avrebbe detto Benjamin. Certo, nel romanzo, c'è un notevole cumulo di tempo, cioè c'è il pensiero, l'ossessione, il sentimento del tempo, ma manca l'emozione del tempo, è rimossa, perché il tempo è vissuto come una condanna (l'ombra lunga della senilità s'insinua in ogni più segreto anfratto della vicenda);³⁴ leggendo, infatti, non si ha

³³ Alludo alle scritture dell'*école du regard* inaugurate da A. Robbe-Grillet che pilotò l'avanguardia del romanzo (nel 1956 il suo *Une voie pour le roman futur* fu considerato il manifesto del *Nouveau Roman*), appoggiato da un gruppo di scrittori molto diversi tra loro (S. Beckett, C. Simon, M. Butor, N. Sarraute e M. Duras). Ma ridisegnare i canoni del romanzo, opponendosi e alla leggerezza e all'impegno per creare una letteratura di ricerca, non bastò; l'obiettivo successivo, dagli anni Sessanta in poi, fu il cinema e il suo rapporto con la letteratura. Robbe-Grillet, proprio come aveva fatto con il romanzo, tentò una revisione dei canoni narrativi del mezzo cinematografico: iniziò a scrivere sceneggiature per A. Resnais, passando poi a dirigere in prima persona. Dei suoi film, i cui ingredienti oggi paiono quasi fumettistici (si pensi a *Trans-Europ-Express—A pelle nuda* del 1966, *Slittamenti progressivi del piacere* del 1974), resta tuttavia interessante la riflessione sul ruolo del montaggio, sulla concatenazione delle sequenze e la capacità delle immagini di mettere sullo stesso piano il mondo reale e quello onirico.

³⁴ Il rigurgito meno vigilato di quest'ossessione si manifesta quando viene menzionato il romanzo di V. Nabokov, *Lolita* (1955). Cfr.: G. Parise, *L'odore del sangue* cit., p. 114.

mai la percezione del suo trascorrere, si sa soltanto che certi avvenimenti preesistono o seguono altri, ma funzionano come *antefacti* o *postfacti*. E contano gli antefatti, non il passato, gli episodi che vengono dopo un qualsiasi evento, non il futuro: il tempo, comprimendosi, converge nel presente e riduce sia il passato sia il futuro a due orli sempre più sottili. Il cinema è, appunto, quella forma d'arte che si concentra nel presente e, non a caso, il tempo dell'*Odore del sangue* è quello che scorre nei film, un tempo che si dilegua nell'oggi e non ritorna indietro.³⁵

C'è anche un momento nell'*Odore del sangue*, tecnicamente riconoscibile, in cui Parise ha la rivelazione formale del romanzo che sta scrivendo. Questa circostanza coincide con il suo abbandono definitivo dell'ambiente del cinema negli anni Settanta, esattamente dopo il decennio di appassionata militanza che lo ha visto al fianco di Mauro Bolognini, con cui ha collaborato alle sceneggiature di *Agostino*, tratto dal romanzo di Moravia, e di *Senilità* di Svevo, entrambi del 1962; di Federico Fellini che, sempre nel 1962, lo scrittore vicentino aiutò nella realizzazione di un episodio del film *Boccaccio '70*, intitolato *Le tentazioni del dottor Antonio*; di Marco Ferreri che realizzò una versione cinematografica del lavoro teatrale di Parise, *La moglie a cavallo*, divenuto poi *L'ape regina*, del 1963.³⁶ Ciò nonostante, il congedo dal mondo del cinema³⁷ è sancito da una bizzarra presa di posizione proprio contro il cinema:

³⁵ Chi ci ha offerto un'indagine molto precisa e articolata riguardo al *plot* e alle sottili differenze tra *fabula*, intreccio e trama, fino alle infinite varianti del montaggio filmico e dell'ipertesto come modalità mediale in cui confluiscono le costanti narrative, diegetiche e anche visive di un film, è F. Carmagnola con il saggio *Plot, il tempo del raccontare* (Roma, Meltemi, 2004).

³⁶ E. Del Tedesco, *Goffredo Parise. Il cinema è una «confiserie»*, «studi novecenteschi» XXVIII (61), 2001, p. 189.

³⁷ Parise usò la sua penna a vario titolo nel mondo delle arti, blandendovi il cinema ma anche la fotografia e la canzone: scrisse una polemica *Nota introduttiva* per una raccolta di nudi maschili scattati da W. von Gloeden (1856-1931), intitolata *Le fotografie di von Gloeden* (Milano, Longanesi, 1980); e compose canzoni insieme a P.P. Pasolini, A. Moravia, A. Arbasino, E. Flaiano, F. Fortini e M. Soldati per la compianta Laura Betti. Cfr.: E. Siciliano, *Laura Betti. L'ultima pasionaria*, «la Repubblica», 1 agosto 2004.

