

28, 2005

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Dipartimento di FILOLOGIA

FILOLOGIA Antica e Moderna

FILOLOGIA

ANTICA E MODERNA

XV, 28
2005

€ 25,00



Rubbettino

Università degli Studi
della Calabria

Dipartimento di Filologia

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XV, 28
2005

*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

28, 2005

MASSIMO BIDOTTI

- p. 5 *NOTE DI LETTURA ALL'EDIZIONE CRITICA DELL'OPERA AGIOGRAFICA DI PIETRO SUDDIACONO NAPOLETANO*

MAGGIORINO IUSI

- p. 17 *LA MOTTA DI COSENZA*

GIUSEPPE AUTIERO-EUGENIA MASCHERPA

- p. 29 *NONSOLOAMORE: TALENTO E DESIDERIO NELLA LIRICA DELLE ORIGINI*

GIUSEPPE LO CASTRO

- p. 57 *L'INTELLETTUALE A CAVALLO O L'EROTICA NOBILTÀ DELLA NOVELLA (DECAMERON VI, 1)*

FRANCESCA LAZZARIN

- p. 69 *IMMAGINI MARINE E FILOSOFIA PROCLIANA NEL COMMENTO AL PARMENIDE DI MARSILIO FICINO*

STELLA LAROSA

- p. 93 *LA LETTERA MACHIAVELLIANA DEL 25 FEBBRAIO 1514: UN EPILOGO ANNUNCIATO*

PAUL LARIVAILLE

- p. 125 *TRADURRE UN CLASSICO IN FRANCESE: IL CASO ARIOSTO*

- STEFANIA DE TOMA**
p. 151 *RETORICA E MECENATISMO IN FEDERICO CESI E DEL NATURAL DESIDERIO DI SAPERE*

- LUIGI CAZZATO**
p. 175 *IL SETTECENTO, LAURENCE STERNE E NOI*

- BARBARA DE LEO**
p. 193 *LA RIFORMA PEDAGOGICA NELL'ITALIA RISORGIMENTALE: IL «CONCILIATORE» E IL MODELLO INGLESE*

- ALESSANDRO GAUDIO**
p. 223 *D'ANNUNZIO, PICA E IL CANONE D'AVANGUARDIA*

- CHIARA MARASCO**
p. 241 *I LUOGHI DELLA MEMORIA: SABA, TRIESTE E LA LETTERATURA TRIESTINA*

- FRANCESCA CIRIACO**
p. 255 *COSTANTI FORMALI E NUCLEI TEMATICI NELLA POESIA DI VITTORIO SERENI*

- ROSANNA RENDA**
p. 273 *LA SCUOLA TRA LETTERATURA E STRADA*

RECENSIONI

- p. 289 **STEFANIA NOCITI** (GIUSEPPE LUPPINO, *L'EREDITÀ MUSICALE DI GIACOMO LEOPARDI*)
- p. 292 **MARIAGRAZIA PALUMBO** (WALTER PEDULLÀ, *IL NOVECENTO SEGRETO DI GIACOMO DEBENEDETTI*)
- p. 295 **ANTONIO TRICOMI** (EUGENIO DE SIGNORIBUS, *MEMORIA DEL CHIUSO MONDO; RONDA DEI CONVERSI*)

Massimo Bidotti

Note di lettura all'edizione critica
dell'*Opera agiografica*
di Pietro Suddiacono napoletano

Pietro Suddiacono (= PS) è personaggio di primo piano fra i traduttori della cosiddetta Scuola napoletana,¹ la quale nel corso dei secoli IX e X rinnovò – in qualche caso ‘latinizzandolo’² – il patrimonio agiografico della Chiesa partenopea. Appare dunque di grande interesse l'elegante volume di Edoardo D'Angelo (= D'A.), *Pietro Suddiacono napoletano, L'opera agiografica*,³ che segna un oggettivo progresso non solo nella conoscenza di PS, ma anche per la storia delle traduzioni latine e della produzione agiografica medievale nel Sud Italia.

Studioso sensibile agli aspetti stilistici e formali, D'A. non è nuovo a lavori su questa specifica tematica: insieme con François Dolbeau

¹ All'interno della Scuola PS è l'erede culturale di Giovanni Diacono, del quale prosegue i *Gesta episcoporum Neapolitanorum*. Fino agli inizi del '900 si pensava che il nome 'Pietro Suddiacono' nascondesse in realtà due diversi personaggi vissuti rispettivamente nel X e nell'XI secolo. Solo grazie agli studi di F. Savio, *Pietro Suddiacono napoletano agiografo del secolo X (I)*, «Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino» XXVI, 1900/1901, pp. 665-679 e ivi, XLVII, 1911/1912, pp. 947-957, si è cominciato a fare luce sulla questione. Per il complesso dibattito storiografico intorno alla figura di PS cfr. A. Vuolo, *Una testimonianza agiografica napoletana: il 'Libellus miraculorum s. Agnelli' (sec. X)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987.

² Il rinnovamento si esplicò sia attraverso la 'riscrittura' di testi già redatti in latino sia, in taluni casi, attraverso la vera e propria traduzione dal greco.

³ *Pietro Suddiacono napoletano, L'opera agiografica*, edizione critica a cura di E. D'Angelo, Firenze, SISMEL, 2002.

aveva previsto per la sua dissertazione dottorale un'indagine di natura letteraria sulle teorie che presiedono alla composizione di opere miste di prosa e versi da parte degli esponenti della Scuola napoletana. Suo progetto iniziale non era pertanto l'edizione del *corpus* agiografico di PS, bensì l'esame delle caratteristiche letterarie di esso. Il disastroso stato editoriale dei testi lo ha però spinto, opportunamente direi, ad accantonare l'originario proposito e ad optare per un lavoro filologico-ecdotico, base imprescindibile per qualsiasi seria analisi di taglio letterario.⁴ Il volume colma dunque una lacuna rilevante nel campo degli studi sulla Scuola napoletana, la cui ricca produzione resta ancor oggi in buona parte inedita.

Il libro è articolato in due parti: a) una lunga introduzione di tre capitoli, che affronta i problemi di attribuzione e analizza le caratteristiche letterarie, linguistiche e stilistiche delle opere; b) l'edizione critica del *corpus* petrino, preceduta da un'esposizione dei criteri generali adottati nella *constitutio textus*.

Nel primo capitolo, *L'opera di Pietro* (pp. XXXIII-CXVIII), D'A. distingue tra «opere firmate»,⁵ cioè recanti una dichiarazione di paternità di PS e dunque di indiscutibile autenticità; opere «attribuite» (o anche «rigettate»),⁶ le quali, benché prive di una «firma», si possono

⁴ L'edizione realizzata da D'A. è il frutto di un lavoro decennale avviato con il saggio *Prose et vers dans l'oeuvre de Pierre Sous-diacre*, «Archivum Latinitatis Medii Aevi» LIII, 1995, pp. 187-199, e proseguito con un primo lavoro ecdotico, *La passione dei santi Cirico e Giulitta di Pietro Suddiacono. Edizione di frammenti da un codice napoletano*, «Campania Sacra» XXVIII, 1997, pp. 19-24, e, infine, con la sua dissertazione dottorale presso l'École Pratique des Hautes Études, *Pour une étude littéraire et ecdotique des oeuvres de Pierre Sous-diacre*, Paris, EPHE, 1998.

⁵ Rientrano tra le opere 'firmate' il *Libellus miraculorum sancti Agnelli* (BHL 150-152), la *Passio sanctorum Abbacyri et Iohannis* (BHL 2078), la *Passio sancti Artemae* (BHL 717), la *Passio sancti Canionis* (BHL 1541d-e), la *Passio sanctorum Cyrici et Iulittae* (BHL 1814b), la *Passio sancti Georgii* (BHL 3393, 3393b, 3394), la *Passio sanctae Iulianae* (BHL 4526), la *Passio sanctorum Quattuor Coronatorum* (BHL 1838).

⁶ Sono opere 'attribuite' i *Miracula sancti Agrippini* (BHL 177), la *Passio sanctae Caterinae* (BHL 1659, 1660, 1661, 1661b), la *Vita beati Gregorii Thaumaturgi* (BHL 3677m, 3678, 3678d), la *Passio sanctae Restitutae* (BHL 7190), la *Passio sancti Tryphonis* (BHL 8339). Fanno parte invece dei testi 'rigettati' la *Passio sanctorum Faustini et Iovitae* (BHL 2838), la *Passio sanctae Fortunatae* (BHL 3081), la *Passio sancti Maximi* (BHL 5845, 5846, 5847).

assegnare con sostanziale certezza a PS sulla base di alcuni riscontri (o viceversa rigettare per l'assenza di tali riscontri); opere, infine, che rientrano nel gruppo delle cosiddette «ipotesi attributive», la cui autenticità non è affatto certa.⁷

D'A. elabora una griglia di otto criteri, cinque «primari» e tre «secondari» per stabilire l'attribuzione delle opere non «firmate» (quelle cioè non rientranti nel primo gruppo):

1. *tic lessicali* (grecismi, aggettivi, verbi, sostantivi riscontrabili nel *corpus* certo di PS);
2. *formule tipiche* (sintagmi o anche espressioni stereotipe);
3. fonti preferite;
4. *inserzione di versi originali* (versi di fattura originale di PS inseriti nella narrazione agiografica);
5. *diffusione manoscritta in area beneventana, romana ed umbro-toscana* (area compresa tra Napoli, la fascia Troia-Benevento-Montecassino-basso Lazio, Roma e zone della Toscana e dell'Umbria);
6. struttura prosodica e metrica delle parti in versi;
7. *inserzione di epistole ufficiali fittizie* (di imperatori o di magistrati romani: criterio valido per le sole passioni);
8. dossologia finale standardizzata.

Nelle intenzioni dell'autore la griglia vuole essere «una proposta di sistemazione teorica, ed alcune ipotesi di applicazione pratica, dei problemi della critica di attribuzione a PS», volta a superare la «pecca di fondo» degli studi sinora compiuti: «la mancanza (o utilizzazione parziale) di criteri precisi e il più possibile oggettivi». La scarsa documentazione costringe tuttavia D'A. a ricorrere principalmente a dati interni e soprattutto ad attribuire ancora al criterio stilistico – quanto mai soggettivo, come si capisce – una valenza pregnante che esso in realtà non può avere. L'unico elemento esterno resta il quinto, relativo

⁷ Fra queste opere rientrano la *Passio sancti Christophori* (BHL 1778d), i *Miracula sancti Felicis Nolani* (BHL 2876b), la *Passio sancti Herasmi* (BHL 2585by), la *Passio sanctae Margaritae* (BHL 5308), una buona parte dei frammenti poetici tratti dal codice Montecassino, B. A. 439, del IX-X sec., e, infine, l'*Epitaphium Euphemiae*, documento epigrafico del X secolo, pubblicato per la prima volta da Giulio Cesare Capaccio nella sua *Historia Neapolitana* del 1771.

alla diffusione dei manoscritti, poco decisivo però ai fini attributivi sia per l'estensione dell'area di riferimento sia perché i codici presi in considerazione sono per lo più leggendari, contenenti testi agiografici trascritti da copisti che diventano all'occasione redattori.⁸ Non è sempre agevole pertanto individuarne l'esatta provenienza attraverso le vicende della loro circolazione, almeno in assenza di specifiche analisi codicologiche.

Il secondo capitolo, *Traduzione e riscritture* (pp. CXIX-CLIV), è dedicato alle concezioni letterarie di PS, alle tecniche compositive da lui adottate e alla descrizione delle principali fonti cui ricorre. L'A. sottolinea in particolare come l'agiografo partenopeo realizzi per lo più «traduzioni intralinguistiche», cioè riscritture di testi latini. L'unica «traduzione interlinguistica»⁹ dal greco al latino è la *Vita beati Gregorii Thaumaturgi*, tradotta dal *Panegirico* di Gregorio di Nissa¹⁰ con l'aggiunta di episodi tratti da Rufino e di uno riguardante l'uccisione di un drago da parte del santo¹¹ assente sia nel Nisseno sia in Rufino. Anche in questo caso per lo studioso napoletano sarebbe però più corretto parlare di 'riscrittura', dal momento che le fonti usate vengono profondamente rielaborate. Così, ad es., l'espressione *imitando* [...] *compendiose curavimus ministrare*¹² del prologo della *Vita*, letta

⁸ Cfr. G. Philippart, *Les légendiers latins et autres manuscrits hagiographiques*, Turnhout, Brepols, 1977, su cui cfr. B. de Gaiffier, *A propos des légendiers latins*, «Analecta Bollandiana» XCVII, 1979, pp. 57-68, e F. Dolbeau, *Notes sur l'organisation interne des légendiers latins*, in *Hagiographie, cultures et sociétés. IV^e-XII^e siècles*, Paris, Études Augustiniennes, 1981, pp. 11-29.

⁹ Sulla distinzione fra «traduzione interlinguistica» e «traduzione intralinguistica» l'A. si sofferma alle pp. CXIX-CXXI.

¹⁰ G. Heil (ed.), *De Vita Gregorii Thaumaturgi* (BHG 715), in *Gregorii Nysseni Opera*, X/1, Leiden, Brill, 1990.

¹¹ I tre episodi, ripresi dalla integrazione di Rufino alla *Historia ecclesiastica* di Eusebio (GCS 9/II, 1908, pp. 953-956), sono rispettivamente: il prete pagano convertito (II 62 – II 89, pp. 158-161); il lago essiccato (II 109 – II 123, pp. 163-165); la roccia spostata dal santo (II 141 – II 149, pp. 166-167). L'episodio dell'uccisione del drago è raccontato in II 190 – II 205, pp. 172-173.

¹² Cfr. *Vita beati Gregorii Thaumaturgi*, I 3, p. 151: *Et nos beati Gregorii Thaumaturgi Vitam ex loquela Athica transferentes imitando eam, quam sanctus Gregorius Nyssenus pontifex in peregrina, hoc est in Greca, lingua composuit, plurimis additis plurimis ademptis,*

in correlazione con le numerose trasformazioni operate nel testo acquista piena luce – sostiene D'A. – solo se interpretata all'interno della categoria di riscrittura e non in quella di traduzione, dal momento che indica «la distanza che egli pone tra la sua opera e il modello di partenza e ha poco a che vedere con la nozione in senso stretto di traduzione».

Peraltro PS, in linea con le tendenze della terza generazione della Scuola napoletana,¹³ anche in altri casi si comporta assai liberamente con i modelli, apportando consistenti modifiche nei contenuti e nelle forme: migliora sempre la fattura linguistica e stilistica dei testi da cui prende le mosse, per lo più rozze traduzioni letterali dal greco, aggiungendo versi, citazioni, allusioni, e cercando al contempo di accrescere il realismo, se così si può dire, dei fatti raccontati, con l'inserzione di lettere, documenti fittizi o notazioni erudite. La libertà di Pietro nei confronti dei modelli è per D'A. prova di una forte «autocoscienza» dello scrittore, «superiore rispetto, ad es., a Bonito, Giovanni Diacono o il Prete Orso» e insieme espressione di una poetica che rivendica l'autonomia dell'artista da un atteggiamento eccessivamente mimetico-naturalistico.¹⁴ Nella visione di PS, infatti, l'agiografo deve realizzare un'elaborazione originale e non è tenuto a fermarsi ai soli dati storici: deve tentare di andare oltre il semplice episodio narrato e le parole effettivamente pronunciate dai suoi protagonisti, cercando «di ricostruire in maniera poetica i *conamina mentis* dei personaggi». Quale testo-chiave per comprendere una simile concezione della scrittura agiografica viene indicato da D'A. il prologo della *Passio sancto-*

ut ratio utilimma postulabat, sensum attendentes Latinis viris compendiose curavimus ministrare.

¹³ P. Chiesa, *Le traduzioni dal greco: l'evoluzione della scuola napoletana nel X secolo*, «Mittelateinisches Jahrbuch» XXIV/XXV, 1989/1990, pp. 67-86, ha messo in evidenza come all'interno della Scuola napoletana si individuino tre 'fasi' o 'generazioni' di autori, che passano gradualmente da un rapporto di stretta vicinanza rispetto ai testi 'riscritti' a uno di grande libertà. PS appartarrebbe all'ultima generazione, quella più 'creativa' per l'appunto.

¹⁴ Cfr. E. D'Angelo, *La coscienza degli assassini. Citazione scritturale e riflessione meta-linguistica nei prologhi agiografici suditaliani dei secoli IX e X*, in F. Stella (a cura di), *La scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Firenze, SISMEL, 2001, pp. 47-65.

rum Abbcyri et Iohannis, dove lo scrittore partenopeo difende la sua poetica, richiamandosi a precedenti autori e persino agli evangelisti. Essi, infatti, non si sono limitati a riportare quanto proferito dalla bocca dei protagonisti, ma si sono preoccupati di rendere noti i loro pensieri.¹⁵ Nel passo in questione, infatti – osserva sempre D’A. – Pietro richiama significativamente la parabola dei vignaioli malvagi (*Mt* 21, 33-44) e il relativo commento dell’*Opus imperfectum in Matthaëum*: come Matteo nel racconto evangelico non si è limitato a riferire soltanto le parole pronunciate dai personaggi implicati, ma anche ciò che essi si sono detti in cuor loro, così anch’egli dovrà cercare di penetrare nella coscienza dei protagonisti della sua narrazione.¹⁶ In realtà – come osserva D’A. – rivendicazioni della ‘libertà creativa’ che spettano allo scrittore agiografico si ritrovano anche altrove, ma rispetto ai suoi predecessori sono nuovi in PS lo spazio e la rilevanza riservati al tema. La lettura che D’A. propone di questo passo è un valido punto di partenza per analisi volte in futuro a meglio comprendere la poetica di

¹⁵ Cfr. *Passio sanctorum Abbcyri et Iohannis*, I 5-6, p. 20: *Neque etenim credi oportet, ut tractatores sanctorum martyrum passionum eo ordine tantummodo vel sola ea verba depromperint, quemammodum a sanctis martyribus prolata sunt vel a tyrannica potestate, sed mentis illorum conamina attendentes, quanta et qualia sancti proferre et impii nequiter dicere potuerunt, secundum ordinem verae fidei et tramitem iustae rationis promovere studuerunt. Si enim hoc ita non esset, Evangelistarum sacra auctoritas per omnia fluctuaret: qui, quamvis ex uno fonte sancti spiritus repleti essent, non solum quod ore prolatum est scribere studuerunt.*

¹⁶ Cfr. *Passio sanctorum Abbcyri et Iohannis*, I 7-8, p. 20: *Verbi gratia, ut est illud de filio patris familias, quem agricolae extra vineam occiderunt. Qui, cum interrogati fuissent «Cum venerit dominus, quid faciet agricolis illis?», illud quod sequitur, «Malos male perdet et vineam suam locabit aliis agricolis», docente beato Iohanne Chrysostomo, non agricolae hoc secundum Mattheum ore protulerunt, sed in corde et in conscientia sua susceperunt.* In proposito così scrive D’A.: «La parte più originale e – se non ero – letterariamente significativa, di questa dottrina, è la prova scritturaria utilizzata per supportarla: la parabola dei vignaioli malvagi di *Mt* 21, 33-44. [...] qui una citazione dell’*Opus imperfectum in Matthaëum* serve a delineare un’immagine (la contrapposizione tra l’*os* e la *conscientia* dei vignaioli omicidi) che, assente nel testo evangelico, metaforizza la dialettica alla base della pratica riscrittorica agiografica: povertà dei dati/liceità della creazione originale. Un simile riuso dell’esegesi neotestamentaria pare testimonianza di una tensione e di un interesse per i problemi estetici della narrazione, del racconto, nella chiave di una rivendicazione dell’autonomia creativa dell’artista rispetto a posizioni di tipo troppo mimetico-naturalistico: l’agiografo deve scendere nella *mens* dei suoi personaggi, come l’evangelista è penetrato nei meandri della *conscientia* degli assassini» (p. CXXXVI).

PS magari da compiere attraverso un serrato confronto con altri passi sia dello stesso Pietro che d'altri scrittori.

Il capitolo si conclude con un paragrafo dedicato alle fonti usate da PS, che D'A. non si limita a identificare e a ordinare tipologicamente (fonti bibliche, poetiche, liturgiche, ecc.), ma di cui si preoccupa anche di individuare le principali «funzioni»:

1. *polemica* (riuso di precedenti testi agiografici, dell'*Opus imperfectum in Matthaem* e delle epistole di Gerolamo);
2. *gnomica* (citazioni dello pseudo-Catone e della Bibbia);
3. *estetica* (testi poetici, Bibbia, omelie di Gregorio Magno);
4. *dottrinale/erudita* (testi mitografici, teologici, storiografici, Bibbia, *Dialogi* di Gregorio Magno).

Partendo da questo schema in futuro si potranno compiere studi che mettano in luce come PS riusi di volta in volta le fonti e il senso che ad esse attribuisce negli specifici contesti della sua narrazione. Un discorso a parte, da D'A. non preso in considerazione, meriterebbero le citazioni bibliche, specie nel caso in cui si possano individuare con certezza anche le opere agiografiche che PS 'riscrive', così da osservare quali aggiunte, sostituzioni o eliminazioni lo scrittore apporti rispetto ai suoi ipotesti, entrando in tal modo nella sua officina letteraria e soprattutto verificando attraverso le sue scelte e le sue letture bibliche quali concezioni religiose di fatto propone nei suoi scritti. Questo tipo di analisi potrebbe condurre a una migliore comprensione della poetica e della visione religiosa di PS.

La prima parte si conclude con un elenco di dati su lessico, sintassi, versificazione, *cursus* di PS che D'A. fornisce nel terzo capitolo, *Lingua e tecniche stilistiche (cursus, prosa rimata, versificazione)*: un elenco di tutti i grecismi, il numero delle occorrenze di verbi, avverbi, aggettivi e sostantivi più frequenti; la percentuale dei diversi tipi di *cursus* e di verso presenti nel *corpus*.

Nella seconda parte del lavoro trova posto, come s'è detto, l'edizione critica delle opere attribuite o attribuibili a PS e per la gran parte inedite.¹⁷

Il *corpus* è preceduto da una premessa intitolata *L'edizione critica delle opere agiografiche di Pietro Suddiacono: problemi e proposte* (pp. 3-12), in cui vengono sommariamente illustrati i principi ecdotici seguiti dall'editore. D'A. ha piena coscienza, ovviamente, dei problemi specifici della filologia mediolatina e delle più recenti acquisizioni del relativo dibattito critico. È dunque molto cauto rispetto alle soluzioni prospettate e alle scelte effettuate e non esita a definire «parziali» i risultati della sua edizione, consapevole che altri manoscritti potrebbero essere rinvenuti,¹⁸ tanto più che la sua collazione è stata limitata quasi esclusivamente ai manoscritti «italiani» più antichi del X-XI secolo. Una scelta, quest'ultima, non impeccabile da un punto di vista teorico, ma ritenuta inevitabile su un piano pratico, perché l'esame di tutti i codici avrebbe richiesto un lavoro di *équipe* troppo lungo. Le conclusioni del suo lavoro sono pertanto «provvisorie» e aperte al possibile confronto con testimoni per il momento ignorati:

La rotta teoricamente più sicura sarebbe di pubblicare in maniera completa e sistematica un'opera per volta; ma non si eliminerebbe il problema dei tempi lunghi. Altra soluzione, meno impeccabile da un punto di vista squisitamente teorico, ma praticamente più efficace, consiste nel mettere in cantiere un'edizione di tutte le opere pubblicate su un solo manoscritto, limitandosi a collazionare un numero ragionevole e filologicamente accettabile di testimoni. [...]. Il lavoro ecdotico qui tentato segue dunque questa seconda traiettoria. [...]. È evidente che si

¹⁷ Gli unici testi che D'A. non pubblica sono il *Libellus miraculorum sancti Agnelli* (BHL 150-152) e la *Passio sancti Canionis* (BHL 1541d-e), entrambi editi da A. Vuolo, *Una testimonianza agiografica napoletana* cit., e, *Tradizione letteraria e sviluppo culturale: il dossier agiografico di Canione di Atella (secc. X-XV)*, Napoli, M. D'Auria, 1995. Non riprende neppure i *Miracula sancti Agrippini* (BHL 177), la *Passio sanctorum Quattuor Coronatorum* (BHL 1838) e la *Passio sancti Tryphonis* (BHL 8339).

¹⁸ Al di là del caso specifico è noto come per molte opere latine del medioevo sia facile imbattersi in nuovi codici sconosciuti. Cfr. L. Holtz, *La recherche des témoins*, in C. Leonardi (a cura di), *La critica del testo mediolatino*, Spoleto, CISAM, 1994, pp. 31-59.

tratta di un lavoro provvisorio, che dovrà essere completato dalla collazione dei testimoni rimanenti, ed in quanto tale esso deve sperare nell'indulgenza degli studiosi.

Per l'editore napoletano un tale richiamo alla prudenza è assolutamente opportuno e indispensabile quando si ha che fare con testi agiografici mediolatini, spesso tramandati in differenti redazioni e la cui tradizione

consiste in un'enorme frequenza ed ampiezza di varianti adiafore, che rappresentano, dal punto di vista epistemologico, uno dei tratti di più difficile valutazione, ponendosi il loro statuto a perfetta equidistanza tra la variante d'autore e l'intervento (anche poligenetico!) degli scribi.¹⁹

Quest'ultimo aspetto, in particolare, è causa di due ostacoli a volte davvero insormontabili: la difficoltà in sede di *constitutio textus* di usare le indicazioni della *recensio*, che hanno spesso soltanto un valore ipotetico; l'altra di come dare conto anche su un piano meramente formale delle diverse redazioni di un medesimo testo. Ostacoli di tal genere costringono l'editore a 'soluzioni' discutibili e a lasciare di fatto aperta la questione. È quanto accade anche per D'A., il quale spesso non può basare le sue scelte testuali sui dati incerti della *recensio*, visto che la maggior parte degli stemmi da lui proposti non rappresenta una ricostruzione sicura dei rapporti tra i codici.²⁰ È così costretto a ricorrere all'*usus scribendi*, un criterio notoriamente aleatorio tanto quanto la *lectio difficilior*. Valga, fra i numerosi esempi che al riguardo si potrebbero richiamare, quello della *Passio sancti Georgii*, per la quale D'A. suppone una tradizione aperta, priva cioè di un archetipo, rinunciando di conseguenza a usare i risultati della *recensio*, che hanno spesso solo valore di supposizione, ai fini della *constitutio textus*.²¹

¹⁹ Sulle difficoltà di dimostrare la presenza di varianti d'autore nei testi latini altomedievali cfr. P. Chiesa, *Varianti d'autore nell'Alto Medioevo fra filologia e critica letteraria*, «Filologia Mediolatina» VIII, 2001, pp. 1-24.

²⁰ È lo stesso D'A. a sottolineare il valore provvisorio di molti degli stemmi da lui proposti: «Gli alberi genealogici disegnati (al di là dei problemi rappresentati dalle tradizioni contaminate, in origine o in tradizione) hanno valore di ipotesi di lavoro, e andranno perfezionati – quando è possibile – mediante l'inserzione di ulteriori elementi» (p. 4).

²¹ Per le difficoltà di dare uno stemma della tradizione della *Passio sancti Georgii* sono

Qui meno che altrove, dunque, la *constitutio textus* potrà essere condotta sulla base di procedimenti in qualche modo meccanici, ma dovrà essere effettuata caso per caso, sul fondamento di elementi linguistico-stilistici e logico contenutistici. Di fronte a una massa importante (rispetto a un testo di poco più di 500 parole) di varianti adiafore, spesso minime, il compito dell'editore è davvero arduo, e senza dubbio più di un punto sarà suscettibile di discussioni e miglioramenti.

Più redazioni di uno stesso testo e frequente presenza di varianti adiafore nella trasmissione delle opere agiografiche, come già accennato, costringono l'editore a scegliere fra i criteri ecdotici tradizionali (spesso inadeguati però a rendere ragione dei fenomeni osservati) e criteri che si adattino in qualche modo alla particolare situazione di riferimento. D'A. preferisce il metodo 'tradizionale' e sceglie di pubblicare le opere trasmesse in differenti redazioni in una sola edizione, facendo ricorso al classico apparato critico con le lezioni dei codici collazionati. Una scelta pratica, anche questa, ma, come consapevolmente sa lo stesso editore, poco adatta a rendere conto dei problemi riguardanti i testi agiografici e a mostrare con la dovuta evidenza le differenze tra le varie recensioni degli scritti. Infatti per la *Vita beati Gregorii Thaumaturgi*, la cui *recensio* porta D'A. a individuare tre distinte redazioni d'autore,²² un'appendice finale comprendente le divergenze fra le diverse fasi di stesura dell'opera avrebbe permesso al lettore di visualizzare il progressivo passaggio dalla forma originaria in prosa a quella di prosimetro. Analogamente un'appendice dedicata alla redazione – assai diversa rispetto a quella degli altri codici – della *Passio sanctorum Abacryri et Iohannis* offerta dal manoscritto denominato B

emblematiche le parole di D'A.: «L'estensione cospicua della tradizione rende ardua la ricostruzione delle relazioni tra i testimoni. L'oscillazione continua e le sovrapposizioni nelle alleanze tra manoscritti e gruppi di manoscritti fa apparire evidente l'azione, all'interno della tradizione, di fenomeni di contaminazione orizzontale (come testimoniato, ad es., da A), di interventi più o meno disinvolti dei copisti, di varianti interlineari o marginali (forse anche d'autore) nei rami più alti dello stemma» (pp. 54-55).

²² Per questa ipotesi cfr. pp. 147-150. Lo studioso suppone che la tradizione dell'opera testimoni tre diversi momenti del lavoro di PS: una prima fase in cui l'agiografo napoletano avrebbe scritto il testo soltanto in prosa, una seconda fase con un'iniziale aggiunta di versi e, infine, la redazione definitiva con parti in prosa e in versi.

(Bologna, B. Universitaria, 1473 bis, del XV sec.), al posto del semplice inserimento delle sue a volte assai divergenti lezioni²³ nell'apparato critico, avrebbe probabilmente messo in luce una versione di questa passione decisamente singolare, probabile testimonianza di un lavoro di 'riscrittura' compiuto da un copista-redattore.

Difficoltà di altro genere presentano i testi trasmessi da un solo codice, come la *Passio sanctorum Cyrici et Iulittae* o la *Passio sancti Christophori*.²⁴ Se da un lato chiaramente il lavoro di *recensio* non comporta, in questi casi, grossi ostacoli, non sempre d'altro canto è agevole la *constitutio textus*, dal momento che l'editore è spesso costretto a ricorrere a congetture e integrazioni per sanare le molte corrottele e lacune presenti negli unici testimoni.²⁵ Più semplice, invece, il lavoro per la *Passio sancti Artemae*, l'unica volta in cui D'A. si è trovato di fronte ad una tradizione chiusa a tre rami, dal momento che

²³ Un esempio di lezione molto divergente del manoscritto B è rappresentato dal finale. Mentre la lezione di tutti i codici della *Passio sanctorum Abbacyrri et Iohannis*, accolta giustamente da D'A. nel testo (II 272, p. 41), è: *In qua beneficia se petentibus prestare non cessant usque in hodiernum diem, ad laudem et gloriam domini nostri Iesu Christi, qui cum patre et spiritu sancto vivit et regnat deus per omnia secula seculorum. Amen*, il manoscritto B riporta la seguente 'lezione', che costituisce una modifica profonda del testo: *Post longum vero temporis Salernitanus princeps Alexandriam profectus iussione divina eo quod mulier tamquam vir Alexandriae cathedram occupaverat eam Gervidam interemit et electus est alius vir sanctissimus ob cuius beneficii christianae fidei remunerationem corpora ipsorum Cyri et Iohannis gloriosorum martyrum cum septima innocentum pro re tamquam munus munerum fuerunt tradita principi transportanda qui in civitate Salernitana devotissime tulit et in eius capella palatii quae Sanctus Petrus ad Curtim dicitur collocavit. Un'aggiunta – da D'A. definita «salernitana» (p. 16) – di grande interesse e che andrebbe indagata a fondo per chiarirne origine e scopi.*

²⁴ La *Passio sanctorum Cyrici et Iulittae* è tramandata dal codice Napoli, B.N., VIII. B. 8, dell'XI sec., mentre la *Passio sancti Christophori* dal codice Roma, B. Vall., tomo VIII, risalente ai secc. XI-XII.

²⁵ Ad es., D'A. dichiara la sua difficoltà ad accettare la lezione del verso III 4, p. 52 dell'*Epilogus* della *Passio sanctorum Cyrici et Iulittae*: *Ut [niteant] orbis dictu factoque facundo*. Lo studioso così spiega in apparato l'integrazione da lui apportata del verbo *niteant*: «dubitanter conieci, quia difficillimum constat hanc fere evanidam vocem legere; vox *orbis* adhuc vix legitur, ante quam unam vel duas litteras mihi legere videor». Analoghi a questo sono i problemi incontrati dallo studioso nell'edizione della *Passio sancti Christophori*, dove per almeno tre punti – (II 2, II 3 a p. 201 e II 14 a p. 202) – egli si dichiara incerto delle integrazioni apportate. Anche in questi casi D'A. si mostra consapevole del carattere tutt'altro che sicuro delle sue proposte, effettivamente prive di ancoraggi testuali.

i due codici e l'edizione a stampa approntata da Ferdinando Ughelli derivano da uno stesso manoscritto andato perduto.²⁶

Le scelte di D'A. possono apparire discutibili e sicuramente migliorabili, ma non v'è dubbio che egli abbia fornito uno strumento prezioso a quanti si occupano di un capitolo così particolare della storia dell'agiografia medievale. Ora finalmente l'A. potrà tornare al suo originario proposito, ossia lo studio storico-letterario delle opere di PS. Ci auguriamo che veda presto la luce.

²⁶ I due codici in questione sono il Bruxelles, B.R., Coll. Boll. 8228, del XVII sec., usato da Jean Bolland per la sua edizione della *Passio* negli *Acta Sanctorum*, e il Napoli, B. N., Brancacciano III F 9, del XVI-XVII sec., appartenuto all'erudito napoletano Bartolomeo Chioccarelli. Ha valore di terzo testimone anche l'edizione a stampa realizzata da Ferdinando Ughelli per la sua *Italia sacra*, VI, Venetiis 1720, esemplata su una copia manoscritta che il vescovo di Pozzuoli Martin de Léon inviò per l'appunto all'Ughelli e che però è andata perduta. I tre manoscritti, tra cui quello dell'Ughelli, derivano da un unico codice, appartenuto alla chiesa di Pozzuoli, anche questo smarrito, come provato dalla medesima lacuna che presentano tra II 23 e II 24, pp. 47-48: *et litterarum doctrina conclusus ad [...]* *nos enim talia in presenti.*

Maggiorino Iusi

La *motta* di Cosenza

Senza dubbio una *motta* particolare, essendo collegata non con un villaggio ma con una città, non con una rocca ad essa proporzionata ma con un preesistente castello di una certa dimensione, è quella di Cosenza, la cui attestazione più antica risale al 1315.¹

Non è superfluo ricordare che già nel XVII secolo pochi sapevano che cosa fossero state le *motte*, le quali per la maggior parte della gente non rappresentavano altro che comuni appellativi di luoghi.² Si constata facilmente, infatti, che, a partire dalla seconda metà del XVI secolo, non si conserva quasi nulla delle strutture originarie delle *motte* e si assiste a una progressiva riduzione del termine *motta* a mero topo-

* Il discorso sulle *motte* calabresi, intrapreso e sviluppato nei numeri 24, 26 e 27 di questa rivista (cfr. M. Iusi, *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*, ivi, XIV [26], 2004, pp. 5-23; *Una motta in Calabria*: Corno, ivi, XV [27], 2004, pp. 107-123), sta per trovare un completamento nella pubblicazione ormai prossima del catalogo fotografico annunciato nell'ultimo dei tre saggi citati.

¹ R. Caggese, *Roberto d'Angiò e i suoi tempi*, II, Firenze, Bemporad, 1922, rist. anast., Napoli, D'Auria, 2001, p. 165. L'attestazione successiva è del 1402: cfr. F. Russo, *Regesto Vaticano per la Calabria*, II, Roma, Gesualdi Editore, 1974, n. 8866, p. 108.

² L'abate Gian Giacomo Martini dichiara che dall'epoca dell'adolescenza ha come nuova patria Crissa, «ibi sita ubi nunc incole vocitant le Mocte» e – ancora parlando della stessa città – «ibi extiterit ubi ad praesens [...], communi proloquio, à nobis dicitur le Mocte»: cfr. *Consiliorum sive responsorum iuris D. Ioan. Iacobi Martini*, volumen primum, Sancti Nicolai, apud Ioannem Baptistam Russo et Dominicum Iezzo, MDCXXXV, rist. anast. a cura di V. Teti, Pomezia (Roma), Donzelli, 2003, p. 33.

nimo, utilizzato, nei non moltissimi casi in cui ha resistito all'usura del tempo, come semplice specificazione di qualche singola evidenza materiale avanzata alla distruzione della complessiva struttura iniziale: la chiesa, la via, la fontana, il luogo – o altro – della *motta*.³

Ciò che si è appena detto è valido anche per Cosenza, come si può facilmente constatare se si scorrono gli atti dei notai cosentini dei secoli scorsi conservati nell'Archivio di Stato della città. L'anonimo disegnatore che alla fine del Cinquecento ha tracciato la pianta di Cosenza – conservata nella biblioteca Angelica di Roma e pubblicata per conto dell'Amministrazione comunale –⁴ ha collegato il vocabolo *motta* della legenda con il numero 27 del disegno, senza specificare null'altro e lasciando perciò all'interpretazione del lettore se considerare *motta* solo la strada contrassegnata da quel numero o tutta la contrada sovrastante. Comunque sia, nel tempo la memoria collettiva ha relegato la *motta* al solo attuale corso Vittorio Emanuele e unicamente nei lavori specialistici essa viene qualificata ora come *contrada*⁵ ora come *vico* o *via*,⁶ ora come *quartiere*.⁷

³ Come esempi: notaio D. Faragò, anno 1763, c. 61r-63r, prot. n. 11 dell'Archivio di Stato di Cosenza, a Crucoli: «una metà di casa nel luogo detto la motta»; notaio G. Leale, anno 1570, c. 21r-21v, prot. n. 53 dell'Archivio di Stato di Cosenza, a Serra Pedace: «in loco ubi dicitur la via dela motta»; notaio G. De Simone, anno 1762, c. 41v-42r, prot. n. 921 dell'Archivio di Stato di Cosenza, a Longobucco: «un orto di celsi neri sotto il canale della motta»; notaio V. Ruffolo, anno 1786, c. 38v-39v, prot. n. 595 dell'Archivio di Stato di Cosenza, a Mendicino: «una casa posta dentro questa terra luogo detto Basso la Motta»; notaio M. Cacciola, anno 1638, c. 104 (106 nuovo)r, prot. n. 11 dell'Archivio di Stato di Cosenza, a Cosenza: «in loco detto sotto la fontana della motta».

⁴ *La città di Telesio*, a cura di G. Celani, Vibo Valentia, Mapograf, 1990, fronte tavola.

⁵ Cfr. E. Arnoni, *La Calabria illustrata*, III: *Cosenza*, trascrizione e stampa del manoscritto a cura dell'editore, Cosenza, Edizioni Orizzonti Meridionali, 1994, pp. 14,15.

⁶ M. Borretti, *Il Castello di Cosenza*, nuova edizione aggiornata ed ampliata, a cura di R. Borretti, Cosenza, Edizioni Calabria Nobilissima, 1983, pp. 101-102. Ugualmente come «via Motta», ma riferito a un brevissimo tratto di strada che costeggia da Sud il convento e la chiesa annessa delle Cappuccinelle, interrompendosi subito dopo nei campi – è molto probabile che si tratti della via che attraversava la *motta*: cfr. p. 23 – è riportata nella *Guida stradale toponomastica di Cosenza*, a cura dell'Amministrazione comunale, Cosenza, TECH, 2002, quadrante F5.

⁷ Cfr. I. Principe, *Manuale di storia dell'urbanistica*, Università della Calabria, Centro Editoriale e Librario, 1997, p. 274; in particolare Principe richiama Rohlf s scrivendo: «il toponimo deriverebbe dal francese antico *motte*, che vuol dire “castello in posizione elevata”».

L'intento che qui ci si propone è invece quello di indicarne la tipologia, di individuare l'ubicazione del sito, di fissarne per quanto possibile i termini temporali di costruzione, di ipotizzare le funzioni che era chiamata a svolgere nelle intenzioni dei costruttori e di quelli che se ne servirono fino alla sua dissoluzione, avvenuta, come per tutte le altre, nel corso del XVI secolo con l'avvento dell'artiglieria pesante.⁸

Delle tre tipologie ambientali di partenza congetturate per la nascita delle *motte*,⁹ la prima – a un antico castello vengono addossate delle case per accogliere una popolazione e si cinge il tutto con mura – è quella che si avvicina maggiormente al caso cosentino, anche se la *motta* in questione serve una città, mentre comunemente una simile struttura viene creata a sostegno di semplici paesi o borghi; essa, inoltre, non è rappresentata da un nucleo a sé stante, staccato da altri insediamenti che si propone di proteggere in caso di bisogno, è invece a stretto contatto, facendogli da corona, col centro urbano, che si aspetta di riceverne maggiore sicurezza.¹⁰

Riguardo all'essere *motta* di una città, c'è però da dire che Cosenza, pur essendo il capoluogo di una provincia importante del Regno di Napoli, al tempo presumibile del suo *ammottamento*¹¹ e fino a metà del Quattrocento, contava un numero di abitanti – pressappoco tremila – spesso inferiore a quello di un comune paese.¹² Solo dal secondo

⁸ F. Martorano, *Chiese e castelli medioevali in Calabria*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996, pp. 79-80.

⁹ M. Iusi, *Le motte. Prime considerazioni* cit., p. 23.

¹⁰ Queste peculiarità si possono comunque vedere come eccezioni che confermano la regola; infatti nel campo degli apprestamenti difensivi si osserva un'ampia gamma di modelli che si adattano ai singoli contesti storici, umani e territoriali. Cfr. S. Gelichi, *Introduzione all'archeologia medievale: storia e ricerca in Italia*, Roma, Carocci, 1998, pp. 129-130: «ci sono molti tipi di castelli, il cui impianto e le cui funzioni variano nello spazio e nel tempo».

¹¹ Per il significato dato al termine *ammottamento*, cfr. M. Iusi, *Le motte. Prime considerazioni* cit., p. 12.

¹² Per il Duecento cfr. G. Pardi, *I Registri Angioini e la popolazione calabrese del 1276*, «Archivio Storico per le Province Napoletane» VII, n. s., 1921, p. 37; per il Quattrocento cfr. *Liber focorum Regni Neapolis* (m.r. IX.3.20 – Biblioteca 'Berio' di Genova – del XV secolo), f.82v e F. Cozzetto, *Mezzogiorno e demografia nel XV secolo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1986, p. 140.

Quattrocento comincerà il suo incremento demografico, che culminerà a Cinquecento inoltrato.¹³

Il sito corrisponde alla parte terminale del colle Pancrazio, sulla cui sommità è ancora oggi imponente il castello normanno-svevo, preesistente all'*ammottamento*.¹⁴

Più di un'idea delle dimensioni e dei limiti territoriali della *motta* viene fornita da Eugenio Arnoni, che colloca un avanzo di muro reticolato «nella contrada *Motta*, precisamente dentro il giardino superiore della *Grotta di S. Francesco di Assisi*, dappresso il Monistero delle Capuccinelle»¹⁵ e attribuisce ai terribili terremoti che hanno colpito nel tempo Cosenza la distruzione di «quella parte della città collocata nella contrada *Motta*, che abbracciava pure il largo del castello, ove sedeva l'antica Cattedrale». ¹⁶ Non meno significativa è l'indicazione che l'Arnoni suggerisce nel ricordare il saccheggio patito dalla città a seguito dei contrasti tra Angioini e Aragonesi nel 1461, quando furono «eziandio distrutte quelle mura, delle quali era cinta la maggior parte della nostra città, e di cui anche a' dì nostri veggonsi alcune reliquie nelle adiacenze della *Grotta di S. Francesco d'Assisi*, presso la rinomata fontana *Messerandrea*, le quali sono di eccellente costruzione gotica». ¹⁷

L'impressione che si ha mettendo a confronto documenti diversi in un arco di tempo che va dal Quattrocento al Seicento è che dalla base del colle fino alla sua cima vi fosse una continuità di insediamenti, con un livello fortificatorio crescente mano a mano che ci si spostava verso l'alto. Un primo piano di difesa era rappresentato, oltre che natu-

¹³ Cfr. G. Galasso, *Economia e società nella Calabria del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 109-110; F. Cozzetto, *Città e hinterland nell'età moderna. Demografia e strutture amministrative e sociali*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001.

¹⁴ Per la storia del castello e la bibliografia relativa si segnala il fondamentale lavoro a cura di Raffaele Borretti: M. Borretti, *Il Castello di Cosenza* cit.

¹⁵ E. Arnoni, *La Calabria illustrata* cit., p. 15.

¹⁶ *Ibidem*, p. 17.

¹⁷ *Ibidem*, p. 45. Lo stile architettonico due-trecentesco rilevato sui resti delle mura, consente di congetturare l'appartenenza di quelle mura al periodo angioino e quindi alla cinta della motta. Cfr. G. Agnello, *L'architettura angioina nell'Italia continentale*, «Archivio Storico Pugliese» XV, 1962, pp. 176-203.

ralmente dai fiumi Busento e Crati, da una corona di mura che abbracciava la città inerpicantesi per il Pancrazio, a giudicare dalle porte¹⁸ che numerose erano situate nei punti strategici e di accesso:¹⁹ la porta nella Ruga dei morti,²⁰ la porta nella Ruga del gelso,²¹ la porta Vecchia,²² la porta Piana,²³ le porte del rione Pignatari,²⁴ la porta di Capo Piazza,²⁵ la porta piccola o posterla.²⁶

Procedendo verso l'alto, il secondo livello di fortificazioni che si sarebbe incontrato era costituito dalle mura della *motta*, di cui si darà conto più avanti. Quindi veniva la *cittadella*, detta anche *avanzata* e *piazza d'armi*,²⁷ che era un ristretto difensivo posto davanti all'ingresso del castello, ultimo e più forte baluardo.

I vari livelli di difesa nei periodi di pace interagivano collaborando fra loro, ma si trovavano in contrasto in tempi di turbolenza, quando nella parte più arroccata si asserragliavano quelli di una fazione politica – di solito quella al potere – per difendersi dall'altra rimasta in città insieme al nemico conquistatore.²⁸

¹⁸ «Le locus de Terlizzi est pourvu d'une porte, donc d'une enceinte»: cfr. J.M. Martin, *Modalités de l'Incastellamento et typologie castrale en Italie méridionale (X^e-XII^e siècles)*, in *Castelli, storia e archeologia*, a cura di R. Comba e A.A. Settia, Torino, Regione Piemonte, 1984, pp. 89-104: p. 97.

¹⁹ Anche se non inserite in legenda, alcune di esse si possono riconoscere nel disegno della pianta di Cosenza conservata nella Biblioteca Angelica di Roma: cfr. *La città di Telesio* cit.

²⁰ Notaio N. Di Macchia, anno 1535, c. 132r, prot. n. 23 dell'Archivio di Stato di Cosenza: «in loco ubi dicitur la ruga deli morti seu la porta».

²¹ Notaio N. Di Macchia, anno 1537, c. 87v, prot. n. 23 dell'Archivio di Stato di Cosenza: «in loco ubi dicitur la ruga de lo cheuzo seu la porta de la dicta città».

²² Notaio N. Di Macchia, anno 1540, c. 117(nuovo a matita)v, prot. n. 23 dell'Archivio di Stato di Cosenza: «in loco dicto supra la porta vecchia seu la ruga de Sto Joanne»; Notaio N. Di Macchia, anno 1548, cc. 9r-10v, prot. n. 23 dell'Archivio di Stato di Cosenza: «in loco dicto la porta vecchia seu in capo lo ponte deli revocati».

²³ Notaio N. Di Macchia, anno 1545, c. 101v, prot. n. 23 dell'Archivio di Stato di Cosenza: «in loco dicto subra porta piana».

²⁴ *Platea Vecchia*, Archivio capitolare di Cosenza, metà secolo XVI, cc. 51r, 53r, 55r, 60v, 61r, 62r.

²⁵ *Platea Vecchia*, Archivio capitolare di Cosenza, metà secolo XVI, cc. 48v, 57r.

²⁶ *Platea Vecchia*, Archivio capitolare di Cosenza, metà secolo XVI, c. 72r.

²⁷ M. Borretti, *Il Castello di Cosenza* cit., pp. 11, 12, 13, 128.

²⁸ Cfr. alla voce 'Cittadella': I.V. Hogg, *Storia delle fortificazioni*, trad. di F. Conti, Novara, Istituto Geografico De Agostani, 1982, p. 250; *Grande Dizionario Enciclopedico*

Nell'autunno del 1416, approfittando di una situazione di tranquillità sociale, per decreto della regina Giovanna II si proclama la parità di trattamento tra gli abitanti della città e quelli della cittadella²⁹ e nel giugno del 1422 Luigi III d'Angiò, per accattivarsi la benevolenza della città che ha sposato la sua causa, accondiscende a diverse richieste e, in previsione di un'auspicata pacificazione, non disdegnerebbe di vedere abbattute alcune barriere.³⁰

A giudicare dai documenti che si hanno a disposizione, non è che i periodi di assenza di conflitto fossero tanti e nemmeno lunghi, e la *motta* svolgeva un ruolo di collegamento tra la città e il suo castello. Un atto della cancelleria angioina³¹ – fortunatamente recuperato grazie al regesto di Isabella Orefice effettuato su un registro originale della stessa cancelleria –³² permette di conoscere una rarissima immagine della vita comunitaria che si svolgeva dentro le mura della *motta*, in un altrettanto raro sprazzo di pace sociale per la città di Cosenza.

La *motta* non era un soggetto inerte, fatto solo di strutture e strumenti militari, essa era anche vita pulsante di una comunità che prendeva decisioni e stipulava contratti, cosciente dei pericoli che si correvano e, dunque, premurosa di sorvegliare e di dettare condizioni affin-

UTET, IV, Torino, UTET, 1967.

²⁹ Si comanda «quod omnes et singuli cives Citatele prefate civitatis Cosentie stent, tractentur ac teneantur, prout stant, tenentur et tractantur alij cives prefate civitatis Cusentie»: *Privilegi e capitoli della Città di Cosenza et soi Casali*, Cosenza, Cancro, 1577, p. 11v.

³⁰ Il Principe, infatti, concede «quod turre que dicitur unionis mocte Cosentie, et muri novi facti et constructi cum ea Citatelle destrui debeant, pacificata provintia calabrie, et amoto presenti castellano ad hoc quod homines dicte citatele possint reverti ad habitationes eorum antiquas, et eas reficere et ibidem commorari»: *Privilegi e capitoli* cit., p. 16v. Nelle condizioni di tregua non è il caso che il castellano abbia la prerogativa di detenere il possesso delle chiavi della città e della cittadella, «sed claves ipse custodiri et conservari debeant per magistrum iuratum dicte civitatis Cosentie»: *ibidem*, p. 11v. Il mastro giurato, poi, le riconsegnerà al castellano non appena si affaccerà un nuovo conflitto: «Quo casu durante huiusmodi guerra seu discordia vel prava disposizione, prefatus Castellanus dicte Citatelle, qui pro tempore fuit, possit [...] claves prefate Citatele custodire»: *ibidem*, pp. 11v-12r.

³¹ *Registrum Ludovici Tertii*, 1421-1434, Ms. 768 (antico 538), Mfm. 368, ff. 170r-170v. Chi scrive si ripromette di pubblicare prossimamente l'intero documento, che viene proposto a p. 24.