Non credo al cinema come arte, è un'illusione, un'epifania, dà il senso del nulla. Per me la parola ha il primato sull'immagine; preferisco immaginare, non vedere delle immagini³⁸

che ha, certo, un sapore elitario, ma tradisce anche un disagio, forse motivato dal timore dell'invasione di una forma espressiva tanto popolare che probabilmente aveva messo in crisi alcune categorie fondanti della comunicazione letteraria.³⁹ In ogni modo, è a quest'altezza che a Parise succede qualcosa: il passo della sua prosa si allunga e prende un ritmo agile, sinuoso, da fiume con tante anse, come se procedesse in un senso creativo opposto a quello di chi, per *forma mentis* e professione, è abituato a trasformare le immagini (della realtà, della memoria, dell'immaginazione) in parole. Nascono così le pagine dell'*Odore del sangue*, dove, al filtro figurativo delle *comete* e dei *sillabari*, si sovrappone il gusto dell'«obiettivo»: l'inquadratura, per esempio, della foresta cambogiana raccontata senza interruzione da un preciso angolo di presa, o del paesaggio veneto da cui lentamente affiora la «casupola» di campagna che il Narratore non esita a battezzare «scena, perché di vera scena si trattava»;⁴⁰ il dettaglio, che mette a «fuoco» l'arruffarsi i capelli di Silvia, la smorfia «ripugnata e ripugnante» delle sue labbra protese, il suo «miagolio» divincolante; il piano-sequenza, che seziona la «visione/ossessione» della *fellatio* immaginaria, o la passeggiata sull'isola slava, quando a Filippo e a Silvia passano di fianco i vecchi, claudicanti reduci di guerra. Con una mossa da maestro, lo scrittore, distribuita la rete narrativa orizzontalmente come se fosse un organismo vivente, l'aveva resa inattaccabile, disgiunta dal tempo e degna di quel titolo breve e lanciante, *L'odore del sangue*.

³⁸ G. Parise, *Intervista introduttiva*, in C. Altarocca, *Parise*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

³⁹ Un saggio di G.P. Brunetta, appena pubblicato, racconta il tormentato rapporto fra gli autori italiani e il cinema (ieri G. D'Annunzio e P.P. Pasolini, oggi N. Ammaniti e T. Scarpa). Quest'attrazione, da molti giudicata sconveniente, è rivisitata da Brunetta come la storia di una lunga passione, dove, se un tempo nel rendiconto dare-avere fra cinema e letteratura il primo era quello che aveva tratto maggiore linfa (trame di romanzi, sceneggiature, pagine di critica cinematografica), oggi i conti sono alla pari, perché non solo gli scrittori italiani hanno ricavato dal cinema i mezzi di sostentamento, ma soprattutto vi hanno attinto un'altra grammatica del racconto, un primato dell'immagine, una scansione narrativa completamente filmica. Cfr.: G.P. Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Mondadori, 2004.

⁴⁰ G. Parise, *L'odore del sangue* cit., p. 153.

Platone, *Simposio*, Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di R. Arcioni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2003, pagine 155.

Il fascino che il *Simposio* continua ad esercitare sui lettori è sempre grande, come testimonia l'ininterrotta fortuna editoriale di questo dialogo. L'edizione curata dalla Arcioni valorizza al massimo grado la dimensione linguistica del testo, scoprendo nelle più intime pieghe dei suoni e delle figure diverse sfumature di significato; in questo modo, la valenza artistica e quella pedagogica dell'opera risaltano in tutta chiarezza. L'attenzione a lingua e stile emerge in maniera evidente nel *Commento* (pp. 83-147), che segue puntualmente il testo fornendo altresì delucidazioni relative al contesto socio-culturale e filosofico di volta in volta evocato dall'autore; ma vi è anche un paragrafo dell'*Introduzione* (*Caratterizzazione stilistica dei personaggi*, pp. 17-22) che riassume efficacemente quanto espresso in maniera più diffusa nel *Commento* e mette in luce, con ricchezza di esempi, la magistrale capacità di mimesi da parte di Platone: pur mantenendo intatta la sua personalità di scrittore, il filosofo affida a raffinati procedimenti linguistici la caratterizzazione di ciascun personaggio. Per fare solo qualche esempio, Fedro, il primo a tessere l'elogio di Eros, punta su un lessico ricercato ma non sempre riesce a dominare il suo eloquio, risultando così monotono nell'uso reiterato di determinate locuzioni o irrispettoso verso un'autorità come Eschilo, «dicendo che egli φλυαρεῖ» (p. 17), rivelando così un'indole impetuosa; Socrate, nell'esordio del suo discorso, imita Agatone, il tragediografo suo ospite che ha appena terminato di parlare, usando anch'egli la figura etimologica; ricorre poi a continui cambiamenti di ritmo passando dall'incalzante serie di domande rivolte ad Agatone al resoconto mitico della nascita di Eros, sottolineata dall'uso sapiente di figure di suono, specie allitterazione ed omeoteleuto. Il concetto introdotto da Socrate di Eros intermediario tra il mondo umano e quello divino «sarà via via sviluppato da Diotima [la sacerdotessa da cui Socrate sostiene di aver appreso la verità su

Eros] con un linguaggio sempre più elevato per rappresentare l'ascesa che Eros promuove fino al raggiungimento del bello in sé. Qui la retorica non è veste avvolgente che sovrasta l'argomento, ma linfa profonda che lo vivifica. Anche l'adozione di una terminologia misterica palesa la solennità del momento e gli conferisce i caratteri di una illuminazione improvvisa riservata a pochi iniziati» (pp. 20-21).