³² Cfr. *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, p. 59.

ché fosse assicurato il collegamento con la città, non senza badare alla sicurezza. A dispetto, si potrebbe dire, della rimozione che la memoria delle generazioni successive ha operato della storia bicentenaria umana e civile di quel pezzo della città, la *motta*, al pari di qualunque altro centro amministrativo autonomo, aveva una sua *Universitas hominum*. Essa, in quel particolare momento di tregua sociale, prendeva accordi col notaio cosentino Cicco di Giuseppe, il quale da poco aveva cominciato a «fundare et fieri facere suis propriis sumptibus»³³ nelle sue proprietà «sitis et positis in mocta civitatis cusentie loco ubi dicitur li molisi [...] quoddam monasterium monialium».³⁴ Gli uomini «universitatis mocte civitatis cusentie»³⁵ concedono allo stesso notaio e al monastero «quamdam publicam viam que erat [...] et media inter dictam moctam et ecclesiam sancte marie de molisij [...] claudendi»,³⁶ ma anche di estendere l'orto del monastero «usque ad menia mocte prescripte».³⁷ L'*Universitas hominum* consentiva loro pure di appoggiarsi e di edificare sulle stesse mura, nonché di chiudere una vecchia porta a condizione che se ne aprisse un'altra necessaria per l'accesso alla città sottostante: «quamdam portam antiquam que erat in dicto loco vie prefate, que quidem guerrarum tempore suspecta tenebatur, claudendi et fabricandi et clausam tenendi, hac tamen adiuncta conditione quod [...] in dictis menibus in loco scilicet inter ortum dicti monasterii monialium et ortum [...] alia porta de novo fieri deberet».³⁸ Grazie alle concessioni avute dagli uomini della *motta* e alla condizione da loro posta, il notaio Cicco «dictam viam publicam clausit ip-

³³ Cfr. *Registrum Ludovici Tertii* cit.

³⁴ *Ibidem*. Il monastero cistercense, detto anche 'de medio' (cfr. D. Andreotti, *La storia dei cosentini*, II, rist. anast., Cosenza, Pellegrini Editore, 1978, p. 192) per distinguerlo da quello 'de suso' o di S. Maria della Motta dello stesso ordine (cfr. n. 56 e F. Russo, *Regesto Vaticano per la Calabria*, III, Roma, Gesualdi Editore, 1974, n. 15087, p. 220), ancora nel 1451 registrato come «noviter fundatum» (cfr. *ibidem*, II, n. 11207, p. 324; cfr. anche *ibidem*, III, n. 13377, p. 46) avrebbe avuto come ultima denominazione «monasterium S. Mariae ac SS. Bernardi et Aegidii de Molisis» (*ibidem*, p. 324).

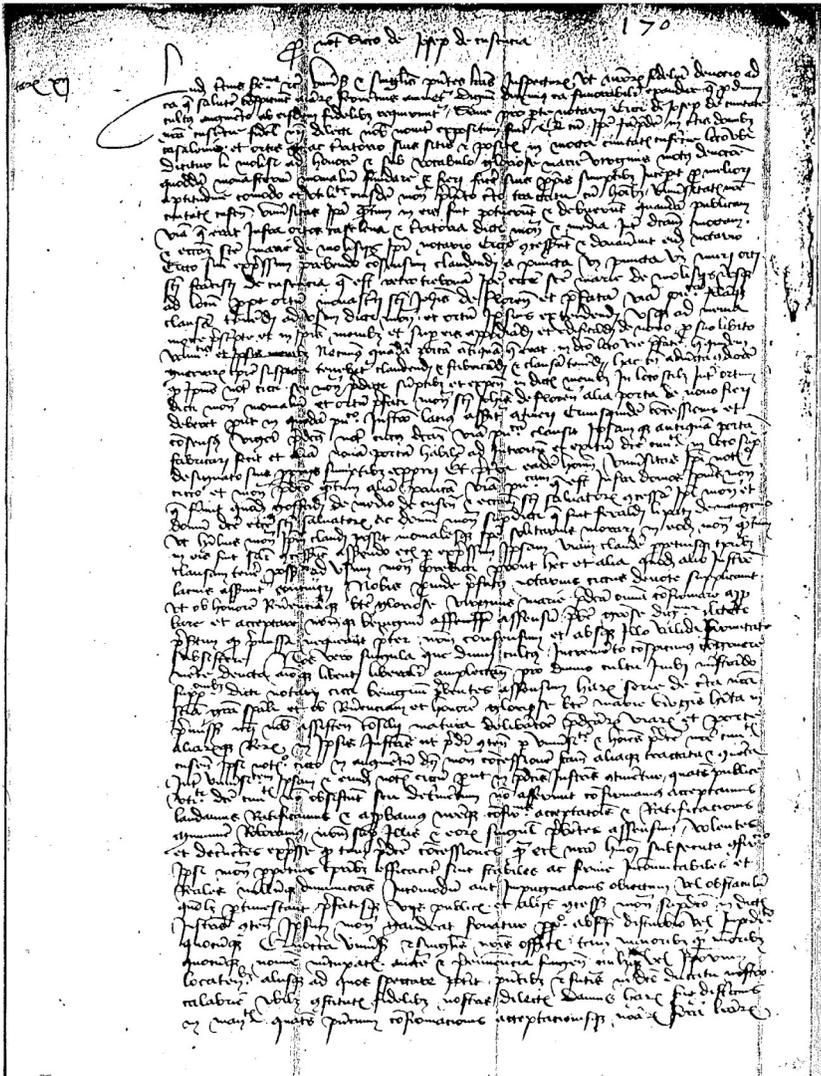
³⁵ Cfr. *Registrum Ludovici Tertii* cit.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

samque antiquam portam fabricarj fecit et aliam novam portam habilem ad introitum et exitum dicte civitatis».39



39 Ibidem.

Anche per Cosenza, come per il resto della Calabria, il contesto politico in cui si origina l'*ammottamento* è quello che si determina con la guerra del Vespro,⁴⁰ che ha assunto territorialmente le forme della lotta civile fra classi, il cui motivo di fondo rimane dovunque lo scontro tra il partito angioino e quello aragonese. Lo stato di perenne conflitto e insicurezza spinge il governo istituzionalmente prima e le popolazioni spontaneamente poi a rinchiudere uomini e cose in terre murate.

I Registri 205 e 206 della Cancelleria Angioina, attraverso Romolo Caggese, che li ha potuti studiare integralmente, offrono un quadro esauriente degli *ammottamenti* in serie nella Calabria cosentina sotto Roberto d'Angiò.⁴¹

La *motta* di Cosenza intorno al 1315 evidentemente esisteva già, ma per niente ultimata, se fino a quel tempo mancava ancora di mura.⁴² Il completamento arriva ed è databile: «Si provvide a fortificare Cosenza di torri e di mura»,⁴³ disponendo l'11 aprile 1328 che «i due terzi della spesa 'pro muris, turribus et propugnaculis ceterisque de-

⁴⁰ «Piccoli e gravi episodi di violenza si intrecciano sinistramente dall'un capo all'altro del Regno» (cfr. R. Caggese, *Roberto d'Angiò e i suoi tempi*, I, Firenze, Bemporad, 1922, rist. anast., Napoli, D'Auria, 2001, p. 455) e non ne è esente Cosenza, dove «avvengono fatti gravissimi: i baroni dei dintorni, per vendicarsi degli atteggiamenti energici della Università, violentano spesso a mano armata il territorio della città, ne molestano i lavoratori, ne accolgono ospitalmente i peggiori elementi e si fanno cedere diritti reali o presunti per sperimentarli poi con rara e temeraria improntitudine contro di essa» (*ibidem*, p. 325). A Cosenza «le lotte sociali ebbero nel Trecento particolare violenza» (cfr. *ibidem*, I, cit., p. 322), soprattutto in relazione al pagamento delle tasse, «e magnati e popolani si accusano a vicenda di una infinita serie di violenze, di soprusi, di delitti» (*ibidem*, pp. 476-477).

⁴¹ R. Caggese, *Roberto d'Angiò*, II, cit., p. 165: il Re ordinava a Tommaso Stendardo, nominato Capitano Generale del Ducato di Calabria nel 1315, di ispezionare il territorio per fortificare le parti più esposte al nemico e, in particolare, di non assecondare l'eventuale «desiderio degli abitanti le parti basse del territorio cosentino di abbandonare ogni cosa al piano e fuggire verso le alture imminenti; e però il Capitano doveva fortificare i punti ritenuti più deboli, consentire che le scorte di vettovaglie fossero custodite nelle fortezze, e impedire che la paura del nemico inducesse quelle popolazioni a distruggere ogni cosa prima di darsi alla fuga». Al Capitano viene perciò rivolto l'invito affinché «mocas tam civitatis Cusencie et Monticini ac omnes alias moccas et fortellicios Vallis Gratis et Terre Yordane, que tempore guerre proxime preterite [...] persisterunt in fidelitate [...] nostra, non facias aut permittas exhabitari, sed eos facias per eorum incolas vallari et muniri muris, fossatis et aliis fortelliciiis oportunis».

⁴² Cfr. nota precedente.

⁴³ R. Caggese, *Roberto d'Angiò* cit., II, p. 231.

fensiones civitatis eiusdem necessariis' saranno pagati da Cosenza; un terzo dai casali vicini». ⁴⁴

Studi mirati e ispezioni archeologiche potranno dire quale fosse lo sviluppo reale della *motta*, ma non è difficile ipotizzare un andamento più o meno circolare, salvo le ondulazioni dovute alle balze naturali del terreno, della sua cinta muraria all'altezza proprio del corso Vittorio Emanuele. Che essa sia stata un luogo abitato è fortemente testimoniato in numerosissimi documenti: i volumi notarili sono zeppi di atti in cui sono annotate case nella *motta*. ⁴⁵

È supponibile che anche sul versante di ponente del Pancrazio la nostra *motta* abbia ospitato case e manufatti vari, ma il pendio meno acclive e soprattutto la vicinanza alla città avranno sicuramente favorito una maggiore presenza di abitazioni in altre direzioni e soprattutto nella parte di levante. ⁴⁶

Sembra del tutto ovvio che la zona della *motta* a maggiore vocazione militare sia stata in cima al colle, tanto da indurre Domenico Martire a supporre che il castello non fosse stato soltanto quello che si vedeva ai suoi tempi. Egli, ricordando che la fortezza cosentina era stata costruita sopra la città, nel giogo più alto «là dove fu riedificato il nuovo convento dei Cappuccini», ⁴⁷ riferisce a tale proposito: «nel mentre che l'anno 1652 si spianava quel monte, ritrovossi quasi nel mezzo certo pozzo antico di cui hora si servono i frati Cappuccini. E nel sito dove al presente è detto castello vi era la Cattedrale sotto titolo

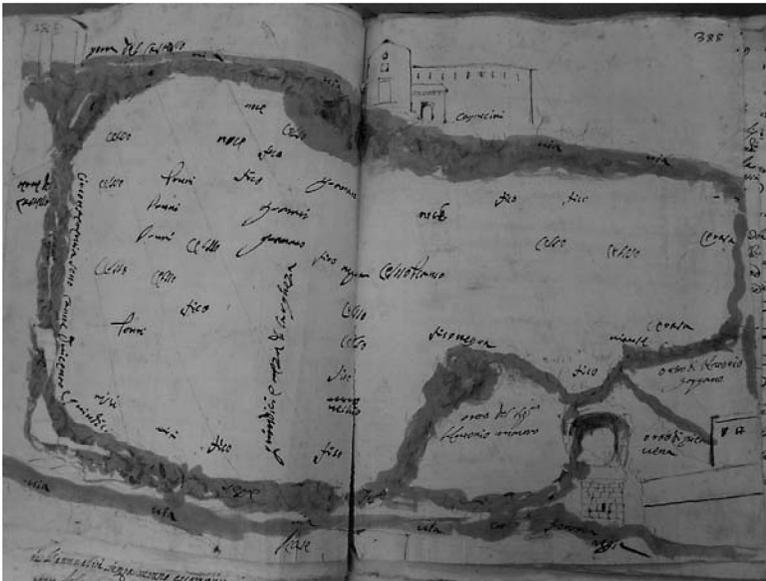
⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Si riportano solo alcuni esempi: notaio N. Di Macchia, anno 1542, c. 166 (nuovo, a matita), prot. n. 23 dell'Archivio di Stato di Cosenza: «domum [...] positam in mocta civitatis Cusentie»; notaio A. Desideri, anno 1537, c. 352r, prot. n. 28 dell'Archivio di Stato di Cosenza: «domum palaciatam [...] positam in mocta civitatis Cusentie»; notaio N. Di Macchia, anno 1553, c. 133r, prot. n. 23 dell'Archivio di Stato di Cosenza: «casa distrupta et una gructa [...] posta [...] loco dicto sopra la mocta».

⁴⁶ Secondo Eugenio Arnoni i terremoti e principalmente quello del 1184 distrussero la «contrada *Motta* [...] insieme coi casamenti circostanti», così come le altre denominate *Villanello* e *Tenimento*, e «spinsero i cittadini dell'antica *Consentia* ad allargare la loro città verso oriente e mezzogiorno, non meno che su le due sponde del Crati»: E. Arnoni, *La Calabria illustrata* cit., p. 17.

⁴⁷ D. Martire, *Calabria Sacra e Profana*, manoscritto del secolo XVII, t. II,II, conservato nell'Archivio di Stato di Cosenza, Collocazione MS C II/I, c. 310v.

di San Pancrazio. Ma d'ogni modo che fosse stato, egli è certo che l'antico castello fosse di maggior grandezza per vedersi le reliquie di fabbriche antiche, come se fosse un ponte di comunicazione d'una all'altra parte». ⁴⁸ Quel ponte di comunicazione non era altro che i resti di strutture della *motta* e magari proprio di quella torre «unionis motte» che si voleva abbattere insieme con quella della cittadella. ⁴⁹



L'approvvigionamento idrico era assicurato dal pozzo ora ricordato e di cui parla Martire, ma anche dalla 'fontana della *motta*', che più volte s'incontra sia come indicazione di luogo, ⁵⁰ sia come struttura. ⁵¹ Addirittura, nella mappa – qui riprodotta – contenuta in un atto notari-

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Cfr. *supra* n. 30. Tra l'altro, pure vicinissima al castello doveva essere la porta principale – «la porta de la Motta de lo Castello» – che dava l'accesso a tutto il sistema di difesa: cfr. V.M. Egidi, *Il castello di Cosenza in un documento aragonese dell'Archivio di Stato di Napoli*, «*Calabria Nobilissima*» XXX (70-71), 1978 [ma: 1981], pp. 9-54: p. 32.

⁵⁰ Notaio M. Cacciola, anno 1638, c. 104 (nuovo 106)r, prot. n. 11 dell'Archivio di Stato di Cosenza: «in loco detto sotto la fontana della motta».

⁵¹ Cfr. E. Arnoni, *La Calabria illustrata* cit., p. 102.

le del XVII secolo,⁵² essa porta il nome di «fontana regia», che è segnale indiscutibile dell'essere stata quella di Cosenza una *motta* di committenza statale.

Ancora nei primi anni del Cinquecento, la fortificazione è oggetto di attenzione e di decisione da parte delle autorità statali. Il 13 agosto 1503 la città di Cosenza chiede, e ottiene dal Vicerè, che «si possa re-fare et anco riparare de alcuna forteza maxime per refozarse la mota per essere refrigerio deli Aragonesi». ⁵³ Si apprende più tardi, nel 1520 e nel 1533, che per rinforzare il castello e le mura della *motta*, ai tempi del castellano Luigi Modarra, «fo totalmente roinata la ecclesia habitatione e i beni dela Abbatessa de Santa Maria de la Motta». ⁵⁴

Di lì a poco la *motta* con le sue caratteristiche non vi sarà più; ⁵⁵ forse era destino che finisse i suoi giorni insieme con quella che era stata presumibilmente la sua *ecclesia castris*. ⁵⁶

⁵² Notaio A. Conti, anno 1695, cc. 385r-396r, prot. n. 108 dell'Archivio di Stato di Cosenza: Suor Maria Ursula Cuzzolini Abadessa del Monastero di «Giesù e Maria» di Cosenza dà in enfiteusi una possessione che il Monastero «tene e possede nelle mura di questa città [...], luogo detto la Grutta, seu sotto lo castello, confine [...] di sopra la via pubblica che si va alli Cappuccini e di sotto anche la via pubblica che si va alla Motta». Questo atto, che conferma l'ubicazione precisa del monastero dei Cappuccini e della sua via d'accesso, potrebbe trarre in inganno in relazione alla via della *motta*. Essa, infatti, non può essere identificata con quella che oggi viene così denominata, in quanto la mappa ci dice che la larghezza del terreno ai margini del quale è situata la fontana è di sole quindici canne (circa trentuno metri), nettamente inferiore a quella che separa l'odierna via della *motta* dall'ex convento dei Cappuccini. Precisamente come riferisce l'Armoni, che mitizza la bontà delle acque della 'contrada Motta', «le quali sgorgano da presso il Monistero degli ex RR. PP. Cappuccini» (cfr. la nota precedente).

⁵³ *Privilegi e capitoli della Città di Cosenza* cit., p. 72r.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 89v-94r.

⁵⁵ I motivi della dissoluzione sono quelli indicati a p. 19, n. 8. Persino il fortissimo castello, non molto tempo dopo, sarebbe stato smilitarizzato e il 'Collaterale' nel 1585 ne «rilevava l'inutilità»: cfr. M. Borretti, *Il Castello di Cosenza* cit., p. 95.

⁵⁶ Di una chiesa di S. Maria si parla già nel 1093 (cfr. G. Minasi, *Le chiese di Calabria dal quinto al duodecimo secolo*, Napoli, Lanciano e Pinto, 1896, rist. anast., Oppido Mamertina, Barbaro, 1987), ma il titolo di Santa Maria della Motta è attestato la prima volta nel 1402 (cfr. F. Russo, *Regesto Vaticano per la Calabria* cit., II, n. 8866. p. 108).

Giuseppe Autiero Eugenia Mascherpa

Nonsoloamore: talento e desiderio
nella lirica delle origini

Premessa

Il presente lavoro si propone come una ricognizione delle varie occorrenze di *dezir* e *talen*, *desiderio* e *talento* nelle liriche provenzale e italiana delle origini. Non vuole essere certo una summa delle problematiche che investono il lessico, ma solo un punto di partenza per futuri approfondimenti, testando per così dire i sistemi di interrogazioni delle banche dati disponibili nei due ambiti di indagine. Procureremo di evidenziare le sfumature semantiche tra *dezir* e *talen*, presunti sinonimi, simulando un rapporto di gradazione che mima quella *gradatio amoris* per cui dalla figura del *pregador* (il primo gradino del poeta-amante) si perviene a *drut: talen*, termine tecnico della *fin'amor*, sarebbe in qualche modo complementare e susseguente a *dezir*, e non semplice sinonimo. Le acquisizioni dell'analisi in area occitanica verranno verificate nei testi italiani, ovviamente nei limiti cronologici entro i quali la linfa provenzale fu nutritiva.

* La Dr. ssa E. Mascherpa ha curato la prima parte, il Prof. G. Autiero la seconda.

1. Per una semantica di *Talen* e *Dezir* nella lirica provenzale

1.1 Analisi e dati di partenza

Lo strumento principe della ricerca è stata la Banca dati *Trobadors*,¹ che ha permesso di poter effettuare diverse ricerche incrociate per contesto e per verso, per forma e co-occorrenza. Facendoci guidare dal lessico di Cropp² abbiamo stilato un primo inventario delle unità lessicali che esprimono il desiderio e le sue qualificazioni e le abbiamo ricercate nella banca dati. Un modo, infatti, per accertare questo possibile percorso di lettura è analizzare i termini ricorrenti all'interno della lirica dei trovatori.

Questa analisi si può effettuare su tre piani: 1) quello delle unità lessicali, ossia individuare quali sono i lessemi che configurano il campo tematico del desiderio; 2) quello delle catene semiche (cioè le relazioni logiche che si instaurano fra i lessemi sul piano del significato); 3) quello stilistico, proprio dei procedimenti poetici che condensano ed espandono i sensi dei lessemi attraverso ricorrenze per esempio foniche (allitterazioni).

A parte *dezir* e *talen*, i termini che designano il desiderio, secondo lo studio della Cropp, sono: *cor*, *talen*, *dezir*, *dezirier*, *enveja*, *voler*, *volontat*.

Cor è considerato insieme un organo del corpo, la sede dei sentimenti e il simbolo dell'amore; è la sede in cui si indirizza o si riflette il desiderio, in quanto è sede sia dei sentimenti che dei pensieri. Pertanto lo si trova frequentemente legato a: *talen* (22 co-occorrenze), *talán* (25), *dezir* (8), *desir* (7), *desire* (4), *pensamen* (3), *pessamen* (9), *pensar* (2), *pensan* (2), *cossen* (3), *cossir* (6). Su un totale di 2385 occorrenze, è maggiormente inteso dai trovatori come sede dei sentimenti. Su tutte predomina la funzione simbolica dell'amore con 59 co-occorrenze per la personificazione del dio amore in caso obliquo e 37 co-occorrenze in caso retto.

¹ R. Distilo (a cura di), *Trobadors. Concordanza della lirica trobadorica in CD-ROM* (Filologia informatica-Letteratura europea, collana diretta da R. Antonelli), Roma-Cosenza, Sismel ed. del Galluzzo 2001.

² G.M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'Époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1975, pp. 254-274.

Come nota la Cropp, l'omonimia tra *cor* e *cors* al caso retto rende il sintagma *mos cors* interpretabile come un modo per variare l'uso del pronome di prima persona, in quanto indica per metonimia l'intera persona e quindi può diventare soggetto del desiderare. Tale sintagma delimita pertanto il primo attante, il soggetto/enunciatore, colui che percepisce e descrive il suo stato d'animo e le trasformazioni foriche a cui è soggetto.³

Enveja (<lat. INVIDIA, 'animosità') nel dominio gallo-romanzo prende il senso di desiderio, il desiderio di gioire di un vantaggio, di un piacere uguale a quello degli altri, perdendo un tratto della sua originaria significazione, quello dell'odio contro chi possiede l'oggetto desiderato. Nell'antico provenzale designa sia la concupiscenza che il desiderio dell'amore cortese. Spesso si trova in co-occorrenza con *dezir* e *talen*, afferma la Cropp, in realtà lo troviamo in co-occorrenza 5 volte con *talen*, e 11 volte con *dezir/desir*. In percentuale, il numero delle volte che appare accanto a *dezir*, è significativo in termini di frequenza relativa. Infatti dalle indicazioni che ricaviamo dal FEW⁴ (due accezioni, invidia; desiderio, voglia di fare/ottenere qualcosa) è molto più vicino a *dezir* sul piano dell'intensione⁵ come dinamicità, azione.

Voler è «studium, voluntas, animus»;⁶ nel FEW *voler*, derivato dall'infinito sostantivato latino VOLERE, appare nell'antico provenzale coordinato a *dezir* (2) o a *talen* (1), come rafforzativo nel senso di 'atto di volontà' che implica il nucleo semico di 'desiderio'.

Volontat (<lat. VOLUNTATEM, 'volontà, desiderio, cupidigia'); spesso si accompagna ad epiteti che qualificano anche *talen* e *amor*, quali *bon* e *fin*. Lo troviamo 4 volte coordinato con *talen* e una sola volta con *dezir*.

³ Importante segnalare l'opposizione tra cuore e ragione che si sviluppa all'interno della lirica cortese, dove il cuore non è più la sede del buon senso e dell'intelletto, ma diventa la sede della follia del desiderio. Altra opposizione, già nota ai Padri della Chiesa, è quella tra cuore e corpo: l'amore attraverso il cuore, nella poesia profana, aspira a ottenere il corpo dell'amata. Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla rivista «Micrologus» XI, 2003; ma anche al saggio di C. Di Girolamo «*Cor*» e «*Cors*»: *itinerari meridionali*, in F. Bruni (a cura di), *Capitoli per una storia del cuore*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 21-48.

⁴ W. Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (FEW), Paris, Zbinden Druck und Verlag, voll. 25, 1922-1970, vol. V, pp. 799-780.

⁵ Il termine «intensione» allude alle proprietà appartenenti agli elementi di un insieme.

⁶ Ch. Du Gange, *Glossarium Mediae et infimae latinitatis*, Paris, G. Koebner, voll. 10, 1883-1887, vol. VIII, p. 377.

La Cropp non considera, e a ragione in alcuni casi, altri lessemi come *agrat*, *apetimen*, *asedamen*, *atalentamen*, *entalentamen*, *coratge*, *enten*, *estrin*, *optat*, *orat*, *vot* che hanno sempre il significato di desiderio.

Agrat (<lat. GRATUS) si forma sulla base di *gradir*;⁷ si tratta del desiderio come gradimento. In tutto il *corpus* dei trovatori abbiamo 8 occorrenze come s.m. di cui 2 accompagnate dall'epiteto *bon*.

Apetimen (<lat. APPETERE⁸), s.m. derivato da *apedir*; è il desiderio come appetito, presente nel *Petit dictionnaire*,⁹ ma assente nel *corpus* della lirica trovatorica.

Lo stesso avviene per il termine *asedamen*¹⁰ (<lat. SITIS) che non si trova nel *corpus* e, in realtà, non è lemma neanche in Raynouard, dove abbiamo solo la voce *asedar*.¹¹

Anche i due composti di *talen*, *atalentamen* e *entalentamen*, pur presenti nella lessicografia del provenzale antico, non sono attestati nella lirica provenzale.

Notevole la consistenza di *coratge* (153 occorrenze), derivato nominale denominale [[cor]_N⁺ -atge]_N dove *-atge* ha la funzione di indicare un nome astratto partendo dalla base di un nome concreto: dunque si potrebbe intendere come insieme dei desideri che hanno sede nel cuore, di stati emozionali.

Enten (11 occorrenze) conserva l'originario significato di «intenzione», e in questo è forse più vicino alla linea TALENTUM-INTELLECTUM piuttosto che TALENTUM-CARITAS.¹²

Di *estrin* si trova un'unica occorrenza in tutto il *corpus*, si tratta di un s.m. derivato dal latino STRENUUS secondo il Raynouard¹³ e significa «courage, audace, effort», in senso figurato «affection, dèsir ardent».

Per quanto riguarda *optat* citato come lemma nel *PD*, non si hanno attestazioni nel *corpus*, dove invece si trovano 2 occorrenze di *optatiu*, termine registrato nel

⁷ FEW, vol. V, p. 251.

⁸ FEW, vol. XXV, p. 35.

⁹ E. Levy, *Petit dictionnaire Provençal-français* (PD), Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1909, p. 24.

¹⁰ PD, p. 30.

¹¹ M. Raynouard, *Lexique Roman ou Dictionnaire de la langue des Troubadours*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, voll. 5, 1838-1844, vol. V, p. 216: «avoir soif, être altéré».

¹² Per la complessa problematica si rimanda ai saggi di G. Mombello, *Les avatars de «Talentum»*, Torino, SEI, 1976; R. Antonelli, *Seminario romanzo*, Roma, Bulzoni, 1979.