Il testo preso a base dalla Arcioni è quello di J. Burnet, *Platonis Opera*, 2, Oxford 1901; in diciannove luoghi, elencati nel paragrafo dell'*Introduzione* intitolato *Osservazioni testuali* (pp. 22-23), la studiosa ha tuttavia seguito altre edizioni critiche, puntualmente citate (va ricordato che nel *Commento* sono presenti alcune brevi annotazioni di carattere filologico su singoli problemi interpretativi e proposte di espunzione); inoltre, sono fornite indicazioni sul tipo di grafia prescelto in taluni casi. Nella *Bibliografia* (pp. 149-154), ricca e aggiornata, sono poi elencati commenti, traduzioni e studi oggetto di consultazione. L'*Introduzione* (pp. 9-23) svolge una essenziale funzione informativa sull'istituzione del simposio (pp. 9-10); sulla presumibile data di composizione del dialogo platonico ad esso dedicato (pp. 10-11); sul genere letterario del dialogo (p. 11); sulla sceneggiatura del *Simposio* (pp. 11-14), paragrafo interessante anche per l'esame della possibile datazione del racconto di Apollodoro; a seguire, utili e puntuali l'ampio ragguaglio relativo a tema e tesi proposte (pp. 14-17), con al centro «l'esaltazione di Eros... il motivo centrale dell'opera» (p. 14), e la caratterizzazione stilistica dei personaggi (pp. 17-22), ricordata sopra, probabilmente il paragrafo più ricco di contributi personali da parte della curatrice; chiudono l'*Introduzione* le già citate *Osservazioni testuali* (pp. 22-23).

Ampio spazio viene naturalmente dato alle figure e ai discorsi di Socrate e di Alcibiade, inquadrati con dovizia di particolari nel periodo storico nel quale vissero, che traggono se possibile una luce ancora maggiore dalla conoscenza che Platone aveva, all'epoca di composizione del dialogo, della loro parabola esistenziale e di quella politica della stessa Atene (cfr. l'*Introduzione* alle pp. 12-14, 21-22). La traduzione proposta (pp. 25-81) privilegia chiarezza e semplicità e si man-

tiene assai fedele alla lettera del testo greco. Anche per quest'ultima caratteristica, l'edizione della Arcioni si segnala come utilmente fruibile da parte di studenti universitari e lettori colti, oltre che da specialisti alla ricerca di una aggiornata ed esaustiva indagine linguistico-stilistica dell'opera platonica.

Carmela Laudani

Marco Cerruti, *La desolazione del tempo che viene. Letteratura e politica a Torino nel primo Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pagine 72+X.

Il volume contiene saggi composti da Marco Cerruti nel corso degli ultimi anni e riuniti sotto un titolo unitario perché tesi a dare un contributo alla ricostruzione della cultura subalpina dei primi trent'anni del Novecento, un periodo cruciale della storia politica e culturale italiana e oggetto, specie negli ultimi anni, di numerosi studi.

Tra gli anni Dieci e gli anni Venti del Novecento, la cultura sembra «fondamentalmente divisa, nello stesso intrico e intrecciarsi dei tanti 'ismi' che la percorrono, fra un vario impegno sul fronte della dinamica socio-storica e del conflitto politico-istituzionale e una sensibilissima attenzione [...] all'«intimità», alla realtà e ai problemi dell'individuo, dell'«io»» (p. VI). La cultura subalpina, vivacissima e aperta al Centroeuropa, soprattutto alla Francia e all'Inghilterra, si interroga in particolare sulla possibilità, per l'individuo, di essere felice, ma sembra prevalere in essa un senso di desolazione e mestizia, una persuasione di infelicità, di sofferenza, di sconfitta: in questo senso *Quando non si sogna più* di Barbara Allason, *Paura di amare* di Carola Prosperi, *L'insonne* di Amalia Guglielminetti, *Costazzurra* di Mario Gromo, *Pietre* di Luca Pignato, poeta siciliano molto vicino a Gobetti, sono gli esempi più significativi di un'attenzione a un Io dolente, privo di speranze e attese, consapevole che gli anni che stanno sopravve-

nendo saranno peggiori di quelli presenti. Questo concentrarsi sull'Io si pone come il sottofondo «dell'intenso attivismo e interventismo politico, che caratterizza l'intelligenza torinese, o meglio torino-centrica in quegli anni cruciali»: il «nesso tra i due livelli, che in qualche modo può apparire paradossale [...] è probabilmente e con semplicità da ricondursi alla determinazione che ebbero allora tanti uomini e donne di cultura, di dover decentemente resistere, quale che fosse la loro privata, personale infelicità, al degenerare della congiuntura politico-istituzionale» (p. VIII). E, meditando su questo nesso, Cerruti non distoglie lo sguardo dalla presente «congiuntura politica italiana, aperta in termini inquietanti a una deriva illiberale e autoritaria: certo in modi diversi dalle vicende di ottant'anni fa, ma pur sempre, se si tolgono le ghettoni e altri elementi non trascurabili, in particolare i risvolti mediocritici del fenomeno, in non troppo dissimile direzione» (p. IX).