¹³ *Op. cit.*, vol. III, p. 233.

Raynouard¹⁴ con il significato di «optatif». Nel *SWB*¹⁵ è registrato come locuzione verbale *venir a son optat*, dove il significato è quello di «attesa, aspettativa, desiderio come augurio».

Orat (<lat. ORARE, «désir, souhait»¹⁶) ha 11 occorrenze nel *corpus* lirico.

Vot (<lat. VOTUM) ha 3 occorrenze. Come *orat* e *optat* ha il significato di «desiderio come augurio», precisamente nel FEW la definizione di *vot* è «promesse faite au ciel par laquelle on s'engage à quelque oeuvre non obligé».¹⁷

Da quanto detto potremmo stilare delle prime aggregazioni sinonimiche di gradazione del desiderio, e cioè *dezir / enveja / optat / orat / vot / estrun* come primo moto della *fin'amor* e *talen / volontat-voler / coratge / enten* come termini più elevati nella *gradatio amoris*.

1.2 Occorrenze di Dezir e Talen in Trobadors

Talen (con le varianti *talán* e *talentz*), derivato dal lat. TALENTUM, 'peso', è la parola che i trovatori hanno impiegato più frequentemente per indicare il desiderio (651 occorrenze). Nel FEW¹⁸ è definito come 'stato dello spirito, intenzione, umore, desiderio, invidia, volontà'. Secondo il *Dizionario etimologico della lingua italiana* di Zolli, «talento», nel senso greco di inclinazione, si sarebbe conservato in Provenza, area di colonizzazione greca, o diffuso in area gallo-romanza per passaggio metaforico dalla parabola evangelica. «In italiano è di provenienza provenzale o francese. L'origine provenzale era stata già riconosciuta dal Bembo e la voce è di uso comune nel lessico della scuola poetica siciliana».¹⁹

Esso si riferisce sia all'amore in quanto oggetto del desiderio, sia alla dama, alla visione di lei o ad un suo favore (uno sguardo bello, un

¹⁴ *Op. cit.*, vol. IV, p. 376.

¹⁵ E. Levy, *Provenzalisches Supplement Wortbuche* (SWB), Leipzig, O.R. Reisland, voll. 9, 1894-1924, vol. V, p. 503.

¹⁶ FEW, vol. VII, p. 385.

¹⁷ FEW, vol. XIV, p. 636.

¹⁸ FEW, vol. XIII, p. 36.

¹⁹ M. Cortelazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1980.

aiuto). Secondo la Cropp, *talen* indicherebbe il desiderio che fa nascerre la dama, ossia il termine sarebbe molto vicino ad «amore», come suggeriscono gli epiteti che lo accompagnano e che qualificano anche *amor* (*bon, fin*).

La parola *talen* appare anche in locuzioni fisse, come riporta il FEW, quali *aver talen*, *aver en talen* (desiderare), *faire son talen* (agire a suo piacimento), *dire son talen* (esprimere la propria opinione, dichiararsi), *venir a talen* (essere desiderato da), *de bon talen* (buona grazia), *per talen* (se vi piace). Sembra emergere una diversità: l'uso di *talen* implica una considerazione dell'altra persona quale co-protagonista del rapporto, laddove l'uso di *dezir* suggerisce una più marcata centralità dell'io che enuncia. In questo senso il termine appare meno impresso di sensualità o di erotismo: «Il designe un désir vague ressenti vis-à-vis de la dame».²⁰ Se esaminiamo l'uso degli aggettivi possessivi concordati a *dezir* e a *talen*, notiamo che vi è prevalenza del possessivo di terza come aggettivo riferito a *talen*: 71 sono le occorrenze di *son talen* rispetto alle 10 di *son dezir*.

Dezir deriva dal latino DESIDERIUM, e ha due forme, una più antica *dezir* e una più dotta *dezirier*. Il termine latino designava in epoca classica e medioevale tutti i generi di desiderio (naturale, fisico, spirituale), presentando un ampio spettro semantico: 'augurio, bisogno, desiderio, concupiscenza', etc. Il FEW lo descrive come azione del desiderare, l'aspirazione ai favori di una donna; nel DELI è descritto quale moto dell'animo verso chi o verso ciò che procura piacere, o che è buono, necessario e simili. Si registra altresì un senso di mancanza e di privazione: in quanto moto, esso sottolinea l'aspetto dinamico dell'azione amorosa che si configura a partire dalla presa di coscienza che qualcosa manca e che bisogna conquistarla per soddisfare il desiderio, passando da una fase di negazione a una di asserzione.

Dezir e *dezirier* sono nella maggior parte dei casi (244 occorrenze su 329) segnati da un determinante, sia aggettivo che articolo. Secon-

²⁰ *Op. cit.*, p. 267.

do la Cropp usati senza determinante indicherebbero la nostalgia dell'amore o di un riscontro della dama; esprimerebbero dunque un sentimento di frustrazione, di melanconia e tormento. Quando invece si impiegano con un determinante, tali termini indicherebbero l'oggetto del desiderio, quasi sempre la dama.

Secondo la Cropp l'unica sfumatura di senso possibile tra *dezir* e *talen* è che il secondo indica un desiderio incontestabilmente buono, che si avvicina dunque alla *fin'amor*; la studiosa arriva comunque alla conclusione che i poeti provenzali abbiano usato più o meno in maniera indifferenziata i termini, senza distinguere tra la nostalgia dell'amore e il desiderio di un oggetto determinato. In realtà da analisi rese possibili dall'automazione delle concordanze,²¹ è emerso che *dezir* e *talen* hanno impieghi d'uso differenti, come procureremo di dimostrare.

1.3 Una questione di sinonimia

Secondo Bec,²² nell'universo poetico-sentimentale della *fin'amor*, il desiderio è raramente positivo; esso non conduce quasi mai al *joi*, che rappresenta invece l'elemento positivo, secondo l'asse morale e psichico cui l'amante-poeta tende a uniformarsi; quando invece il desiderio diventa pulsione conquistatrice ed euforia del vivere (ossia, potremmo aggiungere, passa da *dezir* a *talen*), cessa di essere desiderio (inteso come mancanza) e diventa *joi* (pienezza, realizzazione). Il desiderio è dunque essenzialmente doloroso: è una tensione di tutto l'essere che si consuma.²³ L'osservazione sembra confermata dalla maggiore percentuale di co-occorrenze di *dezir* con verbi che indicano la morte (l'8% di contro al 2% registrato per *talen*).

Per la sinonimia diventa importante lo studio distribuzionale attraverso l'analisi sintattico-semantiche delle unità lessicali: il co-testo fun-

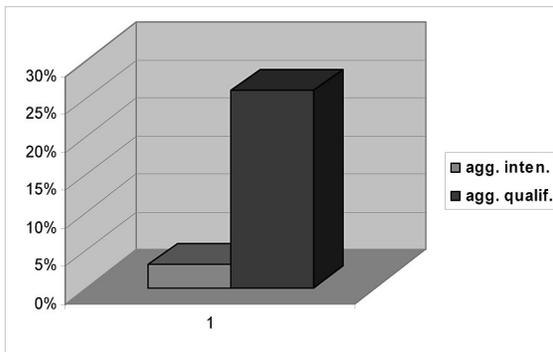
²¹ Cfr. R. Distilo, *op. cit.*

²² Cfr. P. Bec, *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale*, Caen, Paradigme, 1992, p. 181.

²³ «La frustrazione del godimento fisico si trasforma in energia motrice dell'intensità del desiderio – e della poesia –, un'energia che accende il soggetto e lo porta a un punto di incandescenza in cui esso si dissolve, in nome del suo stesso desiderio, nell'Altro» (C. Dumoulié, *Il desiderio*, Torino, Einaudi, 2002, p. 211).

zione come un sistema di compatibilità e d'incompatibilità tra le figure semiche che accetta o no di riunire.²⁴ La definizione lessicografica si può vedere come la proiezione sintagmatica di un semema, che mette in relazione una parola-tema con una o più sequenze (sintagmi o enunciati) enumerando i differenti tratti di significazione della parola-tema ed esplicitando i rapporti secondo i quali si organizzano questi tratti di significazione. Per Jakobson «sinonimia non significa equivalenza assoluta»;²⁵ come spiega Simone, «sono sinonime due parole che abbiano la stessa matrice semantica. Ma questa definizione è soltanto astratta: siccome i componenti che formano una matrice sono di diverso livello (intensionali, strutturali, pragmatici, ecc.), è molto difficile trovare due parole dotate di una matrice identica per tutti i livelli di componenti».²⁶ Simone preferisce parlare di «quasi-sinonimia», «nel senso che due parole possono avere in comune uno o più pacchetti di componenti semantici, ma difficilmente li condivideranno tutti».²⁷

Possiamo descrivere *dezir* a livello di matrice semantica: AZIONE DEL DESIDERARE: (+ astratto (X_s non ha Y_o) cambia in (X_s ha Y_o), [X (+animato), $Y(\pm$ animato)]; l'intensione è data dal carattere di MANCANZA e dal movimento dettato dalla trasformazione di stato che un soggetto deve compiere; la classe grammaticale è il nome; le condi-



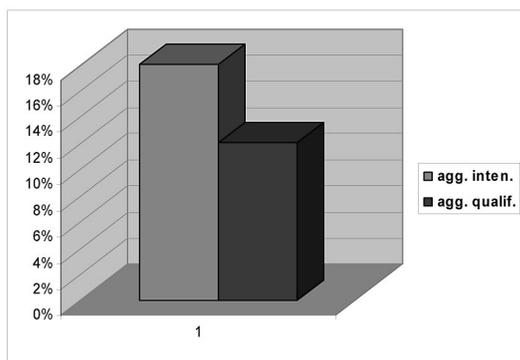
²⁴ Cfr. A. Greimas, *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil, 1991.

²⁵ R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1994⁴ (1963), p. 57.

zioni pragmatiche del suo uso indicano un'aggettivazione quantitativa nel senso della durata e dell'intensità dell'azione (*gran* 22, *lonc* 14).

Per *talen* in base alle informazioni lessicografiche possiamo costruire una matrice del tipo: [(+astratto), (-animato), (+metaforico), (+stativo)]; l'intensione è data dal carattere di POSITIVITÀ, qualcosa che si ritiene intrinseco al soggetto; la classe grammaticale è il nome; gli usi pragmatici rivelano un'aggettivazione qualitativa del termine (*bon* 54, *mal* 24, *fin* 17, *ferm* 16).

Le matrici, come si vede, sono differenti e si differenziano sia nell'intensione che è complementare (mancanza-positività), sia nei componenti che indicano dinamicità e statività. *Dezir* è dinamico, indica prevalentemente una mancanza da colmare con un oggetto/persona fuori dal soggetto. Nel momento in cui desidera, il soggetto imprime un movimento: si passa da una condizione statica ad una dinamica per cui si avrà una trasformazione. In *talen* non abbiamo questo tratto semantico, in quanto *talen* appare come qualcosa di inerente ad un ente – è perciò statico. L'idea è quella di un desiderio che ha coscienza di sé stesso, ossia si è 'pesato' (ritorna il valore etimologico di cui s'è detto), 'bilanciato', e perciò ha perso i tratti dinamici della sofferenza per attestarsi su uno stato d'animo che ha raggiunto un equilibrio. Nel



²⁶ R. Simone, *Fondamenti di linguistica*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 491.

²⁷ *Ibidem*, p. 491.

gioco della lirica dei trovatori *talen* è uno stato di chi è già *fin amador*. D'altra parte, a differenza di *dezir*, è legato a verbi di espressione (*dire* 36) o di compimento (*faire* 19, *complir* 16) che sono tipici della *fin'amor*.

Per quanto riguarda l'aggettivazione si trova *dezir* accompagnato da aggettivi che in un certo senso tendono a qualificare più che il desiderio la sua durata, quali *tant*, *lonc*, *gran*; mentre per *talen* abbiamo aggettivi qualificativi di uno stato quali *bon*, *fin*, *mal* che sono totalmente assenti in co-occorrenza con *dezir*. Interessante notare che gli aggettivi qualificativi che si accompagnano a *dezir* sono *dous* (16) e *amoros* (8) che hanno minore co-occorrenza con *talen* (rispettivamente 1 e 3). Il desiderio è «dolce» e «amorevole» perché conduce al *joi*, ma il *talen* può essere «buono» o «cattivo» nei termini di una perfezione raggiunta o completamente negata.

Tra i sostantivi con cui entrano in co-occorrenza nel verso possiamo distinguere per *dezir* un nucleo semico afferente al «dolore» (22%); il restante 78% è suddiviso fra vari nuclei semici che rimangono sotto la soglia del 15%: abbiamo ad esempio il campo del «servizio cortese» espresso da *domnei*, *valen* e *esmansa* (12%), il campo del «piacere» espresso da *plazer*, *paradis*, *joi* (5%), il campo dell'«amore» espresso da *amor* e *cor* (9%).

Lo stesso nucleo semico del «dolore» è insignificante nelle co-occorrenze di *talen*; espresso da *angoisa*, *pensamen*, *pensar* (verbo sostantivato), *sofracha* rappresenta solo il 4%.²⁸ Maggiore presenza hanno in co-occorrenza i sostantivi con valore positivo come *cor* (51), *volontat* (4), *poder* (3), *saber* (2), *sen* (2); ancora dobbiamo notare la presenza, seppure non numericamente significativa, ma rilevante per la completa assenza in *dezir*, di termini che si rifanno all'arte del *trobar*, quali *cantar*, *joc*, *ocaizon*. Più rilevanti diventano se si confrontano con gli oggetti del desiderio retti da *talen*, dove troviamo *faire sirventes*, *canso* e *partimen*, *cantar*; solo *cantar* ha 7 occorrenze che somma-

²⁸ Per quanto riguarda l'accezione di *pensar* come meditazione intensa sul sentimento amoroso, tipico dell'amore cortese, si rinvia al saggio di M. Mocan, *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale cossirar*, Roma, Bagatto Libri, 2004.

te al desiderio di comporre sirventesi, canzoni e *partimen* rappresentano il 12%. Tali dati rafforzano l'ipotesi che *talen* possa considerarsi un termine tecnico della *fin'amor*.

Altra differenza rilevante è data dall'aggettivazione possessiva dei due termini che, indistinti per *mon*, si differenziano riguardo a *son*: infatti *talen* può essere riferito ad altri (37%), mentre *dezir* è quasi sempre del soggetto lirico (solo nel 12% dei casi si riferisce ad altri).

Interrogando la banca dati per generi, è curioso il fatto che il termine *talen* sia maggiormente presente nella *tenso*, nel *sirventes*, nella *pastorella*, nel *partimen*, nel *descort* e nella *canso/vers*, mentre il termine *dezir* prevale nell'*alba*, nella *canso-sirventese* e nella *canso/vers*. Anche a livello cronologico emergono delle differenze, sebbene i dati debbano essere letti con cautela data l'impossibilità ancora di dividere le forme verbali di *dezirar* dal s.m. *dezir*; tenendo conto dei limiti comunque si può individuare a partire dal 1160/1175, ossia nella seconda epoca dei trovatori (per come è stata individuata da Diez²⁹), un incremento di *talen*, in una crescita continua fino agli anni 1252/1270.

1.4 Analisi di *dezir* e *talen* in un trovatore del periodo classico

A titolo di saggio abbiamo analizzato la coppia *dezir/talen*, in un autore della maturità provenzale, Folchetto da Marsiglia, nella cui poesia riscontriamo 4 occorrenze di *dezir* e 9 di *talen*. Il desiderio è persistente (*poges el mieu tan lonc dezir*³⁰) e cocente (*pero·l desirs m'es ades plus cozens*³¹); è desiderio di un altro amore, falso, ma proprio per questo capace di correggere e riportare il poeta sulla retta via della perfezione (*trop vos am mais, dompna, qu'ieu no sai dire,/ e car anc jorn aic d'autr'amor desire/ no m'en penet, anz vos am per un cen,/ car ai proat l'autrui chaptenemen*³²); è desiderio esclusivo e perciò

²⁹ Cit. in C. Di Girolamo, *I Trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002², p. 4.

³⁰ P. Squillaciotti, *Le poesie di Folchetto da Marsiglia*, Pisa, Pacini Editore, 1999, 155, 1, IV, p. 181.

³¹ *Ibidem*, 155,13, III, p. 391.

³² *Ibidem*, 155,22, VI, p. 136.

vantaggioso in quanto capace di attivare il percorso da oggetto sintattico a oggetto modalizzato e, infine, iscritto nell'assiologia collettiva (*pero ren als no ·n ai mas lo desir:/ no·n ai doncs pro? mout es grans mos poders*³³). In questa fase, per riprendere la terminologia di Greimas, possiamo dire che il soggetto è dis-forico, ossia volto alla disperazione, si pensi all'insistenza sui termini che designano sofferenza, martirio, pentimento a cui corrispondono immagini dinamiche caratterizzate dai suoni della *e* e della *s* (lunghezza e scuotimento), della *a* e della *r* (grandezza e movimento).

Talen è usato da Folchetto nel senso di disposizione a fare qualcosa di buono, quindi un desiderio/oggetto già moralizzato dal genere in cui appare (canzone di crociata); non si tratta di un oggetto interno all'io ma di qualcosa che è esterno e connotato moralmente (*e pois aura d'aunar meillor talen*³⁴); più oltre nella stessa canzone è riferito a Dio e non può che essere un desiderio perfetto (*no ·ill fassatz doncs camjar son bon talen*³⁵). Ancora lo troviamo nel senso di animo che deve essere messo alla prova attraverso un cattivo inizio, ma di ciò il poeta è consapevole. Da notare riguardo a questa strofe che il verso in cui appare *talen* è l'unico, insieme al secondo verso in cui appare *amar*, senza allitterazione della *s*, come a dire privo di scuotimento.³⁶ In un *planh* il termine *talen* regge il *donar* indicativo della qualità cortese della *largueza*, sottolineate da iterazione della *o* e della *a* (rotondità e grandezza).³⁷ In due strofe *talen* è in locuzione con *aver* e *faire*, nel primo caso è costruito come desiderio negato di un altro amore, potrebbe forse questo significare dal nostro punto di vista che si può avere *dezir* di un altro amore, come abbiamo visto, ma non *talen*, in quan-

³³ *Ibidem*, 155,6, III, p. 353.

³⁴ *Ibidem*, 155,15, III, p. 368.

³⁵ *Ibidem*, 155,15, VII, p. 368.

³⁶ *Ibidem*, 155,10, IV, p. 295: «mas eu avia plivenssa,/ tant quant amei follamen,/ en aisso c' om vai dizen:/ ben fenis qui mal comenssa;/ don eu avia entendenssa/ que, per proar mon talen,/ m' acesz mal comenssamen;/ mas er conosc a presenssa/ que totz temps m' agra tenenssa».

³⁷ *Ibidem*, 155,10, IV, p. 295: «e sembra·l vostre donar/ don vos creissia l talanz».

to indicativo di una perfettività che non si può mettere in discussione;³⁸ nel secondo caso è oggetto di forza che si oppone a diritto ma che può essere mitigata dall'umiltà: siamo nell'ambito dei rapporti di diritto feudale visti dalla prospettiva di chi non può esercitare un diritto ma può acquistare privilegi con il servizio cortese.³⁹ Ancora *talen* è in rapporto con un altro termine di evidente sottointeso feudale, *aclis*, riferito metaforicamente al servizio d'amore; inoltre è singolare l'eterometria, abbiamo versi di 8 sillabe, inframmezzati da due versi di quattro, guarda caso due in cui spiccano termini della *fin'amor*: *fis* e *talen*,⁴⁰ la loro funzione sembra quella di spezzare il ritmo in una sospensione che mette in evidenza l'unità concettuale e formale della tecnica della *fin'amor*. Il desiderio è depositario di uno stato, quello di essere innamorato, che si riflette nell'immagine di un dolore 'e-statico', reso anche a livello fonetico con la scomposizione del sintagma verbale inframmezzato da un avverbio modale che regge l'enfasi del verso.⁴¹ Infine troviamo *talen* unito ad *ardimen* secondo un giusto equilibrio che non può richiamare il concetto di *mezura*: l'innamorato deve essere ardito senza dimenticare la paura, così controllando il baratro il funambolo si lancia alla conquista del *joi*.⁴²

³⁸ *Ibidem*, 155,22, II, p. 136: «ni d'autr' amor non puosc aver talen».

³⁹ *Ibidem*, 155,9, III, p. 338: «per que -us prec que merce n' aiatz/ ses tort qu' ieu anc non aic vas vos;/ e si l dreiz, qu' es tan cabalos,/ no-m pot valer, humelitat/ mi vaill' ab vos, don', e m' aon,/ quar nuills dreitz non a valor gran/ lai on forsa fai son talan».

⁴⁰ *Ibidem*, 155,23, III, p. 244: «mas jes per tan no m' abando,/ que anc sempre ai auzit dir/ que mesonja no-s pot cobrir/ que no moira calque sazo;/ e pois dreitz ventz fals' ochaiso,/ ancar er proat e devis/ com ie l sui fis;/ c' aisi -l sui sobjzet et aclis/ de bon talen./ qu' en lei amar an pres conten/ mos fermes corajes e mos senz,/ q' usquecs cuid' amar plus fortmenz».

⁴¹ *Ibidem*, 155,27, IV, p. 263: «be-m parec nesietatz/ e trop sobrarditz volers,/ quan solamen us vezers/ m' ac desebut tan viatz/ qu' escondudamens/ mi venc al cor us talens/ tals don fui enamorat:/ mas puois s' es tan fort doblatz/ que maitin e ser/ mi fai doussamen doler».

⁴² *Ibidem*, 155,5, III, p. 121: «ar aujatz gran follor:/ qu' arditz sui per paor,/ mas tant tem la dolor/ d' amor que m' a sazit/ qu' aisso -m fai plus ardit/ de mostrar mon talen/ a lieis que-m fai veillar dormen;/ doncs, ai per paor ardimen,/ aissi cum cel qu'estiers non pot gandar/ que vai totz sols entre cinc cens ferir».

1.5 Conclusioni

Dalle analisi svolte si può osservare come punto di partenza una complementarità tra *dezir* e *talen*. Non si può certo in questa sede approfondirne i risvolti teorici senza cadere in banalizzazioni, pertanto ci limitiamo a constatare che *dezir* e *talen* non sono del tutto sinonimi, ma hanno dei campi concettuali per così dire complementari.

Nel gioco linguistico caro alla lirica trobadorica e, simulandone lo spirito, potremmo lanciare l'ipotesi che sia lo specchio linguistico-emotivo della *gradatio amoris* che procederebbe secondo la linea evolutiva del perfetto amante: al *fenhedor* e al *precador* apparterebbe il *dezir*, come primo moto dell'amore, all'*entendedor* e al *drut* il *talen*, come desiderio ormai disciplinato e quindi espressione d'amore puro.

2. Talento e Desiderio nella lirica italiana delle origini

2.1 Ambito e metodo d'indagine

Il corpus selezionato consiste nelle poesie del Duecento e Trecento, quest'ultimo limitato a Dante, a Petrarca e al primo Boccaccio lirico, ossia ai settori della poesia italiana in cui la lezione provenzale continua ad essere vitale; il programma di interrogazione dei testi usato è quello fornito dalla *Letteratura Italiana Zanichelli* (LIZ) nella versione del 1998; del prosimetro di Dante sono state espunte ovviamente le parti in prosa; per completezza di analisi, sono state inserite nel corpus anche le liriche di ambito 'comico'. Non presenti nella LIZ, i poeti rubricati da Contini⁴³ quali costituenti la 'Poesia cortese toscana e settentrionale' sono stati analizzati per quanto riguarda i contesti, non per l'ambito delle co-occorrenze.

La prima nota è la varianza del termine «desiderio», al cui ventaglio lessicale cooperano la concorrenza della forma «desiderio», le incertezze vocaliche tra siciliano e toscano, la suffissazione francesizzante («devianza» ecc.), la frequenza di infiniti sostantivati («desidra-

⁴³ G. Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 189-482.

re») e forme contratte («desio»), taluni *hapax* ecc. Al contrario «talento», oltre alla minore attestazione, si presenta in forma unica: potremmo inferirne un primo dato, pur facendo la tara di una certa predisposizione per così dire morfologica di «desiderio» alla variazione. La famiglia lessicale di «desiderio» registra 455 occorrenze (84,8%), di contro alle 82 (15,2%) di «talento». All'interno di questi due sottocorpus abbiamo proceduto ad individuare la funzione semantica dei due termini, considerando il sintagma in cui sono inseriti; quindi la LIZ ci ha fornito le più significative co-occorrenze: tutto al fine di illustrare la deriva dei due termini, o meglio (diciamo subito) in che modo «desiderio» abbia oscurato il termine concorrente, e con ciò si sia dissolta la dialettica notata nella prima parte del nostro saggio.

2.2 *L'arcipelago semantico del Desiderio*

Una prima analisi morfologica non può che illustrare la varianza lessicale di cui si diceva: tra i Siciliani e le prime prove di Boccaccio, il termine «desiderio» ricorre in 32 diverse grafie, dal momento che la lezione più etimologicamente corretta (*desiderio* ed affini) in pratica subisce una clonazione per apofonia (sdoppiandosi forma per forma nel più poetico *disiderio* ed affini). Tralasciando gli *hapax* dovuti alle intemperanze neologistiche di Jacopone da Todi (*desigio*, *disiaio*, *disiore*), semplifichiamo l'analisi accoppiando i termini affini: ne vengono 5 raggruppamenti, così divisi per percentuali di frequenza: a) infiniti sostantivati (*desiar/disiare* ecc.), 1,5 %; b) gallicismi (*disianza*, *desidranza*, *disideranza* ecc.), 5,9 %; c) *desiderio* et similia, 4,6 %; d) *disio/desio* et similia, 51,9 %; e) *desire/disire/desiro/disiro*, 35,8 %. Evidentemente, le necessità eufoniche e suggestive della lirica (forse anche certa facilità di rima) impongono il dominio della coppia *desire/desio*: per il resto, *desianza* prova già nella suffissazione la quasi esclusiva limitazione all'ambito siciliano, i destini di *desiderio* si consumano tra i barocchismi di Jacopone e Guittone, mentre il pur evocativo *desiar* non è mai invalso.

	Disiare	Disianza	Desiderio	Disio	Desire		%
Siciliani	1	6		12	1	20	4,3
Jacopone	1	4	6	1	6	18	3,9
Guittone		5	6	17	13	41	9
Poesia cortese Tosc-nord		1	1	8	7	17	3,7
Stilnovisti	3	3	1	40	21	68	14,7
Comici toscani		5		4	5	14	3
Dante minore			2	19	10	31	6,7
<i>Commedia</i>	1	3	2	49	22	77	16,9
Petrarca			1	49	50	100	22,1
Boccaccio	1		2	36	27	66	14,6
Totali	7	27	21	235	162	452	

Notiamo come il successo di *desio/disio*, avviatosi già col Dante minore, si svilupperà in modo esponenziale nella *Commedia*; Petrarca, recuperandolo nella sua opera di vaglio del lessico precedente, ne valorizzerà la carica evocativa, però con una quasi totale predilezione per la variante *desio* (9,6%). Boccaccio, nel suo culto delle maggiori corone fiorentine, non potrà che recepire il termine, portandolo secondo il proprio costume ad un'esibizione parossistica: se avessimo incluso nel sottocorpus del «desiderio» anche i suoi poemi narrativi, toccherebbe da solo il 52% di attestazioni: ma, secondo l'avvertenza di Migliorini, ormai si tratta di convenzioni, «mero repertorio». ⁴⁴

Le etimologie di *desiderio* e *desio* sono diverse: se il latino *desiderāre* significa 'cessare di contemplare le stelle a scopo augurale', da cui (con non agevole salto logico) l'avvio di un più concreto 'bramare', l'origine di *desio* sarebbe nel latino volgare *desēdium*, il cui senso di 'desiderio erotico' verrebbe dal termine classico *desīdia*, l'indolenza che, in quanto connessa all'«essere seduto» (< *desidēre*), veniva «considerata incentivo alla lussuria». ⁴⁵ Passiamo ad analizzare quel che abbiamo definito 'arcipelago semantico', autorizzati dalla pluralità

⁴⁴ B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1978, p. 232.

⁴⁵ M. Cortelazzo, P. Zolli, *Dizionario cit.*

di accezioni che ci consegna il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*;⁴⁶ stranamente le due sfere semantiche non si sovrappongono perfettamente: accomunati i sensi intuibili (mancanza e privazione, impulso vivo, cupidigia, brama, appetito carnale, necessità, piacere e gioia, nostalgia ecc.), il *desiderio* accampa i significati ulteriori di ‘attesa impaziente, rincrescimento, compianto, cura e sollecitudine’; laddove *disio* invece allinea ‘voto, volontà, proposito, impulso di elevazione, istinto ed impulso irrazionale, attrazione dolorosa’. Verifichiamo lo slittamento delle due sfere semantiche di *desiderio* e *talento* incrociando i campi con quelli emersi nei contesti del corpus; andremo a individuare la dialettica (già affiorata per la poesia provenzale) tra dinamicità e realizzazione.

2.3 L'analisi dei contesti di *Desiderio*

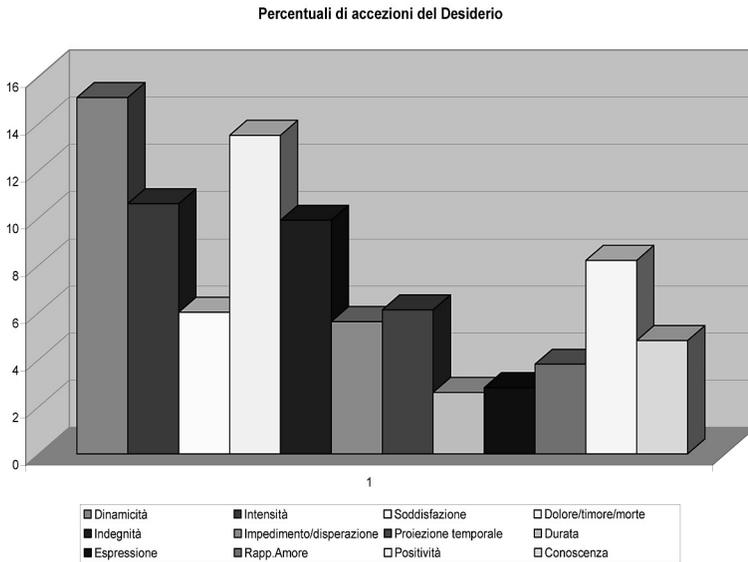
Si è proceduto individuando, per ciascuna occorrenza, in quale accezione era usato il termine. I significati individuati, che si potrebbero anche dire ‘contesti comunicativi’, sono 34, così riassumibili: emerge per un 15,1% un’interpretazione dinamica del *desiderio* (quale tensione verso l’oggetto bramato ma anche quale evoluzione dell’impulso, ecc.), cui segue la sottolineatura dell’intensità di esso (10,6); l’ambito opposto, quello del godimento pieno, registra solo l’1%, cui non è pienamente lecito sommare il 5% del compimento del desiderio dal momento che, come vedremo, la soddisfazione è sottoposta a più di una condizione. Un significativo 13,5% afferisce ad immagini di dolore, timore, ferite e morte. Per il 9,9% il desiderio viene qualificato come variamente indegno e mal riposto: per eccesso, follia, vanità, ecc. Non sorprende che spesso (5,6%) esso sia impedito, disperato, finisca di morte più o meno naturale oppure sia a priori non soddisfacibile; oppure che possa essere frainteso, non riconosciuto, mantenersi occulto o dubbioso (1,9%); solo nell’1% dei casi il campo semantico allude all’evidenza (visibilità, ecc.) di esso. Cooperata all’interpretazione dinamica la proiezione del sentimento nel passato (quale nostalgia,

⁴⁶ *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1966.

tra bisogno e assenza; 1,6%) o in avanti, quale attesa ed immaginazione variamente fidente (1,4%) o speranza (3,1%); o infine in una durata (2,6%) che spesso trascolora nella procrastinazione indefinita più che nell'eternazione. Il desiderio in questa fase della nostra lirica di rado diventa veicolo metaletterario: il 2,8% rubricato sotto il titolo 'espressione' deve subire la tara ulteriore delle semplici 'esternazioni'. Notevole (e potremmo dire molto 'intellettuale' in senso deteriore) il fatto che il gran gioco semantico e letterario della bramosia finisca per trovare sfogo solo in un ininfluyente 0,3% di esplicite allusioni al piacere sessuale; più consistente la nota sublimazione erotica del 'servizio cortese' (1,2%) o la connessione ad Amore (3,8%), ma spesso in espressioni pressoché gnomiche o inserite nella tradizionale (tra Siciliani e Stilnovisti) dinamica 'fisiologica' (genesi e meccanica d'amore ecc.). Di notevole evidenza (8,2%) l'accezione positiva del desiderio, ma allorché la passione si è sublimata (verrebbe da dire dantesca) in carità cristiana, o quando eccezionali doti delle *midons* abbiano prodotto una disincarnazione della brama. Dante, evocato, contribuisce in modo significativo (21 delle 29 attestazioni) all'ulteriore spiritualizzazione del *desiderio* quale spinta alla conoscenza (4,8%). In ultimo, il resto in tutti i sensi: desiderio d'altro, personificazioni, apostrofi toccano il 3,9%.

Il grafico riassume ed illustra visivamente l'incidenza delle suddette categorie (quelle che superano una soglia di visibilità).

Disaggregando il dato secondo la terminologia usata, c'è appena spazio ed occasione a notare come alla 'dinamicità' sembra contribuire, col 62,2% del campo, più il termine *desio* che i restanti. Per l'ambito del dolore e della morte, invece, i poeti sembrano mostrare una lieve predilezione per i termini *desire* (col 37% del campo) e *desianza* (col 12%): il dato diventa significativo quando si considera che l'incidenza dei due termini (32% e 9%) sull'intero corpus risulta minoritaria rispetto a *disio* (che da solo tocca il 54%).



2.4 Esemplificazioni del Desiderio

Un'esemplificazione di taluni luoghi potr  a questo punto corroborare l'impressione fornita dai dati. Come dicevamo, il compimento del desiderio non   da ascrivere immediatamente alla sfera della realizzazione, dal momento che il desiderio talora   espresso in forma di augurio, come avviene in Guittone: «De tale disianza/ non piaccia a Deo ch'io mai possa movere» (*Canz.* 1, 62); talaltra l'appagamento consiste solo (molto stilnovisticamente) nella visione («Di veder sol, ch'appaga i miei desiri», Cino da Pistoia, 24, 9); il desiderio trova consistenza nella bellezza («'l disio/ ch'era fermato nella sua bellezza», G. Alfani, 1, 40), addirittura vi «siede» («Amor quelle bellezze che 'n voi vede,/ e 'l disio, che vi siede», D. Frescobaldi, 2, 18). Nella *Commedia* ovviamente la perfezione ed il compimento di ogni desiderio sono univoci («Ivi   perfetta, matura e intera/ ciascuna distanza», *Par.* XXII, 65), coincidendo con la destinazione dell'intero viaggio dantesco («E io ch'al fine di tutt'i disii/ appropinquava, si com'io dovea,/ l'ardor del l'ardor del desiderio in me finii», *Par.* XXXIII, 46-48); non a caso

l'ultima terzina del poema accomuna il volere ed il desiderio: «ma già volgeva il mio disio e 'l velle [...] l'amor che move il sole e l'altre stelle» (*Par.* XXXIII, 143-145); come del resto era stato predisposto dalla singolare grazia celeste, cui dà voce San Bonaventura: «A terminar lo tuo disio/ mosse Beatrice me del loco mio» (*Par.* XXXI, 65-66). Petrarca accenna al compimento dei desideri, descrivendolo tuttavia come una consumazione («pur che ben desiando i' mi consume», *Canz.* 163, 12) o un'estenuazione («'l dolce mansueto riso/ pur acqueta gli ardenti miei desiri», *Canz.* 17, 6); se un'immagine di fermezza nel desiderio emerge, è allusivamente inglobata tra espressioni di disperata pertinacia («già per etate il mio desir non varia», *Canz.* 168, 13). Infine, nelle *Rime* di Boccaccio, ogni accenno a riposo del desiderio è vanificato in semplici tessere stilnovistiche («E fiano eterni gli alti miei desiri», *Parte II*, 46, 5).

Passando all'ambito della dinamicità, essa sembra inocularsi *ab ovo* nella nostra lirica: Giacomo da Lentini subito pone famosamente l'identità con Amore, in un processo fisiologico che insegnerà molto agli Stilnovisti: «Amor è uno desio che ven da core» (20, 1). Anche l'Amore di Jacopone da Todi ha i tratti dell'estrema motilità: «l'Amor ce vola a destiso,/ va montanno en distanza» (*Laude* 48, 79). Per gli Stilnovisti il desiderio si fa guida: «Quel disio che ti conduce/ mosse da la mia luce» (D. Frescobaldi, 3, 49). Ovviamente l'ambito comico gode di immagini tumultuose: «e più monta e cresce il meo disio,/ e più mi tien doglioso» (R. Filippi, *Sonetti* 49, 3). Abbondano immagini di movimento: in Cino («seguo solo il disio come mio duce», 162, 8) come in Dante («'l disio amoroso, che mi tira», *Rime* 7, 4), che in *Purgatorio* è perentorio: «così l'animo preso entra in disire,/ ch'è moto spiritale, e mai non posa» (*Purg.* XVIII, 31); Petrarca fisserà in immagini proverbiali il moto del desiderio: «Così davanti ai colpi de la morte/ fuggo: ma non s'è ratto che 'l desio/ meco non venga come venir sòle» (*Canz.* 18, 10).

L'intensità del desiderio, spesso affidata ad immagini di fuoco, ardore, luminosità ecc. («l'acceso mio desir tutto sfavilla», *Canz.* 143, 3), si trova altresì non di rado connessa a situazioni di dolore («Li martiri/ ch'i' ho patuto [...] de li miei gran disiri», Ciolo da la Barba,

25⁴⁷), morte («morronne, sì grande n'ho 'l desio!», Cino da Pistoia, 24, 7), irresistibilità («ma contrastar non posso al gran desio», *Canz.* 71, 18), indegnità («lo gran desire/ di riveder cui non veder fu 'l meglio», *Canz.* 312, 13-14), inganno («chi m'inganna,/ altri ch'io stesso e 'l desiar soverchio?», Cino da Pistoia, 70, 32). La durata talora è espressa a contrasto rispetto a verbi di movimento («E quel disio de l'amorosa voglia/ ch'i' porto non si move», D. Frescobaldi, 20, 9), o a mutazioni (in Dante: «e 'l mio disio però non cangia il verde», *Rime* 44, 4). Ampie le possibilità di esemplificazione del desiderio doloroso: basterebbe un distico apodittico del Notaio, «Ca pur penare/ è disiare» (17, 20), o la reazione famosa di Dante al racconto di Francesca («Oh lasso,/ quanti dolci pensier, quanto disio/ menò costoro al doloroso passo!», *Inf.* V, 112-113). Nessuno meglio di Petrarca ha saputo esprimere l'autolesionismo del desiderio («contra 'l desio che spesso il suo mal vòle», *Canz.* 360, 85) o il senso di vanità («dopo le notti vaneggiando spese/ con quel fero desio ch'al cor s'accese», *Canz.* 62, 2-3). Boccaccio ne registra al solito verbosamente l'indegnità: «disider nocivo,/ disordinato, contr'ogni virtute,/ nemico di salute» (*Rime, Parte II*, 38, 100).

Interessante la dialettica tra desiderio e speranza: talora posti in una sorta di equilibrio («Aguaglia la speranza col desire», *Canz.* 270, 39), più spesso sperequati nella disperazione («Sovente ne cordoglio,/ no sperando potere/ lo meo disio compiere», Guittone, *Canz.* 24, 21) e nel dolore («'l desir vive, et la speranza è morta», Petrarca, *Canz.* 277, 4); Boccaccio ne fissa più che la complementarità l'alternanza («io [...] cui disio più che speranza ingombra», *Rime, Parte II*, 10, 13), forse memore del celebre luogo dantesco che eterna la tragicità del desiderio disperato («sanza speme vivemo in disio», *Inf.* IV, 42). L'incontentabilità del desiderio è postulata dal Petrarca («de l'un vago desio l'altro risorge», *Canz.* 211, 8), mentre la radicale soluzione dantesca (il superamento e la sublimazione del desiderio) cassa, per bocca di Beatrice, la liceità di ogni brama altra: «qual cosa mortale/ dovea poi trarre te nel suo disio?» (*Purg.* XXXI, 54).

⁴⁷ Per la 'Poesia cortese toscana e settentrionale', qui e più avanti, si cita da G. Contini, *Poeti cit.*, pp. 189-482.

Nell'ascensione dantesca al desiderio perfetto, quello che coincide col proprio annullamento e soddisfazione (o meglio, come abbiamo visto, con l'uniformazione alla volontà divina: «Ivi è perfetta, matura e intera/ ciascuna distanza», *Par.* XXII, 65), sembra che ci siano dei punti di passaggio: il desiderio buono o del bene, ed il desiderio di conoscenza. Le esemplificazioni del primo sono spesso connotate da aggettivazioni coerenti (per es. in Boccaccio: «mossi il petto ai pietosi desiri», *Rime, Parte I*, 101, 4). Notevole che per Petrarca il desiderio buono, verso cui prega che la Vergine Maria si volga benigna, è «cangiato»: «et prendi in grado i cangiati desiri» (*Canz.* 366, 130). Tipicamente, e profeticamente (di una profezia interna alla bibliografia dantesca), la *Vita Nuova* attribuisce la dolcezza del desiderio alla divinità, in relazione al trapasso di Beatrice: «fé maravigliar l'eterno sire,/ si che dolce disire/ lo giunse di chiamar tanta salute» (*Vita Nuova* XXXI, 3). Il desiderio di conoscenza celebra ovviamente i propri fasti nella *Commedia*: già in Inferno il pellegrino subiva la violenza del desiderio di conoscenza («vedi che del disio ver' lei mi piego!», XXVI, 69), non a caso qui teso all'incontro con Ulisse; espressioni quali «parlami, e sodisfammi a' miei disiri» (*Inf.* X, 6), oppure «m'era in disio d'udir lor condizioni» (*Par.* V, 113) sono ricorrenti, divenute pressoché *topoi* della tensione verso la conoscenza.

Infine citiamo taluni luoghi nei quali il desiderio si fa veicolo dell'espressione («credia/ trovar parlando al mio ardente desire/ qualche breve riposo», Petrarca, *Canz.* 73, 17), ed espressione persino metapoeica: i Siciliani col Notaio fissano un *topos* destinato a gran fortuna: «Avento gran disio/ dipinsi una pintura,/ bella, voi somigliante» (2, 19); gli Stilnovisti, grandi indagatori della fisiologia d'amore, si spingono, con Dino Frescobaldi, a descrivere il desiderio quale creatore di immagini: «io gli occhi levai/ a quella che 'l disio/ naturalmente mi formò entro al core» (5, 20); Petrarca infine fa del desiderio quasi strumento di manipolazione poetica: «Amore [...] col desio le mie rime contempre», *Canz.* 73, 5-6).

2.5 Co-occorrenze del *Desiderio*

Il programma di interrogazione della LIZ, definito DBT, è in grado di calcolare un valore che rappresenta l'indice di co-occorrenza statistica di una parola rispetto alle altre parole di quel testo:⁴⁸ ossia con che frequenza il termine in oggetto (in questo caso *desiderio* e famiglia) si trova accoppiato ad altri termini, nel giro di tre parole di distanza (a destra e a sinistra). Dal calcolo sono stati esclusi termini poco significativi dal punto di vista semantico ed espressivo (congiunzioni, preposizioni ed articoli, i verbi «essere», «avere», «fare»). Notevoli i primi termini: l'indice più alto è tenuto dai termini *inflammava* e *focoso*, cui seguono *finir*, *fervente*, *cresce*, *divenuti*, *ardente*, *caldo*, *soverchio*, *sommo*, *nascoso*, *vano*, *seguire*, *giugner*, *cercar*, *perde*, *coral*, *bramo*, *acceso*: dunque, immagini di intensità ed ardore, movimento, vanità e brama. Alcune curiosità: *amore* si trova solo in 114^a posizione, *cuore* in 109^a. Tra i possessivi, domina *tuo*, cui segue a breve *mio*, *nostro*, *vostro* e *suo*: se ne può inferire una maggiore propensione, negli italiani rispetto ai provenzali, a valorizzare il dialogo con la dama, le sensazioni di costei? Disaggreghiamo il dato per classi grammaticali: tra gli aggettivi, dominano *focoso*, *fervente*, *ardente*, *caldo*, cui seguono *soverchio*, *sommo*, *nascoso* e *vano*; *contento*, per citare un caso di allusione al compimento, è solo 25°; il primo esplicito aggettivo positivo è *cortese*, in 12^a posizione, cui segue *fedel* in 19^a. Tra i sostantivi, stranamente è in prima posizione *spalle*, cui seguono *dubbio*, *ardore*, *pietà*, *lagrime*, *pace*, *speranza*, *pensiero*, *dolore*: dominano ancora immagini dinamiche, di intensità e dolore, o di proiezione (*speranza*); *donna* e *morte* sono contigui (16^a e 17^a). Tra i verbi, i primi sono: *inflammava*, *finir*, *cresce*, *divenuti*, *seguire*, *giugner*, *cercar*, *perde*, *bramo*, *spera*, *mirar*: ancora una volta i dati statistici provano l'ascrizione del termine *desiderio* ad una sfera semantica dinamica.

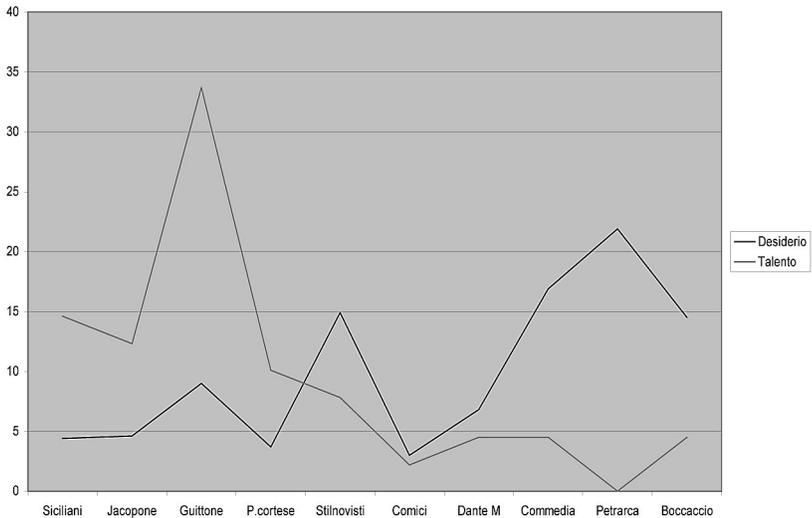
⁴⁸ Il calcolo della co-occorrenza statistica, conosciuto in linguistica computazionale come 'Mutual information', si basa sulla formula $MI = \log [f(x,y) / f(x) * f(y)]$, dove 'f(x)' e 'f(y)' sono i valori di frequenza delle due parole e 'f(x,y)' è la frequenza delle due parole in uno stesso contesto.

Tra le co-occorrenze registrate, non assumono quasi rilievo quelle relative ai termini individuati per la lirica provenzale: assenti *invidia*, *volontà*, *grato/gradire*, *coraggio*, *intesa/intenzione*, *orare/pregare/voto*, sono attestati solo *cuore*, ma al 35° posto, e *voler*, addirittura al 77°: con ciò si può ben inferire una mutazione semantica nel passaggio dalla lirica provenzale a quella volgare italiana.

2.6 La riduzione di «talento»

Il dato senz'altro minoritario (15,2%) di occorrenze di *talento* diventa ancor più riduttivo se si considera come un terzo di esse sia da ascrivere al solo Guittone d'Arezzo, ed un ulteriore 12,3% a Jacopone da Todì, quindi limitato ad un ambito stilisticamente risentito per non dire astruso, e di scarso avvenire nella lirica italiana; i destini di *talento* quale effettivo concorrente di *desiderio* sembrano decisi nel primo secolo della nostra lirica volgare: i Siciliani contribuiscono per un 20,2% alle attestazioni, la poesia cortese toscana e del nord, di osservanza più o meno guittoniana, presenta un 10,1%.

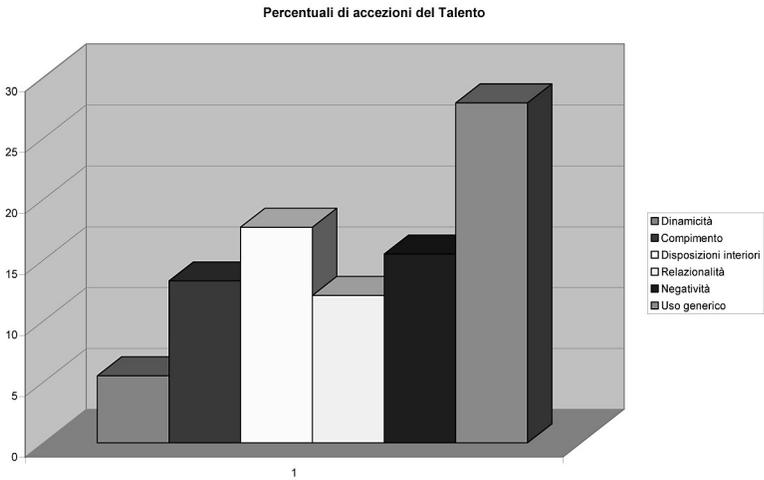
Andamento diacronico delle occorrenze di Desiderio e Talento



occorrenze in ambito comico (3,3% inglobando il *Fiore* di Dante) si aggiunge il dato notevole della loro assenza presso Petrarca. Dopo il 7,8% di occorrenze presso gli Stilnovisti, il termine si riduce ad un 12,3%, tra Dante e Boccaccio. Un grafico dell'andamento diacronico delle occorrenze dei due termini potrebbe essere significativo (le percentuali non sono assolute, ma relative a ciascun sottocorpus):

Come si può notare, da Dante in poi, le due linee divergono sensibilmente, mantenendosi *talento* costantemente al di sotto del 5% di occorrenze. Proviamo a rendere più pregnante il dato analizzando in che contesto si accampano le occorrenze, ossia quale valore semantico registri *talento*: si tratterà di verificare se esso continui o meno a detenere un senso di pienezza e gioia vitale, quale si riscontrava nella lirica provenzale, o se alla riduzione in termini quantitativi corrisponda una dislocazione semantica.

Le sfumature di senso individuate, i 'contesti comunicativi' di cui s'è detto, ancor più numerosi per *talento* (38) che per *desiderio* (34), sono tuttavia così riassumibili: l'interpretazione dinamica (crescita e miglioramento del talento, sua degenerazione, rinnovamento o fine del talento) raggiunge solo il 5,5% delle occorrenze; ma a ciò non fa da *pendant* il trionfo della realizzazione: assommano solo al 13,3% le allusioni al compimento, all'appagamento, alla gioia, al piacere nel compimento, alla concordia. Spesso il *talento* allude a disposizioni interiori non sempre commendevoli (voglia e volontà, capriccio, umiltà, impegno, umore, orgoglio ecc., per un 17,7%), o esprime un'attenzione al momento relazionale (richiesta alla dama, servizio cortese, compiacenza della dama, gradimento, espressione del talento, per un 12,1%). Non mancano i connotati negativi (slealtà e tradimento, dolore e morte, vendetta, disinganno, malvagità del sentimento e sua indegnità, follia, per un 15,5%). Notevole come un 27,9% accomuni il senso prosastico o il desiderio d'altro (5,6%), l'uso generico (6,7%) o inglobato in espressioni idiomatiche (7,8%), i sinonimi di 'desiderio' (7,8%). Le percentuali restanti riguardano l'incompiutezza del talento (1,1%), il piacere sessuale (3,3%), il talento quale oggetto d'amore (1,1%) ecc.



Una scansione delle percentuali varrà a corroborare il dato:

	Siciliani	Jacopone	Guittone	Posia Cortese	Stil-novo	Comici	Dante minore	Com-media	Boc-caccio
Dinamicità	5,5		1,1						
Compimento	3,3	3,3	2,2	2,2			2,2		
Disposizioni int.			7,8	2,2	2,2	2,2		1,1	
Relazionalità	4,4		4,4		3,3				
Negatività	5,5	1,1	7,8	1,1					
Uso generico	1,1	5,6	7,8	3,3	2,2		2,2	1,1	4,4

Se escludiamo come un trascurabile incidente della nostra lirica Guittone, si nota come l'interpretazione dinamica di *talento* cessi in pratica coi Siciliani, mentre il senso di compimento non supera in pratica il varco del Trecento; l'uso generico invece si mantiene più o meno ad alti livelli per tutto il periodo considerato.