Di importanza centrale in questi anni è per Cerruti la figura di Arturo Graf perché riflette, forse più di altri, «le tensioni e torsioni, e non di rado le aporie e le conseguenti incertezze, di un'età e di un mondo intellettuale eminentemente di crisi e *in crisi*» (p. 19). Graf ebbe a Torino, dal 1877 sino all'anno della morte (1913), una brillante carriera di docente universitario, prima di Storia comparata delle letterature neolatine e poi di Letteratura italiana; un all'impegno nella produzione di studi critici un'intensa produzione poetica, animato da uno scienziamento positivistico coniugato a un socialismo di matrice filantropica che si legava ad attese di rinnovamento della società, anche sotto l'impulso di uno spiritualismo che non lo indusse però a nessun approdo confessionale. Il critico sottolinea come per Graf insegnare significasse innanzitutto amare, amare non solo le discipline divenute oggetto di studio, ma soprattutto coloro i quali erano animati dalla voglia di conoscere, dunque innanzitutto i suoi allievi e non solo: ogni sabato dava spazio ad interventi di studenti e di cittadini (le «sabatine»: p. 24), promuovendone la partecipazione attiva: «L'oratore designato [...] saliva la scaletta e, ritto in piedi alla sinistra del maestro in cattedra, trattava l'argomento fissato: leggeva versi o novelle, trattava di critica letteraria, agitava qualche problema di morale, filosofia, sociologia che

fosse d'attualità. Ne seguiva la discussione e tutti potevano parteciparvi; il Graf [...] accordava la più ampia libertà di parola e interveniva spesso, approfondendo acume critico, signorilità di spirito, umana indulgenza» (p. 24). Così era riuscito a instaurare un vivace rapporto fra lo spazio accademico e gli ambienti torinesi ad esso non organicamente collegati ma sensibili alle problematiche culturali del momento. Graf formò un eccellente manipolo di studiosi, dedicandosi ad essi non solo col seguirli, ma scrivendo, con alti elogi, sulle loro pubblicazioni. Tra i suoi allievi, alcuni dei quali ebbero poi a loro volta un futuro di docenti universitari, Massimo Bontempelli, Carlo Calcaterra, Giovanni Cena, Vittorio Cian, Luigi Fassò, Luigi Foscolo Benedetto, Attilio Momigliano, Ferdinando Neri, Francesco Pastonchi, Enrico Thovez. Accanto a questi più noti, ce ne sono alcuni rimasti immeritabilmente nell'ombra, tra i quali Cerruti ricorda Corrado Corradino, che fu docente per molti anni al Liceo Gioberti e all'Accademia di Belle Arti di Torino, per il percorso di intenso ripensamento della figura di Cristo e del messaggio cristiano, e Arturo Foà che, come la maggior parte degli allievi di Graf, fu segnato dall'esigenza di agire nella politica, non però sulla linea del socialismo, ma su quella nazionalistica, con la successiva e netta adesione, dopo il '22, al Fascismo. Non meno fervida adesione al Fascismo quella di Francesco Pastonchi, che il maestro aveva aiutato nella pubblicazione del suo primo libro di versi, *Saffiche* (1892), a cui Cerruti dedica un intero saggio. Oltre che poeta, narratore, autore di tragedie, collaboratore al «Corriere della Sera», Pastonchi fu anche professore ordinario di Lingua e letteratura italiana, dal 1937 al 1947, nell'ateneo torinese, un premio assegnato dal regime fascista alle sue benemerite politiche-ideologiche, dato che aveva ambito da subito, nel quadro del nazionalismo del tempo, alla funzione di poeta-vate.

Legato ancora al nome di Graf è quello di Umberto Cosmo perché, fra il '12 e il '13, fu supplente del titolare Graf di Letteratura italiana. Cosmo, comunque, fu per lo più professore di scuola secondaria e a Torino in particolare, dal 1898, nei prestigiosi licei Gioberti e D'Azeglio, dove fu maestro di alcuni giovani, poi attivi non solo nella cultu-

ra torinese, ma soprattutto in termini di antifascismo militante, come Antonicelli, Bobbio, Ginzburg, Gobetti, Mila, Pavese, Straffa, Benvenuto e Umberto Terracini. Uomo di cultura *engagé*, prestò particolare attenzione ai problemi e alle misere condizioni della popolazione del Sud, sollecitato da un credo in «un socialismo privo di componenti marxiane, nutrito di radici evangeliche e forse animato, com'è abbastanza comune in quegli anni, da suggestioni tolstoiane» (p. 51). Nel 1926, per il suo antifascismo, Cosmo venne radiato dall'insegnamento pubblico e poco dopo, nel '32, anche da quello di libero docente all'Università (che nel 1935 si sarebbe fascistizzata completamente con la nomina di Pastonchi), ma non demorse nel suo impegno antifascista, e emblematica, in questa direzione, è la lettera di sostegno a Croce, firmata assieme a un gruppo di intellettuali torinesi, tra cui Antonicelli, Geymonat e Mila, dopo che il filosofo, nel maggio del '29, aveva valutato severamente i Patti lateranensi da poco stipulati. A quella lettera seguirono arresti e prospettive di confino.

La desolazione del tempo presente è vissuta anche da un altro intellettuale che opera a Torino in quegli anni, cioè Santino Caramella, a cui Cerruti dà spazio nell'ultimo saggio del suo volume, quando prende in considerazione i periodici fondati da Gobetti, in particolare il «Baretti», suggerendo nuove prospettive di indagine. Santino Caramella, dopo la morte di Gobetti, esercitò nel «Baretti» una sorta di *leadership*, e in particolare mostrò di aver assimilato la lezione del giovane editore in alcuni articoli in cui si scagliò con veemenza contro i nuovi cortegiani, cioè gli uomini di cultura italiani; così, nel recensire nel 1928 *La trahison des clercs* di Julien Benda, scrisse: «Gli scrittori sono cessati a poco a poco di essere aristocrazia rivoluzionaria o reazionaria, per trasformarsi in ossequiosi interpreti della collettività: anziché perseguire arditamente la critica dei movimenti sociali, si sono posti alla testa di essi, con la sola preoccupazione di esprimere e teorizzarne gli interessi, di raffinarne e acuirne le aspirazioni confuse e grezze. La loro indipendenza dalla vita pratica è svanita, per dar luogo a una soggezione quasi infantile» (p. 65). Il tradimento degli scrittori consiste dunque nel vivere, negli anni del regime fascista, «una disgiun-

zione sempre più netta e vistosa tra l' 'io', pensato in certo modo come assoluto, del poeta o dell'artista o dello scienziato, e l'esperienza del mondo, dei rapporti e vincoli politici, della quotidiana subalternità, magari accettata in cambio di onori e stipendi, di ben pagati elzeviri» (p. 67). Così, con regio decreto, nacque nel '26 l'Accademia d'Italia, operante a partire dal '29, proprio l'anno in cui iniziò ad operare, 'cospirando alla luce del sole', anche Giustizia e Libertà, nella quale «non pochi intellettuali vollero anche [...] dar prova di quella 'serietà' che nello specifico spazio delle 'lettere' era non più possibile, o almeno sempre più difficile esercitare» (p. 68).

Monica Lanzillotta

Ugo M. Olivieri (a cura di), *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pagine 389.

In *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*, com'è noto, Borges rappresenta un tentativo di riscrittura dell'opera di Cervantes che aspira ad essere diversa dall'originale pur preservandone identica ogni parola. Una simile possibilità dovrebbe essere concessa in questa sede, in quanto la migliore recensione alle *Immagini della critica* è contenuta nel volume stesso, sotto forma di una *Premessa* in cui il curatore non solo sintetizza l'argomento delle undici conversazioni raccolte – per un totale di ventidue interventi tenutisi a Napoli dall'aprile 2000 all'aprile 2001 –, ma perviene a una vera e propria mappatura della teoria letteraria all'inizio del XXI secolo. Olivieri, infatti, non si limita a una ricognizione di indirizzi e contributi, ma offre un gesto critico già in grado, in sé, di esprimere il salto di qualità ricavabile dall'intero volume: il passaggio dall'idea di crisi della teoria a quella di «dialettica teorica» (p. X).

Il termine 'crisi', diffuso dal fortunato volume di Cesare Segre del 1993, è stato un *Leitmotiv* dei bilanci teorico-letterari dello scorso decennio, usato più per indicare lo sbandamento seguito al sostanziale

esaurimento dello strutturalismo che per raccogliere le successive aperture poststrutturaliste. Nonostante negli anni Novanta non siano mancati in Italia tentativi di una revisione teorica, si è molto spesso ascoltata una *lamentatio* sui bei tempi andati, abbinata al controcanto di un'aggressiva controreazione filologica. Al contrario, scorrendo i contributi che compongono *Le immagini della critica* non si respira un'aria da naufragio, né gli autori sembrano sentirsi profughi impegnati a elaborare strategie di sopravvivenza. Come perfettamente chiarisce Olivieri, «sul piano della descrizione, del bilancio storico, un primo sincronico stato dell'arte mostra quanto sia sbiadita, sfocata e improponibile per l'oggi l'immagine di una teoria critica che coincida con un'area culturale e linguistica omogenea, con una 'scuola' che sia anche formata e orientata da studiosi partecipi di paradigmi epistemici unitari. [...] Ma più che questa volontà di storia e di storicizzazione ha pesato e contato sulle lezioni del ciclo la volontà interpretativa rispetto al futuro, una dialettica teorica, un incrocio di esperienze e di punti di vista, proprio ora che i paesaggi della critica appaiono mutati: i luoghi si sono deterritorializzati per divenire semplici intersezioni di linee culturali fortemente sincretiche; le scuole si sono trasformate in etichette che designano aspetti della teoria (ad esempio, l'estetica della ricezione, il decostruzionismo, i *cultural studies*) e i singoli studiosi sono sempre più spesso artefici di una produttiva decostruzione di metodi e di teorie» (pp. IX-X).