Procediamo con una rapida esemplificazione. La possibilità di cambiamento del *talento* («Per niente – mi cangiao lo suo talento» 15, 7) o anche di miglioramento («chi l'è bon, migliori il su' talento», 33, 4) compare ed in pratica scompare con Giacomo da Lentini. L'idea

opposta, di realizzazione, è tuttavia inserita in contesti ipotetici («E assai mi fora in grato/ che 'l mio talento fossene seguito», Chiaro Davanzati, 3, 68), di richiesta («Arcompli mi' talento, amica bella», Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca*, 144), di aspirazione vaga e sognante (famoso, e qui citato anche perché una delle rare occasioni di compresenza dei nostri due termini, il luogo dantesco, che describe sì uno stato edonico – appunto augurato – ma suscettibile di un'evoluzione affidata a *disio*: «vivendo sempre in un talento,/ di stare insieme crescesse 'l disio», *Rime* 9, 7). Un indizio potrebbe venirci dalle percentuali quasi identiche di contesti negativi e variamente dolorosi in cui compaiono *desiderio* e *talento*: ossia, si potrebbe ipotizzare che non esista, in ambito italiano, una tendenziale specializzazione dei due ambiti semantici.

L'ultimo dato offerto all'analisi è quello delle co-occorrenze: il maggiore valore è registrato dal termine *volontà*, cui seguono *posto*, *amore*, *arcompli* ('compi', imperativo), *suo*, *uso*, *servir*, *mette*, *gioia*, *dire*, *mio*, *vedere*, *sempre*, *dico*, *tuo* e *tutto*. Il dato non licenzia indizi chiari: la presenza di *volontà*, *amore*, *servire* e *gioia* da sola non basta a descrivere un contesto lessicale-semantico di coerenza con l'interpretazione peculiare che i provenzali davano al termine *talento*.

3. Conclusioni

Dalla serie di dati che siamo andati accumulando ci sembra di potere inferire che la dialettica provenzale tra *desiderio* e *talento* non si riproduce, nella nuova temperie culturale italiana: nel passaggio dal gioco intellettuale ed aristocratico delle corti ad un ambiente di altra specie, comunale e sempre più borghese, viene meno la complementarità e propedeuticità tra i due termini. Il *desiderio* sempre più si accampa come la scelta canonica, mantenendo – questo sì – il suo corredo di immagini di brama, attesa, tensione, dolore ecc.; rispetto ad esso, il *talento*, quantitativamente sempre più minoritario, finisce per assumere il ruolo di semplice variante, forse neppure culta (sarebbe il caso di chiarire se l'abuso che ne fa Guittone può iscriversi sotto questa

rubrica). L'aumento del grado di genericità nell'uso di *talento* (che arriva al 12,3% delle attestazioni, di contro al 2,5% fatto registrare da *desiderio*), le notevoli percentuali relative ad un suo uso sinonimico (rispetto al termine concorrente), o al suo sciogliersi semanticamente in espressioni idiomatiche, segnano una indubitabile regressione, un percorso curiosamente parabolico. Scalzato dal trionfo di *desiderio* e *desio*, il termine *talento* sembra avviarsi a rientrare in un'antica valenza semantica: recuperando la suggestione della parabola evangelica, ed obliterato ormai il valore primigenio di 'peso', *talento* finisce per ridursi a sinonimo di 'inclinazione', 'attitudine', 'ingegno', 'capacità', l'unica accezione che sopravvive nell'italiano di uso comune.⁴⁹

⁴⁹ T. De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso*, voll. 6, vol. VI (SF-Z), Torino, UTET, 2000, p. 535.

Giuseppe Lo Castro

L'intellettuale a cavallo o
l'erotica nobiltà della novella (*Decameron* VI, 1)

Per lungo tempo la novella di Madonna Oretta, prima della sesta giornata del *Decameron*, non ha goduto di attenzione né di particolari riguardi critici. A partire dagli anni '70 si è però trovata al centro di riflessioni intorno alla poetica e all'arte boccacciana del narrare, sovente in sintonia con un nuovo orientamento critico che ha posto all'attenzione del dibattito teorico gli strumenti e i modi della narrazione. Madonna Oretta, così, da *exemplum* di pronta risposta, in questo spesso subordinata a più riuscite e fortunate novelle della sesta giornata, è venuta assumendo un significato più ampio di testo emblematico della facoltà di raccontare e della consapevolezza di Boccaccio sulle peculiarità del buon discorso narrativo.

In questo contesto risulta assai rilevante la messa in rilievo della collocazione centrale della novella, cinquantunesima dell'intero *Decameron*, e dunque inabissata al centro dell'opera, nonché introduttiva della giornata esplicitamente dedicata all'abilità di parola.¹ Altrettanto

¹ Cfr. G. Almansi, *Lettura della novella di Madonna Oretta*, «Paragone-Letteratura» (70), 1972, p. 140, che per il suo essere «esattamente nel centro geometrico dell'opera» parla di «novella chiave che potrebbe essere letta come un invito cifrato a leggere il testo *in un certo modo*». La collocazione centrale era stata rilevata anche da M. Baratto, *Realtà e stile nel "Decameron"*, Roma, Editori Riuniti, 1984 (ma 1970), p. 74, e poi da P.D. Stewart, *La no-*

significativo anche il dato, comunemente osservato, della stretta similarità (per gran parte una ripresa pedissequa) tra la premessa di Filomena alla novella e la premessa di Pampinea alla I, 10 (la novella di Mastro Alberto) che, connessa con l'altra ripresa nella VI, 3 e con le analogie tra la I, 1 (ser Ciappelletto) e la VI, 10 (Frate Cipolla) ha ormai consentito di leggere un rapporto tematico assai stretto tra prima e sesta giornata,² come pure di considerare quest'ultima una sorta di secondo inizio del *Decameron*.³ Altro elemento che rafforza l'unicità ed esemplarità della novella è la sua brevità; Madonna Oretta, che apre la più breve giornata del *Decameron*, è anche la novella più breve in assoluto: in tal modo essa, da un lato attesta la forza pungente della parola breve in grado di condensare in una sola battuta un insieme di significati, dall'altro nella secchezza estrema dell'esposizione segnala la natura tutta di *exemplum* dell'episodio descritto, confermando la centralità della tesi che vi è contenuta.

In Madonna Oretta è messa in scena un'esplicita associazione tra la brigata dei novellatori del *Decameron* e la situazione narrativa della novella, la cui analoga brigata («insieme con donne e cavalieri») è paragonata, e quindi assimilata, ai dieci narratori della cornice: «Essendo in contado, *come noi siamo*». La passeggiata per «diporto» è del resto topica dei rituali di passatempo della brigata decameroniana, così come, è ovvio, l'ingannare piacevolmente il tempo con la narrazione di novelle. Si tratta d'altronde di un confronto in negativo: il cavaliere della VI, 1 è modello antitetico ai narratori della brigata decameroniana, la sua entrata in scena a metà dell'opera deve prevenire i rischi di un cattivo narrare, ma deve anche mostrarne gli effetti perniciosi.

vella di Madonna Oretta e le due parti del Decameron, «Year-book of Italian Studies» III, 1973-75, p. 27, n. 1; A. Freedman, *Il cavallo del Boccaccio: fonte, struttura e funzione della metanovella di Madonna Oretta*, «Studi sul Boccaccio» IX, 1975-1976, pp. 225-241, e F. Fido, *L'ars narrandi di Boccaccio nella sesta giornata*, in *Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul Decameron*, Milano, Angeli, 1987, pp. 86-87.

² Questa tesi è sostenuta da P.D. Stewart, *La novella di Madonna Oretta* cit., pp. 27-40 e da C. Van de Voort, *Divergenze e convergenze tra la prima e la sesta giornata del Decameron*, «Studi sul Boccaccio» XI, 1979, pp. 207-241.

³ Cfr. in particolare P.D. Stewart, *La novella di Madonna Oretta* cit. e M. Petrini, *La sesta giornata*, in *Nel giardino di Boccaccio*, Udine, Del Bianco, 1986, pp. 77-90.

Tutte le letture della novella mettono generalmente al centro la figura del cavaliere inabile al racconto di «una delle belle novelle del mondo», mentre nella sesta giornata la figura principale è identificata in colui che pronuncia il motto arguto.⁴ In realtà lo schema delle novelle di motto prevede naturalmente un personaggio arguto, di norma in condizioni di inferiorità, per livello sociale o familiare o sessuale, la cui battuta serve a sanzionare un abuso, un difetto di liberalità o un eccesso nell'esercizio di potere. Alla fine è il motteggiato, 'buon intenditore' a prendere atto del proprio errore e, in un certo senso, a dover maturare un altro atteggiamento e rivedere il proprio comportamento ingiusto. Attribuendo al motteggiato la qualità dell'intendimento, Boccaccio vuole segnalare che il rischio di dimenticare magnanimità e liberalità e di lasciarsi cogliere dalla tentazione del sopruso e dell'avarizia sono costantemente dietro l'angolo. Emblematiche mi paiono da questo angolo visuale altre due novelle in cui i protagonisti raccontano a loro volta novelle: la I, 3 e la I, 7. In quest'ultima persino Can Grande della Scala, famoso per la munifica accoglienza a Dante, e dunque simbolo sommo della liberalità, cade nel peccato dell'avarizia.

La novella di Madonna Oretta presenta in realtà una contrapposizione tra due personaggi entrambi modello, rappresentanti antitetici della cattiva e buona parola, perfetti esempi, in linea con la premessa, di una inaccettabile incapacità affabulatoria maschile e della brevità pungente dell'ottima parola femminile. Se Madonna Oretta è «gentile e costumata donna e *ben parlante*», l'imperizia verbale del cavaliere è, all'opposto, identificata dal «malcompostamente dicendola» della rubrica.

Il carattere della protagonista femminile è indiscutibilmente chiaro, nella arguta brevità del motto, come nella sua appropriata misura. La

⁴ Fa eccezione anche la novella di Cesca, emblema del motto fallito perché privo dell'«intenditore», come anche emblema della incapacità femminile descritta in quella parte della premessa di Pampinea alla I, 10; omissa per brevità da Filomena nella VI, 1 (ma forse proprio per meglio occultare la *mise en abyme* della vanità e vacuità femminile rappresentata da Cesca): «queste così fregiate, così dipinte, così screziate o come statue di marmo mutole e insensibili stanno o si rispondono, se sono addomandate, che molto sarebbe meglio l'aver taciuto». Attribuisce invece la centralità alla figura di Madonna Oretta C. Van de Voort, *Divergenze e convergenze* cit., p. 211.

ripresa della metafora del cavallo è del resto il segno esplicito dell'impeccabile adeguamento della risposta alla provocazione subita: citando il cavallo offerto dal cavaliere, Madonna Oretta reagisce dunque con le stesse armi e risponde per le rime, mostrando prontezza di spirito e ferendo senza insultare.⁵

Al contrario, più controversa di quel che solitamente è parso, risulta la figura del cavaliere. Innanzi tutto il personaggio è anonimo, un dato piuttosto infrequente nel *Decameron*,⁶ che possiamo senz'altro ricondurre alla centralità della sua condizione sociale. Il cavaliere novellatore è figura esemplare della sua classe, ne costituisce un anti-modello e ne segnala il rischio di un cattivo esercizio della parola, ma anche l'obbligo di esercitarla. Si aggiunga che l'affermazione: «al quale forse non stava meglio la spada allato che 'l novellar nella lingua» indica da subito un'anomalia e una negatività del personaggio: che cavaliere è colui che non sa usar la spada, non possiede una capacità di parola e per di più, privo del cavallo che ne qualifica lo status, non riesce a supplire come gli si converrebbe con un altro metaforico cavallo? Dunque si può parlare di inadeguatezza del cavaliere e di definizione inappropriata del personaggio o, piuttosto, vedremo, di un

⁵ La necessità di tarare la pronta risposta al grado di aggressione subita è d'altronde, come è noto, uno dei principi su cui si basa la distinzione tra un motto adeguato e una villania, come teorizza Lauretta al principio della VI, 3, rimandando per il resto a Pampinea e Filomena. In una diversa prospettiva sull'uso di riprendere la metafora come tecnica di produzione del motto si vedano le interessanti osservazioni di G. Bosetti, *Analyse structurale de la sixième journée* «Studi sul Boccaccio» VII, 1973, pp. 141-158, in particolare pp. 152-158; P.D. Stewart ha opportunamente segnalato in proposito la tradizione retorica di matrice ciceroniana della ripresa della metafora come strumento adeguato del motto (*La novella di Madonna Oretta* cit., p. 29).

⁶ Per lo più i casi di figure anonime (in genere si tratta di religiosi) indicano figure rappresentative di uno status, come nel caso di monaco e abate della I, 4 e del valente uomo e dell'avar religioso della I, 6. Anche Maria Corti (*Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 11) segnala l'anonimato del cavaliere, concludendo: «può essere allora non solo il narratore-personaggio della novella, ma il narratore-autore, che allusivamente, proprio a metà del *Decameron* recupera il topos della difficoltà di "cavalcare" e "far cavalcare" entro l'orbe narrativo». Più che enfatizzare il suo essere narratore a me pare centrale il legame problematico tra l'essere cavaliere e il proporsi come novellatore. Inoltre la conclusione della Corti sembrerebbe limitare la portata della novella a un momento di passaggio verso la seconda parte dell'opera, mentre la centralità del narrare mi sembra in questo caso collocata *en abyme* per sottolineare un'importanza ancora più decisiva come valore sociale nobilitante aldilà della funzione strutturale nell'opera.

segnale preliminare della necessità di acquisire l'abilità di parola, l'unica che gli permetterebbe di rimediare degnamente all'andare a piedi e all'incapacità militare.⁷

La novella raccontata dal cavaliere è irrilevante, non dipende da questa il suo smacco: essa è, s'è visto, «una delle belle novelle del mondo» ma, se ci fosse ancora qualche dubbio, è ribadito che «in vero da sé era bellissima» e del resto, la responsabilità è tutta del dicitore che «fieramente la guastava», rovinando appunto una storia di per sé impeccabile. Si è cercato di sostenere che il difetto fosse di natura formale, quasi che il cavaliere sia un pessimo scrittore; in realtà, il suo è un difetto di capacità fabulatoria, che ha a che vedere con elementi propri del discorso orale: difetti di memoria, incapacità propria del dire («pessimamente [...] profereva»)⁸ Si tratta di ripetizioni («replicando una parola»), errori legati allo smarrimento del filo narrativo («ora indietro tornando»), imprecisione («talvolta dicendo: “io non dssi bene”»), improprietà dei nomi («spesso nei nomi errando»), difetti nella caratterizzazione psicologica dei personaggi e nell'adeguatezza delle azioni («pessimamente, secondo la qualità delle persone e gli atti che accadevano»);⁹ tutte incertezze che dovrebbero condurre il racconto ai limiti dell'afasia, mentre il narratore ormai perdutosi si incaponisce.

⁷ Anche Baratto ha messo l'accento su questo rilevante inciso, ricavando come «il pregio della spada, che era valore tipicamente cavalleresco, deve allearsi, per il Boccaccio, al pregio della parola chiara e pertinente: e testimonia, in modo emblematico, il trapasso da una nobiltà feudale, guerriera, a una nobiltà cittadina, intellettualmente raffinata» (M. Baratto, *op. cit.*, p. 75). A me pare, considerando soprattutto il finale della novella, che si possa estremizzare: sottolineando che adesso per Boccaccio l'essenza del cavaliere, la sua nobiltà, non risiede tanto nella spada che non è sottoposta alla prova nel racconto, quanto nell'arte della parola, che il protagonista deve imparare a praticare. Cfr. anche F. Fido, *L'ars narrandi cit.*, p. 87.

⁸ Con eccesso di ideologia semiologico-strutturalista Guido Almansi intende i difetti del novellatore in chiave di difetti del *signifiant* e può spingersi a rintracciare nella poetica di Boccaccio un'improbabile «dittatura del *signifiant* sul *signifié*» fino a concludere che «Madonna Oretta è un aperto invito a una lettura formalista del testo» (G. Almansi, *Lettura della novella di Madonna Oretta cit.*, p. 142). Appare condivisibile invece l'idea contrastiva, sostenuta da Nicola Merola, secondo cui le imperfezioni orali del cavaliere alludono alla precisione del motto e, quindi, a un modello di perfezione espositiva proprio di «una forma chiusa» omologa alla scrittura (N. Merola, *Scrivere e leggere e altri soggetti letterari*, Manziana, Vecchierelli, 2002, pp. 19-20).

⁹ P.D. Stewart ricorda il legame tra i difetti del cavaliere-narratore e le regole del discorso oratorio secondo Quintiliano (*La novella di Madonna Oretta cit.*, p. 32, n. 18).

Il rapporto tra cattiva capacità di raccontare e i suoi effetti è indubbiamente iperbolico. Boccaccio solleva in questo modo non tanto il tema della funzione della novella quanto quello della funzione del saper narrare. Da questa vicenda infatti si deduce che il repertorio novelistico è noto al cavaliere (che infatti nel finale pesca nuovamente in questo contenitore), ciò che gli manca è invece proprio la specifica abilità di interpretare e rendere vivo il racconto attraverso la parola. Del resto la novella si propone in quanto strumento salvifico, dotato della specifica proprietà di rendere breve e facile un cammino lungo, palesando la virtù eccezionale di trasformare in piacevole un cammino faticoso e travalicando i limiti spazio-temporali attraverso la distrazione della parola. Al suo opposto, la novella «malcompostamente» detta ha effetti devastanti: «un sudore e uno sfinimento di cuore, come se inferma fosse stata per terminare». Un pessimo racconto produce malessere e malattia grave; si noti infatti come, mantenendo la metafora dell'andare a piedi o a cavallo, Boccaccio qui trasforma il trottare rapido proposto dal cavaliere in una corsa ansante per Madonna Oretta, la cui sindrome di affaticamento è chiaramente quella di un corridore stremato.¹⁰

Il cattivo narrare, pericoloso strumento di malattia sociale, non può restare impunito; è il compito della parola salvifica di Oretta, la cui manifestazione è un'*extrema ratio*, un'arma, come comproverà tutta la giornata che segue, per porre rimedio a oltraggi o aggressioni. Oretta si configura dunque all'opposto del cavaliere come un'ascoltatrice ideale,¹¹ colei che deve beneficiare del fascino del racconto e ne risulta al contrario una vittima. Ma Oretta è anche un'ascoltatrice critica, è pronta a salvarsi da un narratore maldestro e a liberarsi del racconto «malcompostamente» detto, salvo impegnare il suo interlocutore in un nuovo agone narrativo.

¹⁰ Una lettura del passo in tal senso è suggerita implicitamente da L. Badini Confalonieri che sottolinea: «il dire del cavaliere non solo non aiuta ma rende difficile doloroso e infine insostenibile l'andare avanti, il percorrere il tragitto da compiersi» (*Madonna Oretta e il luogo del Decameron*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, 1984, p. 132).

¹¹ Per Maria Corti «in chiave metanarrativa, come sostituto borghese della Musa invocata a metà dell'opera non ci starebbe male» (*Il viaggio testuale* cit., p. 11).

Qui giunge il punto apparentemente oscuro della novella, generalmente trascurato dai critici. Il cavaliere, fin qui messo in scena con tratti pienamente negativi, non sa usare la spada né sa raccontare, si rivela, improvvisamente e «per avventura», «molto migliore intenditor che novellatore»; e quindi fortunatamente prende il motto «in festa e in gabbo», ma, particolare inquietante, «mise mano in altre novelle e quella che cominciata aveva e mal seguita senza finita lasciò stare». Il cavaliere è dunque uomo di spirito, accetta la reprimenda di Madonna Oretta, abbandona il racconto malcomposto, ma riparte dal proposito iniziale di condurre la dama piacevolmente e velocemente attraverso il novellare. Dunque il protagonista non può rinunciare al suo impegno, è, per così dire, condannato al racconto. In un certo senso l'errore narrativo non lo colpisce definitivamente ma, forse, è proprio la sua natura di cavaliere a costringerlo all'atto di cortesia verso la dama. E d'altra parte il suo essere cavaliere, s'è già accennato, deve necessariamente essere inverato dalla parola.

Il saper narrare allora nobilita il protagonista, può renderlo all'altezza della dama spiritosa e arguta con cui si accompagna. La capacità intellettuale di allietare la vita con la parola, non le armi, né i cavalli reali, costituisce l'emblema principe della virtù gentile, quella che può rendere «cavaliere», in senso cortese, l'accompagnatore di Madonna Oretta. La novella al centro del *Decameron* è allora anche un apologo sulla nobile importanza del saper narrare, sul suo statuto di arte proficua per la convivenza civile, volta a rendere lieta una vita altrimenti difficile; al contempo essa attesta la necessità di rifondare il valore sociale basandosi sul possesso essenziale di un'arte e una perizia intellettuali.

Il capovolgimento finale del cavaliere però si spiega anche con gli effetti del motto: da un lato, come vuole lo schema della giornata, la parola arguta risveglia il personaggio, generalmente colto da un'impropria tentazione nociva, lo spinge a riguadagnare una dignità e a riconoscere o ristabilire una relazione adeguata con l'interlocutore; dall'altro lato il motto di Oretta segnala, esattamente al contrario della cattiva parola del cavaliere, tutto il potere della parola appropriata di trasformare situazioni spiacevoli in piacevoli e di ripristinare la letizia

delle brigate in un contesto di sofferenza, come del resto si propongono gli stessi novellatori del *Decameron*. Non a caso, infatti, il cavaliere reagisce prendendo il motto «in festa e in gabbo», cioè il motto trasforma il dramma in scherzo e, attraverso la presa in giro della realtà operata dalla parola, permette di operare un rivolgimento della situazione.

C'è un ultimo piano nel racconto che non si può fare a meno di introdurre. Non v'è dubbio che il messaggio del cavaliere a Madonna Oretta cela anche un'allusione erotica. Il cavallo, offerto alla dama ricorda altri cavalli ed altre cavalcate, che ricorrono nel *Decameron*;¹² analogamente può intendersi l'associazione tra la spada, ulteriore allusione fallica e la capacità linguistica («al quale forse non stava meglio la spada allato che 'l novellar nella lingua»). Al cavaliere, oltre la sfida della parola, si può quindi attribuire una sfida erotica, una sfida il cui smacco, fisicamente rappresentato nel fastidio e affanno della donna,¹³ è indizio di pessima capacità amorosa, di irruenza sessuale che deve essere sanzionata. Si può così intendere il «pecoreccio» in cui cade il cavaliere, come il «duro trotto» bollato da Madonna Oretta.

L'associazione tra animale e novella è del resto presente alla fine della giornata precedente, nell'attacco della prima di una serie di canzoni erotiche scherzosamente proposte da Dioneo: «Monna Aldruda, levate la coda, ché buone novelle vi reco». La licenziosità del testo viene prontamente interrotta tra le risa dalla nuova regina Elissa, «la quale gli comandò che questa lasciasse e dicessene un'altra». Se Dioneo, superando i limiti della urbana decenza della brigata, commette una provocazione, ed è invitato a ricominciare daccapo, il cavaliere di Madonna Oretta propone a un tempo un piacevole passatempo erotico

¹² Per il doppio senso di cavallo e cavalcare, cfr. i numerosi riferimenti, più o meno allusivi, nelle novelle III, 1, pp. 334 e 335; III, 2, p. 340; III, 4, p. 366; IV, 6, pp. 496-497; V, 3, p. 621; VI, 10, p. 769; VII, 2, p. 804; VII, 3, p. 805; VIII, 4, p. 926; VIII, 7, p. 966; VIII, 9, pp. 999, 1001 e 1002-1003; IX, 9, p. 1094; IX, 10, pp. 1100, 1104 e 1105 (le pagine si riferiscono alla nuova edizione riveduta e aggiornata a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1992). Sulla metafora erotica del cavallo ha scritto F. Fido, *Silenzi e cavalli nell'eros del Decameron*, in *Il regime delle simmetrie imperfette* cit., pp. 103-310. A un senso erotico della novella accenna, oltre Fido, il solo G. Bosetti, *Analyse structurale* cit., p. 153.

¹³ Franco Fido ha parlato in proposito di «sintomi di un vero e proprio antiorgasmo» (*Silenzi e cavalli* cit., p. 107).

e una bella novella, ma si spinge a un esito catastrofico, da cui può risollevarsi anch'egli «in festa e in gabbo» e riprendere dall'inizio il corteggiamento o il racconto.

In un certo senso non siamo in presenza di un semplice doppio senso. La doppia valenza della metafora, cavallo = novella = pene, identifica due possibili strumenti del piacere femminile, consentendo l'associazione tra discorso verbale e pratica amorosa. Il piacevole effetto del raccontare appare omologo dunque all'abilità erotica e l'abilità narrativa può rivelarsi un'arte delicata e difficile, come l'*ars amandi*.

Il saper narrare che è già un sostituto del saper cavalcare, peculiarità del buon cavaliere, abbreviando il cammino attraverso le parole, è del resto anche un sostituto e un garante del saper amare. In tutto il *Decameron*, d'altronde, la parola è per la brigata un surrogato dell'eros, come teorizza con chiarezza Dioneo al termine della VI giornata, sottolineando come «guardandosi e gli uomini e le donne d'operar disonestamente, ogni ragionare è conceduto», e come «se alquanto s'allarga la vostra onestà nel favellare, non per dover con l'opere mai alcuna cosa sconcia seguire ma per diletto a voi e a altrui». La libertà narrativa è qui messa in relazione con il divieto dell'eros, ma per ciò stesso istituisce una relazione tra le due forme del piacere; del resto, sempre introducendo il proprio reggimento della brigata, Dioneo aveva scherzosamente accennato: «se voi m'ubidiste come vero re si dee ubidire, io vi farei goder di quello senza il che per certo niuna festa compiutamente è lieta».¹⁴

¹⁴ A questa conclusione giunge Franco Fido che sottolinea come «l'irreprensibile stile della brigata costituisce un ideale contrappeso alla materialità delle novelle», per chiudere affermando: «Così in considerazione del *tempo* in cui la brigata si trova, e dell'*avvenire* [...] i giovani che la compongono hanno scelto le *parole* per ammobiliare un silenzio in cui (come nelle novelle) potrebbero succedere dei *fatti*: *let's make tales not love*» (F. Fido, *Stilenzi e cavalli* cit., p. 110).