Sono queste affermazioni importanti, che sfatano diffusi tabù, specie legati alla coppia, tutt'altro che sinonimica, decostruzionismo/decostruzione, e soprattutto gettano più di una luce di speranza sulle sorti della teoria e del suo ruolo critico, disegnando un panorama aperto, sfaccettato, *in fieri*. La domanda, però, che immediatamente si pone è come faccia la «dialettica teorica» propugnata da Olivieri, quando non sia praticata dai maestri presenti nel volume, a non trasformarsi in quello che proprio uno di loro, Remo Ceserani, ha altrove efficacemente definito il 'supermercato dei metodi'. Per rispondere, si deve sdipanare il filo rosso che emerge come principale direttiva metodologica dai contributi, sebbene non sia qui possibile menzionarli tutti. Le

trecentottanove eterogenee pagine che compongono il volume, infatti, sono attraversate nel loro insieme da uno spostamento di interesse dal segno all'enunciazione, dal testo alla comunicazione, e da un più ampio spazio concesso alle questioni (pragmatiche) della soggettività e della circolazione culturale.

Non si tratta, come ben spiega Paolo Fabbri nell'intervento che apre la prima parte, *Le immagini del testo*, di recuperare una qualche forma di intenzionalità autoriale quanto di proporre un 'modello enunciativo' che, approfondendo istanze già presenti in Benveniste e Greimas, oltrepassi la purezza del segno di matrice strutturalista e, con ciò, anche il rischio permanente della trasformazione di tale purezza in una (rassicurante) asetticità. Una posizione non dissimile si riscontra in Philippe Hamon mentre, riguardo alla critica tematica, Harald Weinrich si concentra sul versante, solitamente poco indagato, della memoria dei lettori. Anche gli interessanti apporti, apparentemente più testualisti, di Giovanni Bottirolì e Sergio Zatti contengono rilevanti aperture metodologiche nella misura in cui entrambi, all'interno rispettivamente di una teoria dello stile e di una teoria dei generi, fanno riferimento al concetto sociale di modo. Spazio alla soggettività si riscontra pure in Ezio Raimondi il quale, leggendo Ricoeur – protagonista della sezione dedicata a *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* – attraverso tributi che spaziano dalla fenomenologia al respiro ermeneutico di Contini, auspica un proficuo incontro tra interpretazione e «filologia etica» – ed è questo un aggettivo destinato a una potente rimotivazione nella seconda parte. Centrale, poi, è la conversazione dedicata alla *Critica come dialogo*, animata, pur con prospettive non sovrapponibili, da Antoine Compagnon e Romano Luperini. Mentre il primo individua nella reazione agonistica rispetto alle precedenti interpretazioni la prima scatenante motivazione della ricerca, il secondo precisa teoricamente che «la critica differisce dalla semplice lettura perché presuppone un rapporto non a due (interprete-testo), ma a tre (interprete-testo-altri interpreti del testo)», e che è questa la ragione d'essere della critica, che «stabilisce una relazione con l'opera di carattere non privato, bensì pubblico e sociale» (p. 199). Pertanto, la riflessione di Lupe-

rini non solo fornisce sostanza al nesso tutt'altro che pacifico, suggerito dal titolo del volume, tra 'immagini della critica' e 'conversazioni di teoria', ma possiede anche un sapore fortemente militante, legato alla consapevolezza che se di crisi degli studi letterari si vuole parlare, si deve farlo essenzialmente in rapporto alla loro marginalità sociale e politica. Il tema, non a caso, era già stato affrontato da Giulio Ferroni nella sua combattiva lettura di Ricoeur, da cui si evince tutto lo stato d'emergenza di una prassi critica che non deve dimenticare il suo rapporto con la realtà e la storia.

In questa globale prospettiva dialettica si collocano i contributi contenuti nelle tre sezioni della seconda parte, significativamente intitolata *Nei dintorni del testo*. Si tratta di interventi di letteratura comparata nel senso più interculturale e interdisciplinare del termine, in quanto trattano del rapporto tra letteratura e psicoanalisi, tra scrittura e fotografia, tra testo e «identità culturale». Quest'ultima area di ricerca è posta non casualmente a chiusura del volume, dato che la posizione enfatizza la tutt'altro che scontata disponibilità dimostrata nell'occasione dalla critica italiana nei confronti dei *cultural studies*. Ed è qui, a contatto con *Etica dell'ambiente. I nuovi movimenti ecologisti e le loro radici nell'Inghilterra vittoriana* di Giuseppina Ciuffreda ed *Etica del corpo: la cultura e il corpo* di Lennard J. Davis, che si ha modo di percepire appieno sino a che punto ci si possa spingere nel ricontestualizzare l'aggettivo «etico» per ristabilire, attraverso la teoria, un rinnovato ruolo politico della critica. Se Ciuffreda offre un sapiente saggio di come l'eredità delle *Annales*, dei *cultural studies* britannici e dell'americana 'archeologia della modernità' possa fondersi con una militanza *no-global*, in Davis, interessato alle rappresentazioni dell'invalidità fisica, si legge a chiare lettere che «i *cultural studies* non sono, non devono e non dovrebbero essere esclusivamente rivolti alla cultura popolare. Praticare i *cultural studies* non significa disfarsi della letteratura. Piuttosto la letteratura diventa, come dovrebbe, una attività tra le tante, una forma di produzione simbolica, un modo per testimoniare l'esperienza e il conflitto umano, e in quanto tale non più fondato, legittimo o sacro di qualsiasi altro» (p. 358). Ne deriva un approc-

cio che si pone ‘naturalmente’ al di là del ‘demone’ teorico strutturalista, mettendo al centro del proprio interesse le produzioni simboliche relative a «vari gruppi di esclusi – i poveri e gli illetterati, le classi lavoratrici, gli schiavi, i contadini, le donne, la gente di colore, i disabili, i sordi e così via» (*ibidem*). Con ciò, si tocca nel volume il punto più estremo cui approda il ‘neo-pragmatismo’ della dialettica teorica, sempre che il critico sia disposto a guadagnarsi il diritto di parola e (forse) di ascolto immergendosi nella dinamica, di foucaultiana memoria, tra sapere e potere.

Elena Porciani

Concetta D’Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003, pagine 142.

All’inizio dell’*Introduzione* al volume si legge che i saggi qui raccolti, «sebbene scritti in un lungo arco di tempo e per occasioni diverse, testimoniano di un amore duraturo e fedele per l’opera di Elsa Morante» (p. 7). Per Concetta D’Angeli, già *editor* insieme a Giacomo Magrini del convegno pisano del 1994 *Vent’anni dopo La Storia*, occuparsi di Elsa Morante non è semplicemente una questione di critica letteraria o un interesse programmato, ma una forma di dedizione intellettuale. Anche se l’«uniformità di metodo» (*ibidem*) che attraversa i lavori non è esplicitamente debitrice di studi *gender*, si intravede tra le pagine una naturale adesione a quel principio della cura con cui molte rappresentanti dei *women studies* (in Italia, ad esempio, le studiose della Società delle Letterate) hanno cercato una via femminile alla prassi critica, una forma di analisi che non rinunci a solidarizzare con l’autrice elevata, in un circolo ermeneutico di genere, a propria interlocutrice. Lo conferma la disposizione irregolarmente a ritroso dei lavori: in apertura il più recente, la lettura di *Aracoeli*, inedito; poi la rielaborazione della lettura incrociata del 1993 tra Elsa Morante e Simone Weil, seguita da quella dello studio sugli animali della *Storia*,

che risale al 1987; in chiusura, il saggio dedicato a *La serata a Colono*, lasciato nella forma del 1991. Si tratta, evidentemente, di un'organizzazione dialogica più che oggettiva, che procede in una direzione empatica: l'io critico non si nasconde dietro l'obiettività della cronologia testuale dell'autrice presa in esame, ma esibisce il proprio itinerario interpretativo e invita a leggere il volume alla luce dell'«amore» immediatamente dichiarato. In più, si deduce che Concetta D'Angeli abbia voluto enfatizzare l'attualità del suo rapporto con Elsa Morante, ribadendone la vitalità. E in effetti, scorrendo i saggi, si scopre che i più recenti sono anche i più fertili, pervasi di un entusiasmo critico che, è il caso di dirlo, guarda al futuro sollevando nuove possibilità di lettura del *corpus* morantiano.

Ciò non vuol dire negare il valore degli ultimi due saggi – i primi cronologicamente; essi, anzi, costituiscono momenti importanti dell'esegesi sia della *Storia* che della *pièce* teatrale del '68. Nel primo caso, a soli tredici anni, al tempo, dalla pubblicazione del romanzo, la D'Angeli è stata tra le prime a proporre una lettura non ideologica, ma attenta alle costanti e varianti tematiche, nella fattispecie al multiforme bestiario, il che significa anche una lettura non paralizzata dalla visione d'insieme del testo – irritante o gradita che fosse –, ma sensibile ai sottili fili che ne compongono dall'interno, pagina dopo pagina, la labirintica materia. Nel lavoro su *La serata a Colono*, al contrario, pregevole è la descrizione complessiva, capace di cogliere gli aspetti più problematici dell'opera nel serrato confronto da una parte con gli stimoli culturali contingenti degli anni Sessanta, *in primis* la Beat Generation, dall'altra con i modelli della tragedia greca e soprattutto di Hölderlin.

Tuttavia, mi sembra che sia col saggio del '93, *La pietà di Omero: Elsa Morante e Simone Weil davanti alla storia*, che la D'Angeli ha consolidato la sua posizione di interprete di Elsa Morante. Il nesso tra Morante e Weil era stato suggerito dalla testimonianza con cui Garboli nel 1987 aveva aperto la *Prefazione* ai saggi della scrittrice: «Elsa Morante sospirò: “Vuoi sapere qual è il mio vero difetto? Proprio quello a cui nessuno pensa. Ma io so benissimo qual è... È la *pesanteur*”». La

D'Angeli si è messa su questa traccia, ma andando oltre la suggestione biografistica, sino a captare i segnali del riuso testuale fatto dalla Morante, soprattutto in rapporto al Davide Segre della *Storia*, del pensiero della Weil, nei cui *Cahiers* si trova, appunto, l'opposizione tra leggerezza e pesantezza. Si intuisce come il valore del saggio, al di là della ricchezza dei contenuti, consista anche nella lezione di metodologia che contiene. Se nell'*Introduzione* si legge – a mo' di bilancio personale, ma anche di apertura per la critica a venire – che «la pretesa di ricostruire le sue fonti in modo troppo filologico immiserisce la posizione di Elsa Morante» (p.13), ciò deriva proprio da questo 'studio weiliano' di dieci anni precedente, con cui la D'Angeli ha efficacemente mostrato che l'intertestualità funziona nella Morante come ri-proposizione libera e creativa del proprio vastissimo orizzonte culturale.