Postilla

Molti commentatori hanno ricercato le incerte fonti di questa novella, rintracciando diversi e importanti riferimenti dal *Novellino* 89,¹⁵ alla tradizione medievale dell'enigma del cavallo,¹⁶ al *De oratore* di Cicerone.¹⁷ Senza addentrarsi in questa discussione si può confermare come Boccaccio operi riscrivendo e manipolando le fonti, contaminandole come in questa circostanza, e adattandole a un contesto di valori inedito, più laico, aperto e problematico che gli preme illustrare.

Può essere utile inoltre rilevare un episodio della fortuna di Boccaccio. La novella di Madonna Oretta compare infatti, insieme ad altre del *Decameron*, in una versione 'volgarizzata' di Giovanni Sercambi con lievi ma decisivi adattamenti. Si tratta di piccole modifiche, varianti apparentemente minime dentro un'opera di sostanziale trascrizione, che però mostrano come pochi ritocchi possano riscrivere e illuminare *e contrario* il senso della novella esemplare di Boccaccio.

A parte lo spostamento, comprensibile dato l'autore, dal contesto fiorentino alla campagna lucchese, la novella CXXI del *Novelliere*, sotto il titolo *De pulcra responsione di Madonna Colomba de' Busdraghi e di Matteo Boccadivacca*,¹⁸ opera innanzitutto una semplificazione e un chiarimento nei ruoli dei due protagonisti: Colomba e Boccadivacca sono nomi antitetivamente parlanti, che qualificano la leggiadria signorile della dama e all'opposto bollano la pessima oralità del cavaliere. Il protagonista del Sercambi, d'altronde, è preliminarmente ritratto come «uno giovane di tempo e di senno», col che se ne connotano i tratti negativi attribuibili all'inesperienza e non al rischio sempre e indistintamente connesso all'arte di narrare. E quindi l'abbassamento di questo presunto novellatore non più cavaliere, già insito nel nome, risulta notevolmente accentuato. Il cavaliere di Boccaccio, a

¹⁵ C. Muscetta, *Boccaccio*, Bari, Laterza, 1972, p. 247.

¹⁶ A. Freedman, *Il cavallo del Boccaccio* cit.

¹⁷ P.D. Stewart, *La novella di Madonna Oretta* cit., pp. 27-28 e L. Badini Confalonieri, *Madonna Oretta e il luogo* cit., pp. 129-130.

¹⁸ G. Sercambi, *Il novelliere*, a cura di L. Rossi, Roma, Salerno, 1974, pp. 536-538.

differenza di altre novelle del *Decameron*, è invece privo di una definitiva caratterizzazione, il suo essere cattivo narratore si apprende ormai *in fieri* quando la proposta di portare Oretta a cavallo è stata formulata e la sua imperizia viene osservata direttamente in azione.

L'altra decisiva variante introdotta da Sercambi conferma un analogo atteggiamento: alla fine della novella Matteo Boccadivacca «intese il motto, e la novella che cominciata avea e mal seguita lassò stare e con vergogna la sua novella non finì». È soppresso cioè il più oscuro «mise mano in altre novelle», come pure il prenderla «in festa e in gabbo»; per giunta ne è sottolineata la «vergogna», che già costituiva la cifra di questa «pulcra responsione» nella premessa: «A voi, omini che vi volete intramettere con motti a dire novelle non sappiendone riuscire, se vergogna ve ne segue non è meraviglia». Dunque, mentre il motto di Oretta sanando la sua infermità di ascoltatrice lenisce anche il cavaliere, ormai smarritosi «nel pecoreccio», al quale sono offerte altre *chances*, prima fra tutte quella, avendo fatto esperienza dell'errore, di provare a riscattarsi; per Madonna Colomba del Sercambi e per il suo più volgare interlocutore non c'è una via d'uscita amichevole e il motto che provoca la «vergogna» non ha altra funzione che castigare il maldestro narratore.

Quella di Sercambi risulta un'opera di normalizzazione; ciò che in Boccaccio appare poco esplicito o più complesso ne viene fuori semplificato e spiegato nei termini più ovvi. Il novellatore rimane inesperto e inetto fino alla fine; non c'è spazio per un intervento sui personaggi, al contempo la novella diviene una parabola elementare sulla bella risposta e sulla sua facoltà di sanzionare. All'inverso il centro ideale della novella VI, 1 del *Decameron* va collocato nella funzione riparatrice del motto, nel suo giungere a rigenerare e restituire nobiltà anche a chi s'era presuntuosamente proposto di assumere l'impegnativa funzione di portare a cavallo.

Francesca Lazzarin

Immagini marine e filosofia procliana nel commento al *Parmenide* di Marsilio Ficino

Il *Commentarium in Parmenidem*, composto fra il 1492 e il 1494,¹ è il più lungo dei commenti ficiniani ai dialoghi di Platone² e opera di

¹ Cfr. P.O. Kristeller, *Supplementum Ficinianum* [d'ora in poi: SF] [1937], I-II: I, Firenze, Olschki, 1973, p. CXX. In particolare, il commento al *Parmenide* sarebbe stato intrapreso dopo il 7 novembre 1492, se bisogna prestare fede ad una lettera di Ficino a Filippo Valori, recante appunto tale data: «Cum primum olim rediit [scil. Saturnus] ad Aquarium, prisca Platonis opera sub magno Cosmo semel interpretati sumus. Iam Saturnus iterum reversus est ad idem, ad idem nos quoque revertimur, Platonem iterum post Laurentianum Plotinum interpretamur. Sed grande opus – ut par erat – grandioribus commentariis declaramus. Commentariolum in *Timaem* in agro Maiano apud te compositum, latius nunc nobis ex-crescit, mox *Parmenidem* similiter aggressuris. Magnus ille patronus noster Petrus Medices spem nobis firmam dedit se resurgenti Platoni rursus aspiraturum» (Marsilii Ficini Florentini [...] *Opera et quae hactenus extitere*...[d'ora in poi: *Op.*], I-II, Basileae, ex officina Henricpetrina, 1576; rist. anast.: M. Ficino, *Opera omnia* [1959], con una lettera introduttiva di P.O. Kristeller e una premessa di M. Sancipriano, I-II: I, Torino, Bottega d'Erasmus, 1983, p. 948.2).

² Nell'*editio princeps* dei *Commentaria in Platonem* (Firenze, Lorenzo d'Alopa, 2 dicembre 1496), costituita da 158 fogli, il *Commentarium in Parmenidem* è contenuto alle cc. 2r-52v, e quindi occupa ben un terzo dell'incunabolo. Su questa edizione [d'ora in poi: A] (H* 7076, IGI 3861, GW 9871, BMC VI 669) cfr. SF, I, pp. LXVIII e CXVII-CXXIII; *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Mostra di manoscritti, stampe e documenti (17 maggio-16 giugno 1984)*. *Catalogo* [d'ora in poi: CAT. MF], a cura di S. Gentile, S. Niccoli e P. Viti, premessa di E. Garin, Firenze, Le Lettere, 1984, pp. 155-156 (scheda n. 120); P.O. Kristeller, *Marsilio Ficino and his work after five hundred years*, in *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone: studi e documenti*, a cura di G. Garfagnini, I-II: I, Firenze, Olschki, 1986, pp. 15-196: 133 (rist. in P.O. Kristeller, *Marsilio Ficino and his work after five hundred years*, Firenze, Olschki, 1987). Personalmente, ho utilizzato l'incunabolo conservato presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza, con segnatura G. 3. 4. 4.

indubbia rilevanza per comprendere alcuni degli esiti teoretici a cui è giunto l'Umanista verso la fine della sua vita. Al suo interno, in tre luoghi distinti, Ficino si avvale di esempi e metafore legate al mare per spiegare concetti di ordine metafisico, concetti che stanno alla base della discussione sul rapporto fra mondo sensibile e mondo ideale, affrontata nella prima parte del trattato. Ci si riferisce, in particolare, ad un passo del cap. XXV, ad un altro del cap. XXXII e, infine, ad un brano del cap. XXXVII, che analizzeremo in successione e dei quali ci serviremo come spunti³ per offrire qualche saggio di un lavoro molto più ampio su quest'opera ficiniana.

§ 1. Nel cap. XXV,⁴ intitolato *Proprietas idealis una quodammodo est in tota serie, virtus autem varia*, viene dibattuta la questione della *proprietas* ideale e di ciò che la differenzia dalla *virtus* della stessa idea. In verità, il problema era già stato introdotto nel cap. XX,⁵ dove Ficino spiega che le idee, nonostante si distinguano dalle cose corporee sia per essenza sia per stato, trasmettono al mondo sensibile la loro *proprietas*, che si può riscontrare anche nelle forme infime dell'universo, divenendo l'elemento di fondo della 'comunanza' (κοινωνία) e dell'armonia fra le realtà materiali e quelle ideali:

plane constat illas [scil. ideas] procul ab omni divisione, loco, motu, tempore esse impartibiles, immobiles, aeternas, ubique praesentes, ita praesentes ut cuius-

L'edizione del 1496 contiene, oltre al comm. al *Parmenide*, i commenti, più o meno ampi, al *Sofista*, al *Timeo*, al *Fedro*, al *Filebo*, l'esegesi di un passo dell'ottavo libro della *Repubblica* (546 a-d) e una lettera di Ficino a Paolo Orlandini.

³ Per quanto riguarda i brani che verranno riportati, il testo riprodotto è quello di A (*editio princeps dei Commentaria in Platonem*), unico testimone quattrocentesco per il comm. al *Parmenide* (cfr. SF, I, p. CXX; CAT. MF, p. 156 [scheda n. 120]). Al numero del foglio in cui si trova il luogo citato faremo seguire la pagina degli *Opera omnia* di Ficino (indicata con *Op.*), in cui il *Commentarium in Parmenidem* compare all'interno del secondo volume, alle pp. 1136-1206. Si tenga inoltre presente che, alle cc. 156r-158r di A, c'è una lista di *errata-corrige* (anche se, nell'incunabolo da noi utilizzato, la c. 158 occupa il posto della 156, e viceversa): segnaleremo le eventuali correzioni relative ai testi riportati con la sigla C.

Dal punto di vista ortografico, si è cercato di seguire un criterio di uniformità: il latino è stato ricondotto all'uso classico; sono state aggiunte delle lettere maiuscole e dei trattini dove è parso utile farlo (es. *Unum-Ens*); la punteggiatura è stata resa secondo l'uso moderno.

⁴ A, cc. 7v-8r; *Op.*, pp. 1145-1146.

⁵ A, c. 6v; *Op.*, pp. 1143-1144.

libet ideae proprietates quaedam ad ultimas perveniat mundi formas. Tales enim Platonici rerum series ab ideis hucusque deducunt... [...] Iam vero cum in ultimis etiam idearum atque caelestium proprietates reperiantur, multo magis mediis inesse necessarium est; unde sane contingit ut per eiusmodi membrorum mundanorum contextum, summa infimis, infima summis compatiantur atque consentiant. Sed de his satis in libro *De vita* tertio diximus.⁶

è assolutamente chiaro che le idee sono ben lungi da ogni divisione, luogo, movimento, tempo, <e> che sono indivisibili, immobili, eterne, ovunque presenti, tanto presenti che una proprietà di qualsiasi idea giunge fino alle forme infime dell'universo. Infatti, i Platonici fanno derivare le serie delle cose dalle idee fino a questo punto... [...] Ma poiché le proprietà delle idee e delle realtà celesti si trovano anche nelle realtà infime, è necessario che siano presenti in grado assai maggiore nelle realtà intermedie; donde avviene che, attraverso siffatta trama di membra <costitutive> del mondo, le realtà supreme patiscano insieme e siano in armonia con le infime, <e viceversa> le infime con le supreme. Di questi argomenti, in verità, ho parlato a sufficienza nel terzo libro del *De vita*.

Inoltre, nel cap. XVIII,⁷ dedicato alle diverse forme di partecipazione esistenti (corporea e incorporea, in particolare), Ficino scrive:

Aut enim virtutem ideae aut proprietatem consideramus: nulla quidem rerum nostrarum totam capit ideae virtutem, scilicet aeternam illam efficaciam individuum, prorsus essentiam, vitam intelligentiamque perfectam; quaecumque in eadem specie sunt idealem proprietatem illi speciei concessam aequae capiunt.⁸

Possiamo considerare la virtù dell'idea e la <sua> proprietà: senza dubbio, nessuna delle realtà del nostro mondo coglie totalmente la virtù dell'idea, cioè quell'eterna efficacia indivisibile, che è certo l'essenza, la vita e l'intelligenza perfetta; tutte le cose che appartengono ad una medesima specie afferrano la proprietà ideale concessa in modo giusto a quella specie.

Mentre la *virtus* dell'idea – o *aeterna illa efficacia individua* – non è mai coglibile nella sua interezza dalle realtà che ne partecipano, altrimenti vi sarebbe un'identificazione fra causa e causato, la *proprie-*

⁶ A, c. 6v; *Op.*, p. 1144. Le traduzioni dei passi del comm. al *Parmenide* che verranno citati sono nostre.

⁷ A, cc. 5v-6r; *Op.*, pp. 1142-1143.

⁸ A, c. 6r; *Op.*, p. 1143.

tas ideale, in quanto tale, viene trasmessa alle realtà che appartengono ad una medesima serie, finendo per rappresentarne l'anello di congiunzione. Si tratta di una concezione presente nella filosofia procliana, che Ficino conosceva bene;⁹ in una pagina del IV libro del commento al *Parmenide* di Proclo, infatti, si leggono parole molto simili a quelle utilizzate da Ficino:

Καθόσον μὲν γὰρ ἡ ἐκάστου ἰδιότης χωρεῖ καὶ μέχρι τῶν τελευταίων ἐν τοῖς μετέχουσιν, ὅλων ἐστὶν ἡ μέθεξις· καθόσον δὲ οὐ πᾶσαν ὑποδέχεται τὰ

⁹ È soprattutto grazie a due articoli di M.J.B. Allen che è stata portata alla luce la cospicua presenza del pensiero procliano nei testi ficiniani e, in particolare, nel commento al *Parmenide*: cfr. idem, *Ficino's theory of the five substances and the Neoplatonists' «Parmenides»*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies» XII, 1982, pp. 19-44 (ora in: idem, *Plato's third eye. Studies in Marsilio Ficino's metaphysics and its sources*, Aldershot [Hampshire-UK]-Brookfield [Vermont-USA], Variorum, 1995, n. VIII); idem, *The second Ficino-Pico controversy: Parmenidean poetry, eristic, and the One*, in *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone: studi e documenti cit.*, II, pp. 417-455 (ora in idem, *Plato's third eye cit.*, n. X). Più in generale, sul debito di Ficino nei confronti della filosofia procliana, cfr. W. Beierwaltes, *Pensare l'Uno. Studi sulla filosofia neoplatonica e sulla storia dei suoi influssi*, traduzione di M. L. Gatti, introduzione di G. Reale, Milano, Vita e Pensiero, 1991 (orig. tedesco: *Denken des Einen. Studien zum Neuplatonismus und dessen Wirkungsgeschichte*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1985), pp. 192-196 ([cap. VII] § 5: *L'Uno parmenideo nel Rinascimento*); M.J.B. Allen, *Marsilio Ficino's interpretation of Plato's «Timaeus» and its myth of the Demiurge*, in *Supplementum festivum. Studies in honor of P.O. Kristeller*, edd. by J. Hankins, J. Monfasani, F. Purnell Jr., Binghamton (NY), 1987, pp. 399-439 (ora in M.J.B. Allen, *Plato's third eye cit.*, n. XI); idem, *Icastes: Marsilio Ficino's interpretation of Plato's «Sophist». Five studies and a critical edition with translation*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1989; idem, *Synoptic art. Marsilio Ficino on the history of Platonic interpretation*, Firenze, Olschki, 1998, in part. pp. 149-193 (ch. V: *Promethean dialectic*); A. Etienne, *Marsile Ficin, lecteur et interprète du «Parménide» à la Renaissance*, in *Images de Platon et lectures de ses œuvres. Les interprétations de Platon à travers les siècles*, éd. par A. Neschke-Hentschke, avec la collaboration de A. Etienne, Louvain-Paris, Peeters, 1997, pp. 153-185, in part. 176-178; A. Rabasini, *Il Bene e le ombre. «Excerpta» ficiniani dal Commento alla «Repubblica» di Proclo*, «Accademia» I, 1999, pp. 49-65; A. Malmshemer, *Platons «Parmenides» und Marsilio Ficanos «Parmenides»-Kommentar. Ein kritischer Vergleich*, Amsterdam-Philadelphia, Grüner, 2001, pp. 195-278 (*Der «Parmenides»-Kommentar des Marsilio Ficino. 1. Inhaltliche Analyse*); A. De Pace, *La scepsi, il sapere e l'anima. Dissonanze nella cerchia laurenziana*, Milano, LED, 2002, pp. 66-109 ([cap. I] § 2. *La lezione di Proclo*). Inoltre, in: *Marsile Ficin ou les Mystères platoniciens. Actes du XLIIe Colloque International d'Études Humanistes. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Tours, 7-10 juillet 1999)*, éd. par S. Toussaint, Paris, 2002 : T. Dragon, *Ficin et la conception néoplatonicienne de la matière*, pp. 163-177; 173-177; T. Leinkauf, *'Mens' und 'intellectus'. Überlegungen zum status des menschlichen Geistes in der Philosophie des Marsilio Ficino*, pp. 179-208: *passim*; E. Rudolph, *Ficin platonicien ou néoplatonicien?*, pp. 209-216: 212-214.

δεύτερα τὴν τῶν αἰτιῶν δύναμιν, μερῶν ἔστιν ἡ μέθεξις. Διὸ καὶ τὰ μὲν ὑψηλότερα τῶν μετεχόντων πλείους ὑποδέχεται τοῦ παραδείγματος δυνάμεις, τὰ δὲ κοιλότερα ἐλάττωσ.¹⁰

In quanto la proprietà particolare di ciascuna <idea> [lett. di ciascuna parte (μέρος, οὐς, τό) dell'idea] procede nelle realtà che ne partecipano fino alle cose ultime, la partecipazione è <partecipazione> dell'intera <idea>; in quanto, invece, le realtà inferiori non ricevono tutta la potenza delle <loro> cause, la partecipazione è <partecipazione> delle parti [*scil.* soltanto parziale]. Perciò, le più elevate fra le realtà partecipanti ricevono un numero maggiore di forze da parte del paradigma, mentre le realtà inferiori un numero più basso.

In that the special property of the Forms extends down the very lowest of its participants, the participation is in the Forms as wholes; but since secondary things do not receive the full force of their causes, the participation is partial. Hence the higher among the participants receive more of the powers of their paradigm and those that are further down fewer.¹¹

Poco più sotto, inoltre, Proclo continua:

Ἡ γὰρ μὴν ἰδιότης ἤκει μέχρι τῶν θνητῶν, δι' ἣν καὶ συμπαθεῖ τὰ τῆδε τοῖς οὐρανίοις· τὸ γὰρ ἔν εἶδος καὶ ἡ κατὰ τοῦτο κοινωνία ποιεῖ τὴν συμπαθειαν.¹²

La proprietà <dell'idea> giunge fino alle cose mortali e, grazie ad essa, le realtà di questo mondo sono associate alle celesti da un comune sentire: infatti, l'idea singola e la partecipazione che fa seguito ad essa sono all'origine della simpatia.

¹⁰ Per il testo greco del *Commento al «Parmenide»* di Proclo l'edizione di riferimento – benché non sempre attendibile – resta quella curata da V. Cousin: Procli philosophi Platonici *Opera inedita* [1821-1827], Parisiis, 1864 (réimpr.: Frankfurt am Main, Minerva, 1962), coll. 617-1258. Dell'*In Parmenidem* esistono due traduzioni: una francese di A.-Ed. Chaignet, Proclus le philosophe, *Commentaire sur le «Parménide» (suivi du commentaire anonyme sur le VII dernières hypothèses)*, I-III, Paris, 1900-1903 (réimpr.: Frankfurt am Main, Minerva, 1962); e una inglese a cura di G.R. Morrow e J.M. Dillon, *Proclus' Commentary on Plato's «Parmenides»*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1987. Segneremo i rimandi al testo di Proclo indicandoli con la formula *In Parm.*, seguita dalle colonne corrispondenti dell'opera di Cousin, riportate anche in margine alla trad. inglese.

In particolare, per quanto riguarda il passo citato, cfr. *In Parm.*, 874.11-18. La traduzione italiana, per questo come per i prossimi brani, è nostra; ad essa si affianca la trad. inglese di Morrow e Dillon, che correggono, in vari casi, il testo fornito da Cousin.

¹¹ G.R. Morrow-J.M. Dillon (ed. by), *Proclus' Commentary* cit., p. 237.

¹² *In Parm.*, 874.25-28.

But the property descends into mortal realms; hence the sympathy between things here and heavenly things, brought about by the single Form and the community it produces.¹³

Se quindi, a mano a mano che ci si allontana dalle cause, la capacità di accogliere la loro *virtus* – ovvero la loro potenza, la loro efficacia – diminuisce, la *proprietas* trasmessa rimane identica, permettendo così alle realtà sensibili di essere in rapporto ‘simpatico’ con le celesti. È la *proprietas* ideale, partecipata alle realtà di una medesima serie, a far sì che tale serie si possa dire unitaria:

Τούτων δὲ τῶν σειρῶν τὰ μὲν ὑψηλότερα μειζόνως μετέχει τῶν παραδειγμάτων, τὰ δὲ χαμαιζηλότερα ἐλαττόνως τῆς ιδιότητος ἐπὶ πάντα τῆς μιᾶς ἐκτεινομένης, ἢ καὶ ποιεῖ μίαν τὴν ὅλην σειράν.¹⁴

Le realtà più elevate di siffatte serie partecipano maggiormente dei paradigmi, mentre le realtà più terrene <partecipano> in misura minore della proprietà <ideale>, che, estendendosi su tutte <ma restando> una, produce l’unità dell’intera serie.

The higher members of these series have a greater share of their paradigms, while those nearer to earth share less in the common property which, however, extends to every member and makes the whole series a unity.¹⁵

La *proprietas*, come specifica Proclo, è l’elemento distintivo (ἰδιότητα) che permette all’idea di essere diversa dalle altre idee; allo stesso tempo, è ciò che fa della ‘catena’ di realtà dipendenti da quell’idea un’unità.¹⁶ Inoltre, che la ‘quantità’ di potenza (δύναμις) recepita dai vari esseri aumenti o diminuisca a seconda del livello di realtà è un fattore che non va ad intaccare l’unità propria di ciascuna serie.¹⁷ Nel modo in cui *proprietas* (ἰδιότης) e *virtus* (δύναμις) ideali vengono partecipate ai gradi successivi di essere si può forse ravvisare il binomio identità-differenza che tanta importanza ha nella filosofia procliana.¹⁸

¹³ G.R. Morrow-J.M. Dillon (ed. by), *Proclus' Commentary* cit., p. 238.

¹⁴ *In Parm.*, 875.1-6.

¹⁵ G.R. Morrow-J.M. Dillon (ed. by), *Proclus' Commentary* cit., p. 238.

¹⁶ Cfr. *In Parm.*, 904.1-8.

¹⁷ *Ibidem*, 904.8-12.

¹⁸ In generale, su essere-diversità-identità nel pensiero di Proclo, cfr. W. Beierwaltes, *Pro-*

Tornando finalmente al cap. XXV del commento al *Parmenide* di Ficino, egli esordisce con queste parole:

Consideramus autem penes ideam quamlibet, tum idealem ipsam proprietatem tum etiam plenam Architecti virtutem: proprietas quidem illa per identitatem in totam seriem sibi succedentem similiter attribuitur, plenitudo vero virtutis per diversitatem sub diversis gradibus distribuitur.¹⁹

Consideriamo, riguardo a un'idea qualsiasi, sia la stessa proprietà ideale sia, inoltre, la virtù perfetta dell'Architetto: di certo, quella proprietà è distribuita nello stesso modo, grazie all'identità, in tutta la serie che le succede; la pienezza della virtù, invece, viene ripartita in gradi diversi per mezzo della differenza.

Segue il caso delle virtù presenti nell'idea della luna – ripartite in maniera diversa alle diverse realtà che le sono soggette – e della proprietà lunare, della quale Ficino scrive:

Lunaris vero sub idea proprietas per quam et illa idea a caeteris differt ideis et naturae lunares dissentiunt a solaribus, vel una est in lunaribus deinceps gradibus omnibus vel certe simillima, per quam sane cognationem una quaedam series appellatur; in qua quidem serie graduum diversitas variam virtutum distributionem sequitur, illa interim unione servata.²⁰

La proprietà lunare <che si trova> presso l'idea, per mezzo della quale quell'idea si distingue dalle altre idee così come le nature che stanno sotto l'influenza della luna differiscono da quelle soggette al sole, è una sola in tutti gli ordini che di seguito sono soggetti alla luna e, di sicuro, è assolutamente simile <ad ogni livello>, e proprio grazie a questa somiglianza si dice *una serie*; e in tale serie, senza dubbio, la diversità degli ordini dipende dalla diversa ripartizione delle virtù, nondimeno restando preservata quell'unione.

Quindi, Ficino sostanzia quanto appena affermato portando degli esempi, come quello del bue Api e del pesce selenite, che sono nomi-

clo. I fondamenti della sua metafisica, traduzione di N. Scotti, introduzione di G. Reale, Milano, Vita e Pensiero, 1990 (orig. tedesco: *Proklos. Grundzüge seiner Metaphysik*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1965), pp. 107-117.

¹⁹ A, cc. 7v-8r; *Op.*, p. 1145.

²⁰ A, c. 8r; *Op.*, p. 1146.

nati in un passo del IV libro del comm. al *Parmenide* di Proclo, in cui si tratta degli animali ‘selenici’:

καὶ πολλή τῶν σεληνιακῶν ἤξει σοι ζώων θεωρία περὶ τὸν Ἄπιν Αἰγύπτιον, καὶ τὸν σεληνίτην ἰχθύν, καὶ πολλὰ ἄλλα ζῶα τὰ μὲν ἄλλως, τὰ δὲ ἄλλως μιμούμενα τὸ οὐράνιον τῆς σελήνης εἶδος.²¹

e si presenterà alla tua considerazione una gran quantità di animali selenici, come l’Api egiziano e il pesce selenite, e molti altri animali che imitano – gli uni in un modo, gli altri in un altro – la specie celeste della luna.