I semi metodologici sparsi nel lavoro del '93 arrivano sino al saggio più recente e lungo, *L'addio di Elsa Morante: "Aracoeli"*, di cui è fornita una lettura a trecentosessanta gradi, attenta a restituire nella scansione dei paragrafi sia i legami intertestuali – con l'*Odissea*, la *Commedia* e la *Recherche*, oltre che con l'opera e l'attività di Pasolini – sia gli intrecci tematici interni: il viaggio, il corpo, la memoria, la morte, il sesso, lo specchio, gli occhiali, il doppio, i travestimenti. Ne risulta un'analisi serrata e densa che culmina nell'individuazione nella parodia come concetto-chiave non solo del romanzo, ma probabilmente dell'intera produzione morantiana – ed è questa, a mio avviso, la maggiore apertura ermeneutica messa in atto dal volume, che si tratterà di saper recepire adeguatamente. Riflessioni sulla parodia nella Morante si trovano anche in altri critici, ma la D'Angeli ne approfondisce il senso filosofico e ideologico estendendolo ai «territori, negativi e angosciosi per la Morante, della inautenticità, cioè dell'irrealtà, e della non-vita, cioè della sopravvivenza e della morte», come si legge ancora nell'*Introduzione* (p. 15). Se la scrittrice pensava ad *Aracoeli* come a un romanzo comico, ciò è possibile proprio in virtù del rovesciamento parodico in esso contenuto, che porta alle estreme conseguenze il tema della separazione tra vita e sogno caro alla scrittrice sin dagli esordi. Per questo, sebbene sia innegabile la rinnovata attenzione verso

l'attualità e la storia dimostrata dalla Morante a partire all'incirca dalla metà degli anni Sessanta e sulla quale, seguendo la periodizzazione proposta da Garboli, la D'Angeli giustamente molto insiste, mi sembra che nell'ultimo romanzo lo sguardo parodico, con cui l'autrice si è congedata, abbracci tutta la sua produzione fornendole, à rebours, una sostanziale continuità.

Leggere Elsa Morante costituisce un contributo decisivo nel processo di ridefinizione della scrittrice dipartitosi dall'inizio degli anni Novanta. In questi ultimi quindici anni si sono moltiplicati gli interventi tesi a dimostrare l'intelligenza letteraria – nonché metaletteraria – della scrittrice, mettendo da parte sia le pregiudiziali biografiche sia l'immagine di un'Elsa *magna* invasata, preda di un ineffabile furore grafico. Il fatto che alla Morante non si possano chiedere analitiche filosofie della composizione – e l'intervento del 1959 *Sul romanzo* sta a dimostrarlo – non impedisce a chi, come Concetta D'Angeli, operi un' 'amorosa analisi' dei testi, di partecipare a un percorso critico in grado di disvelare quanto la scrittrice abbia in realtà costantemente, persino corrosivamente, esercitato la ragione in una pratica compositiva destinata, però, ad apparire inesorabilmente bizzarra a chi la affronti con gli strumenti affilati sui nomi canonici (maschili) del Novecento italiano. Una simile problematica riapre, più in profondità, i conti ancora in sospenso della scrittrice con il femminismo o, meglio, con il suo essere autore-donna. È risaputo che la Morante ha cercato di cancellare il proprio genere in nome di un'esibita androginia autoriale, però mi sembra che curare la speciale affinità da lei stessa riconosciuta con Simone Weil possa suggerire molto sulle complesse radici femminili della sua scrittura, tanto più onnipresenti quanto più negate.

Elena Porciani

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

Le citazioni vanno redatte nel seguente modo: • Libri: nome puntato e cognome dell'autore, titolo dell'opera (corsivo), luogo, editore, data di edizione, numeri pagina. • Articoli da riviste: nome puntato dell'autore e cognome, titolo dell'articolo (corsivo), titolo della rivista per esteso (tondo tra virgolette uncinatate « ») annata in numero romano seguito dal numero del fascicolo in numero arabo fra parentesi tonde (), anno di pubblicazione, numeri pagina. • Opere già citate: 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 uncinatate. • 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.

carta/e = c./cc.

commento = comm.

confronto = cfr.

eccetera/et cetera = ecc.

edizione = ed.

frammento = fr.

in particolare = in part.

manoscritto/i = ms./mss.

nota/e = n./nn.

opera citata = *op. cit.* (corsivo)

pagina/e = p./pp.

paragrafo/i = §/§§

ristampa anastatica = rist. anast.

scilicet = *scil.*

seguente/i = s./ss.

sub voce = s. v.

supplemento = suppl.

traduzione italiana = trad. it.

verso/i = v./vv.

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 *idem, Saggi letterati*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 329-333).

G. Milanini (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980.

C. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976².

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 Variae 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

Segreteria

Giuseppina Monaco - Antonella Orlandi segreteria@italinemo.it

Dibattiti e discussioni

forum@italinemo.it

Iniziative e progetti in corso

notizie@italinemo.it

Finito di stampare nel mese di dicembre 2004
dalla Rubbettino Industrie Grafiche ed Editoriali
per conto di Rubbettino Editore Srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