And many examples of animals in the moon chain will occur to you, such as the Egyptian Apis-bull, and the fish known as the moon-fish, and many other animals which imitate the heavenly form of the moon in one way or another.²²

Subito dopo, è la cosiddetta ‘pietra di luna’ ad essere ricordata, a dimostrazione del fatto che gli influssi lunari giungono fino alle realtà infime dell’universo, ivi comprese le realtà non viventi:

ὥφθη δὲ καὶ ἐν λίθοις ἐσχάτως, ὥστε εἶναι τινα καὶ λίθον εἰς ἐκεῖνο τὸ εἶδος ἀνηρητημένον, ἀυξήσεις τε καὶ μειώσεις ὑπομένοντα μετὰ τῆς ἐν οὐρανῶ σελήνης, καίτοι ζωῆς ἄμοιρον ὄντα.²³

[*scil.* la proprietà lunare] appare anche, a livello infimo, nelle pietre, tanto che c’è una certa pietra connessa con quell’idea e soggetta ad accrescimenti e a diminuzioni che dipendono dalla luna nel cielo, sebbene <tale pietra> sia priva di vita.

It appears finally also in stones, so that there is a certain stone also connected with that Form, which undergoes waxings and wanings along with the moon in the heavens, although it has no share in life.²⁴

Consideriamo ora il brano del cap. XXV in cui Ficino si ispira a Proclo:

²¹ *In Parm.*, 903.27-31.

²² G.R. Morrow-J.M. Dillon (ed. by), *Proclus’ Commentary* cit., p. 263.

²³ *In Parm.*, 903.31-35.

²⁴ G.R. Morrow-J.M. Dillon (ed. by), *Proclus’ Commentary* cit., p. 263.

Hinc Aegyptii Apim cognovere lunarem piscemque selenitem [selinetem A] lunam figura et motibus imitantes, lapillum quoque non solum virtute figuraque lunam, sed etiam augmento quodam et decremento sequentem.²⁵

Di qui, gli Egiziani vennero a conoscenza dell'Api lunare e del pesce selenite, che rassomigliano alla luna nell'aspetto e nei movimenti, e inoltre di una pietruzza che imita la luna non solo per la virtù e per la forma, ma anche per un certo accrescimento e diminuzione.

Se Api, notoriamente, era il sacro toro di Menfi, venerato in Egitto come una divinità,²⁶ e se è altrettanto risaputo che le corna sono un simbolo lunare,²⁷ meno conosciuto è quello che Ficino chiama, sulla scia di Proclo, 'pesce selenite' e che dovrebbe corrispondere al nostro 'pesce luna': in particolare, si tratterebbe del *Lampris regius*, un pesce che ha «il corpo coperto di piccole squame di colore azzurro che passa al violaceo e al rosso, cosparso di macchie ovali argentee».²⁸

Interessante anche l'esempio della 'pietra di luna', una varietà di adularia caratterizzata da un singolare gioco di luce (adularescenza) che è paragonato alla luce lunare.²⁹ Ficino, come Proclo, si riferisce ad essa in maniera generica, senza fornirne una denominazione; è probabile, comunque, che entrambi alludano alla selenite. Con questo stesso termine Plinio il Vecchio, nel libro XXXVII della *Naturalis Historia*, indica forse la nostra pietra di luna,³⁰ diversa dall'odierna selenite.³¹

²⁵ A, c. 8r; *Op.*, p. 1146.

²⁶ Erodoto, *Storie*, III.27-28. Cfr. L. Biondetti, *Dizionario di mitologia classica. Dèi, eroi, feste*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997, p. 48 (voce «Api»).

²⁷ Del resto, secondo la tradizione, Api-Epafo sarebbe stato generato da Io, trasformata in giovinca da Zeus; Io veniva identificata con la dea egiziana Iside, rappresentata con aspetto femminile e corna di vacca (Erodoto, *Storie*, II.41); un'identificazione frequente era anche con la luna. Cfr. A. Ferrari, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, UTET, 2002, p. 392 (voce «Io»).

²⁸ Cfr. *Vocabolario della lingua italiana*, I-IV: II (1987), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986-1994, pp. 1179-1180 (voce «luna», n. 6/b).

²⁹ *Ibidem*, I (1986), p. 67 (voce «adularia»).

³⁰ Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, XXXVII.181. Cfr., inoltre, Paulys *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, neue bearbeitung begonnen von G. Wissowa, herausgegeben von W. Kroll und K. Witte, zweite Reihe, dritter Halbband (*Sarmatia bis Selinos*), band II A.1, München, Verlag, [1921] 1974, pp. 1141-1142. Ficino nomina il la-

§ 2. Il secondo passo da prendere in esame è contenuto nel cap. XXXII³² del commentario ficiniano, che si intitola *De modo divinae cognitionis atque Providentiae*. Nel descrivere il modo in cui Dio conosce il nostro mondo e nel metterlo a confronto con la conoscenza umana, Ficino traccia una netta separazione fra le due sfere, senza per questo negare alla Provvidenza la cura della realtà e rivolgendosi, verosimilmente, contro i Peripatetici. Ciò si può inferire, ad esempio, dal cap. XXVIII³³ dello stesso comm. al *Parmenide*, in cui Ficino li critica per aver privato gli intelligibili della potenza efficiente ed esemplare e, quindi, del loro ruolo provvidenziale («Quidam vero Peripatetici opinari videntur substantias divinas nec efficere sensibilia neque curare, sed omnino segregatas existere; caelestia vero per appetitum nescio quem ad illa movere, moveri facere»):³⁴ «Alcuni Peripatetici sembrano credere che le sostanze divine non producano le <realtà> sensibili né se ne prendano cura, ma esistano del tutto separate; non so però attraverso quale desiderio le <realtà> celesti si volgano ad esse <e> si facciano muovere»), ammettendo, per l'Intelletto primo, la sola funzione di causa finale:

contra vero Peripateticos illos abunde probamus et substantias separatas, praecipue primam, agere, intelligere, curare sequentia, et animas sphaerasque caelestes non alia ratione appetere, amare, imitari Deum, nisi quoniam inde perficiantur, quoniam videlicet efficiuntur et inde.³⁵

pis selenitus anche nella sua versione del *De sacrificio et magia* di Proclo: «Lapis quoque selenitus, id est lunaris, figurae lunae corniculari similis, quadam sui mutatione lunarem sequitur motum. Lapis deinde helioselenus, id est solaris lunarisque, imitatur quodammodo congressum solis et lunae figuratque colore» (*Op.*, p. 1928).

³¹ Attualmente, infatti, il nome 'selenite' indica una varietà di gesso: cfr. *Vocabolario della lingua italiana* cit., IV (1994), p. 223 (voce «selenite»).

³² A, cc. 10r-11r; *Op.*, pp. 1149-1150.

³³ A, cc. 8v-9r; *Op.*, p. 1147.

³⁴ A, c. 8v; *Op.*, p. 1147.

³⁵ A, cc. 8v-9r; *Op.*, p. 1147. Anche per questo brano la fonte di Ficino è il comm. al *Parmenide* di Proclo e, in particolare, l'*In Parm.*, 921.12-24, dove, fra le altre cose, i Peripatetici sono accostati agli Stoici – che Ficino ricorda nelle righe precedenti – per non aver compreso, diversamente da Platone, la vera essenza delle realtà intelligibili.

contro i Peripatetici di cui si diceva, proviamo con abbondanza di argomenti che le sostanze separate, soprattutto la prima, producono, conoscono <e> si preoccupano delle <realtà> seguenti, e che le anime e le sfere celesti desiderano, amano, imitano Dio per nessun'altra ragione, se non perché sono perfezionate da Lui, dal momento che – com'è evidente – da Lui vengono altresì prodotte.

Così, nel cap. XXXII, dopo aver distinto fra la nostra conoscenza – che è una certa proporzione (*proportio quaedam*) tra la facoltà di conoscere (*vis cognoscendi*) e l'oggetto da conoscere (*res cognoscenda*) – e la conoscenza divina – che comprende tutte le cose non tanto perché sia loro conforme, ma perché ne è la causa³⁶ – Ficino passa ad approfondire gli aspetti che concernono l'una e l'altra, descrivendo, in primo luogo, i vari gradi conoscitivi (sensazione – immaginazione – raziocinio – intellesione) e, in seguito, le peculiarità dell'Intelletto divino. Il Nous, che è all'origine della molteplicità del reale, conosce la totalità degli enti – che dimora in lui in forma unificata prima di venire all'essere – e la produce nel medesimo tempo, ovvero ne è la causa esemplare e demiurgica, secondo una concezione che risale a Plotino:

Ἡ ἦν ἐν τῷ ὄντι, οὐκ ἀριθμὸς ὄν τοῦ ὄντος (ἐν γὰρ ἦν ἔτι τὸ ὄν) ἀλλ' ἡ τοῦ ἀριθμοῦ δύναμις ὑποστάσα ἐμέρισε τὸ ὄν καὶ οἶον ὠδίνειν ἐποίησεν αὐτὸν τὸ πλῆθος

Il numero era sì nell'essere, ma non come numero dell'essere (poiché l'essere era ancora uno); ma la forza del numero, giunta all'esistenza, frantuma l'essere e lo rende, per così dire, gravido della molteplicità.³⁷

³⁶ «Profecto si verum sit quod aiunt, vim cognoscendi oportere cum re cognoscenda congruere, in nostra forsitan cognitione verum fuerit: cum enim nos per cognitionem non simus auctores rerum, nulla forsitan est ratio quare percipiamus eas nisi proportio quaedam. Cum vero divina scientia sit causa prima rerum, non ideo res cogniturus est Deus, quia congruat cum natura rerum, sed ideo cognoscit, quoniam Ipse est causa rerum, qui cognoscendo se ipsum principium omnium, omnia statim et cognoscit et facit» (A, c. 10r-v; *Op.*, p. 1149).

³⁷ Plotino, *Enneadi*, VI, 6, 9. Mi sono servita della seguente edizione: Plotino, *Enneadi*, Porfirio, *Vita di Plotino* (con testo greco a fronte), traduzione, introduzione, note e bibliografia di G. Faggin, presentazione e iconografia plotiniana di G. Reale, revisione finale dei testi, appendici e indici di R. Radice, Milano, Bompiani, 2000, pp. 1182-1183. La traduzione del passo citato è di G. Faggin.

L'essere corrisponde qui all'Essere in sé, ovvero all'Intelletto primo, che è numero non in quanto molteplicità (infatti è ancora Uno), ma perché gravido della molteplicità.

Pertanto, come scrive Ficino nel cap. XXXII del comm. al *Parmenide*:

[...] non ideo res cogniturus est Deus, quia congruat cum natura rerum, sed ideo cognoscit, quoniam Ipse est causa rerum, qui cognoscendo se ipsum principium omnium, omnia statim et cognoscit et facit.³⁸

[...] non perciò Dio conoscerà le cose, per il fatto di essere conforme alla natura delle cose, ma <le> conosce per questo <motivo>, perché Egli stesso è causa delle cose, <Egli> che, sapendosi principio di tutta la realtà, tutta la conosce e la produce immediatamente.

Mentre in noi non vi è coincidenza tra conoscere e fare (inteso come generare) e, perciò, la corrispondenza fra l'atto conoscitivo e il suo oggetto diviene, in qualche modo, la condizione della conoscenza, per la Mente divina conoscere la realtà equivale a produrla, al punto che si può parlare di identità di *verum* e *factum*.³⁹ Per rendere questo concetto più comprensibile, Ficino utilizza una metafora suggestiva che trae, ancora una volta, dal testo procliano e che ci presenta una nave alla deriva per il mare in tempesta:

ac si liceat Procli exemplis uti, cogita, si placet, navem ventis circum et fluctibus agitatum; finge interim imaginationem tuam adeo potentem, ut dum imagina-

³⁸ Cfr. *supra*, n. 36.

³⁹ Cfr. R. Mondolfo, *Il 'verum-factum' prima di Vico*, Napoli, Guida, 1969, pp. 23-26. Su questi argomenti, cfr. anche un brano tratto dal lib. II, cap. 9, della *Theologia Platonica* di Ficino: «Cum ergo Deus per esse suum agat, idque esse non careat intellectu, immo vero esse et intelligere propter summam Dei simplicitatem idem sit, oportet ut operetur intelligendo. Eatenus vero cognitio eius extenditur, quatenus operatio, cum in Deo simplicissimo sit voluntaria cognitio et operatio idem. Operatio per omnia usque ad res extenditur minimas. Ergo minimas res omnes Deus intelligit, eo maxime quod quisquis rerum minimarum causas omnes cognoscit res intelligit minimas. Deus autem nullas ignorat, cognoscit quippe seipsum. Ipse est omnium causa. Ergo primam et summam causarum et rerum omnium causam noscens, noscit omnes» (Marsile Ficin, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes* [d'ora in poi: TH. PL. MF], texte critique établi et traduit par R. Marcel, I-III: I [1964], Paris, Les Belles Lettres, 1964-1970, p. 100).

ris mare, effluat inde mare, imaginariis navim, construatur eiusmodi navis, imaginariis multiplices ventos et fluctus et ictus, similiter ad imaginationem tuam statim singula consequatur: si haec ita se habuerint, non cogeri circa haec perspicienda suspicari vel distrahi, sed unice facile semel confingendo facies pariter et cognoscas. Similiter divinam Intelligentiam ad inferiora conficienda simul et contuenda Proclus habere se putat.⁴⁰

e, se è lecito utilizzare gli esempi di Proclo, considera, per favore, una nave agitata dai venti e dai flutti all'intorno; supponi, frattanto, che la tua immaginazione sia talmente potente che, mentre immagini il mare, di là scaturisca il mare, <e mentre> immagini una nave, una nave siffatta si innalzi, <e mentre> immagini numerosi venti, flutti e colpi, parimenti ne derivino immediatamente, alla tua immaginazione, <queste> singole realtà: se le cose andranno così, non sarai costretto, nell'esaminarle, a produrre ipotesi o a disperderti, ma, utilizzando l'immaginazione, farai e insieme conoscerai in una sola volta, con facilità e con un unico atto. Proclo ritiene che l'Intelligenza divina occupi una posizione simile nel produrre e conoscere contemporaneamente le realtà inferiori.

Vediamo ora il relativo brano del IV libro del comm. al *Parmenide* di Proclo:

οἷον εἴ τις ναῦν κατασκευασάμενος ἐμβιβάσειεν ἀνθρώπους εἰς αὐτήν ὧν ἐστὶν αὐτὸς ὑποστάτης, καὶ τῇ θαλάττῃ τὴν ναῦν ἐπιδοίη, καὶ ἀνέμους δὴ τινὰς περιαγάγοι τὴν Αἰόλου τέχνην ἔχων, καὶ οὕτως ἀφείη φέρεσθαι τὴν ναῦν, καὶ ταῦτα πάντα αὐτῷ τῷ ἐννοῆσαι ποιήσειεν· οἷον εἰ φαντασθεῖς οὕτω ταῦτα ὑποστήσειεν ἐκτὸς, ἃ ἐνδοθεν ἦν ἐν αὐτῷ φανταστικῶς, δῆλον δὴ ὅτι πάντων τῶν περὶ τὴν ναῦν ὑπὸ τῶν ἀνέμων ἐν τῇ θαλάττῃ συμπιπτόντων αὐτὸς ἔχει τὴν αἰτίαν, καὶ τὰς ἑαυτοῦ θεωρῶν ἐννοίας ἅμα καὶ ποιεῖ καὶ γινώσκει τὰ ἕξω, μηδὲν τῆς ἐπ'αὐτὰ δεόμενος ἐπιστροφῆς. Οὕτω γὰρ δὴ καὶ ἔτι μειζόνως καὶ ὁ θεὸς νοῦς ἔχων τὰς αἰτίας τῶν πάντων ἅμα καὶ ὑφίστησι πάντα καὶ θεωρεῖ, μὴ ἐξιστάμενος τῆς ἑαυτοῦ περιωπῆς.⁴¹

per esempio, se un tale che ha costruito una nave vi imbarcasse degli uomini che ha creato egli stesso; <se>, quindi, mettesse la nave in mare e, esperto nell'arte di Eolo, facesse soffiare intorno <ad essa> dei venti, al punto da lasciarla affondare, e <se> fosse all'origine di tutto questo per la sola ragione di averlo con-

⁴⁰ A, c. 10v; *Op.*, p. 1150.

⁴¹ *In Parm.*, 958.36-959.11.

cepito; se inoltre, per il fatto di aver immaginato tali cose, producesse all'esterno ciò che c'era in lui sotto forma di immagine, è chiaro che sarebbe egli stesso la causa di tutte le cose che accadrebbero in mare alla sua nave per colpa dei venti, e che, contemplando i propri pensieri, creerebbe e, nel contempo, conoscerebbe le realtà esterne <a lui>, senza aver bisogno di volgere <la sua attenzione> ad esse. È così, ma ad un grado superiore, che l'Intelletto divino, possedendo le cause di tutte le cose simultaneamente, produce tutta la realtà e <la> contempla, senza uscire dalla sua eminenza.

it is as if someone had constructed a ship and embarked men on it of whom he himself was the creator, and as if he were to launch the ship on the sea and bring to bear certain winds upon it, possessing as he would some art of Aeolus, and thus he would send the ship off to be carried along, and he should be able to do all this by the very fact of conceiving of it; as if by the very fact of imagining all these things in this way, he were to produce the external existence of all the things which he possessed within himself in his imagination. It is obvious that he himself, then, would be the cause of all those things which would befall the ship by reason of the winds on the sea, and thus, by contemplating his own thoughts, he would both create and know what is external, not requiring any effort of attention towards them. It is in this way, then, and in a more transcendent way than this, that the divine Intellect, through possessing the causes of all things simultaneously, creates them all and contemplates them, without issuing forth from its own conning-tower.⁴²

Le affinità fra il testo di Proclo e le parole di Ficino balzano agli occhi e vanno a ribadire l'identità di causalità efficiente ed esemplare che caratterizza l'Intelletto primo: le idee eterne, riunendo in se stesse *agere e intelligere*, conoscono ciò che producono e producono – per così dire – in modo consapevole, conoscendo ciò di cui sono la causa, come spiega Ficino nel cap. IV del suo commentario, dove gli intelligibili primi sono paragonati alle ragioni seminali da un lato e alle forme delle opere d'arte dall'altro:

Si desideras quales illic ideae sint planius intueri, cogita naturalium rerum rationes seminales in ipsa natura; animadvertite rursus artificiorum formas in arte: sed in natura quidem seminariae rationes vim ad faciendum habent, non autem ad

⁴² G.R. Morrow-J.M. Dillon (ed. by), *Proclus' Commentary* cit., p. 308.

cognoscendum; formae vero in arte ipsae cognoscendi quidem et iudicandi rationes sunt, seipsis vero nihil agunt, nisi motrix praeterea virtus accesserit et instrumenta quaedam coniuncta pariter et seiuncta. Sed quoniam Intellectus ille divinus munera haec apud nos separata mirabiliter in seipso coniungit, ideae penes ipsum tum contemplandi tum agendi principia sunt atque rursus, quoniam ille non argumentatione, non casu, sed natura sua et hac quidem intellectuali perficit universum sibi que reddit simile, necessario vires formasque omnium, intellectuali simul atque naturali ratione distinctas, possidet in seipso.⁴³

Se desideri contemplare con maggiore chiarezza quali siano le idee nel mondo lassù, considera le ragioni seminali delle realtà naturali nella stessa natura; ancora, osserva le forme delle opere d'arte nell'arte: in natura, senza dubbio, le ragioni seminali hanno il potere di produrre, ma non di conoscere; invece, nell'arte, le forme sono, in se stesse, modi di conoscenza e di giudizio, ma, da se stesse, non producono nulla, se non si sarà aggiunta, oltre a ciò, la virtù motrice e alcuni strumenti <che>, uniti, <restano> comunque distinti. Ma poiché quel <famoso> Intelletto divino congiunge mirabilmente in se stesso questi doni che presso di noi <sussistono> separati, le idee, presso di lui, sono principi di contemplazione e di azione; ancora, poiché perfeziona l'universo e lo rende simile a sé non mediante una deduzione, non per caso, ma per la sua natura intellettuale, appunto, necessariamente ha in se stesso le forze e le forme di tutte le realtà, distinte sul piano intellettuale e su quello naturale.

La questione del rapporto fra causa efficiente e paradigmatica nell'Intelletto divino è dibattuta in più occasioni anche da Proclo, che si preoccupa di confutare la concezione peripatetica di una causalità soltanto finale della Mente prima, come abbiamo visto;⁴⁴ si tratta proprio

⁴³ A, c. 3v; *Op.*, p. 1139.

⁴⁴ A questo proposito, cfr. l'articolo chiarificatore di C. Steel, *Proclus et Aristote sur la causalité efficiente de l'intellect divin*, in *Proclus lecteur et interprète des anciens. Actes du Colloque International du CNRS, Paris (2-4 octobre 1985)*, publiés par J. Pépin et H.D. Saffrey, Paris, Éditions du CNRS, 1987, pp. 213-225. Cfr., inoltre, *In Parm.*, 732.1-6; 794.19-795.8; 842.15-844.11; 908.23-911.7; 1167.12-1169.11, tutti luoghi in cui Proclo discute del problema. Per comprenderne, brevemente, i capisaldi, si vogliono considerare le seguenti parole di Steel: «Pour Proclus, la question de la cause *efficiente* du monde est intimement liée à celle de la cause *paradigmatique*. C'est parce qu'Aristote a supprimé les idées-modèles et qu'il a mis à la tête de l'Univers un Intellect sans aucune multiplicité (ἀπλήθυστος), qu'il est incapable de considérer cet Intellect comme cause efficiente du monde. Les deux innovations péripatéticiennes par rapport à la doctrine platonicienne s'expliquent l'une par l'autre. [...] Le rejet par Aristote de l'hypothèse des idées explique plu-

di questo, in fondo, nel passo che descrive la nave in mezzo alla tempesta, e lo stesso vale per l'analoga immagine ficiniana. La cosa è corroborata da quanto afferma Ficino nelle righe successive del cap. XXXII:

Praeterea divinus Intellectus cum sit universi conditor ideoque latissime vim suam per cuncta diffundat, merito formam habet amplissimam, quae videlicet virtutem habeat repraesentantem omnia simul et facientem. Et sicut perfecta ad illum effectio pertinet, ita pertinet et perfecta cognitio [...].⁴⁵

L'Intelletto divino, inoltre, essendo il produttore dell'universo e per questo diffondendo amplissimamente la sua forza attraverso il tutto, possiede giustamente una forma amplissima, <forma> che, evidentemente, ha <in sé> una virtù <capace di> rappresentare tutte le cose e nello stesso tempo di produrle. E come gli appartiene la produzione perfetta, così gli spetta anche la conoscenza perfetta [...].

Ancora, verso la fine del capitolo, possiamo leggere:

Hic illud Procli contra Peripateticos quosdam videtur opportune dicendum: si Intellectus primus perfecte intelligit se ipsum ut omnium effectorem et omnibus appetibilem, cum et effector ad effectus [effectum A, effectus C] et appetibile ad appetentia relative dicatur, necessario et eadem perfectione cognoscit et suos effectus omnes et quaecunque ipsum appetunt, non communiter tantum et confuse, sed ratione distincta. Sicut enim definita ratione se ipsum tum effectorem omnium tum omnibus appetibilem animadvertit, ita nimirum et ratione distincta, quae inde fiunt et quae ipsum appetunt, omnia prorsus agnoscit.⁴⁶

A questo punto sembra opportuno menzionare ciò che ha detto Proclo contro alcuni Peripatetici: se l'Intelletto primo conosce perfettamente se stesso in quanto autore di tutte le cose e per tutte desiderabile, dicendosi produttore relativamente agli effetti e desiderabile rispetto alle realtà che <lo> desiderano, è necessario che

sieurs erreurs de sa doctrine: rejet de la causalité efficiente, compréhension imparfaite de la finalité, introduction du hasard comme cause, absence de la providence. Mais la conséquence la plus désastreuse en est certainement l'impossibilité de concevoir une cause supérieure à l'Intellect, ce qui ruine toute la théologie platonicienne. En effet, c'est parce qu'Aristote n'a pas voulu introduire les idées de toutes les choses dans l'Intellect, qu'il en est venu à considérer cet intellect comme la cause suprême et à l'identifier au Bien» (C. Steel, *art. cit.*, pp. 223-224).

⁴⁵ A, c. 10v; *Op.*, p. 1150.

⁴⁶ A, c. 11r; *Op.*, p. 1150.

inoltre, grazie alla medesima perfezione, conosca tutti i propri effetti e tutte le cose che lo desiderano, non soltanto in modo generale e confuso, ma in maniera distinta. Come infatti, in modo determinato, avverte se stesso come autore di tutte le cose e per tutte desiderabile, così, senza dubbio, conosce distintamente tutte le realtà, in assoluto, che di là sono prodotte e che lo desiderano.

L'Intelletto divino, in quanto perfetto, conosce tutte le realtà, anche le infime, in modo distinto (*ratione distincta*), altrimenti non riuscirebbe a prendersene cura;⁴⁷ esso – come aveva concluso Ficino dopo la digressione sulla nave – nel creare e conoscere ogni cosa con un unico atto, non ha bisogno di procedere ponendo ipotesi (alla maniera della conoscenza umana) e non è distratto dall'infinita varietà della realtà, che comprende senza alcuno sforzo essendone la causa e, quindi, contenendola in sé ad un livello sommo:

Nemo igitur Epicuro et Averroi fidem adhibeat dicentibus rerum vilissimarum notitiam maiestate divina indignam esse. Deus enim res non in seipsis, sed in seipso, non per earum imagines, sed per suam essentiam intuetur. Non distrahitur circa plurima, sed cuncta conspicit tamquam unum. Non laborat umquam, quia non quaerit, sed possidet. Non divertitur a gravioribus, ut consideret leviora, quoniam eodem intuitu haec videt et illa instar oculi, qui uno intuitu stellas in caelo plurimas contuetur.⁴⁸

E nessuno dia credito a Epicuro e ad Averroè, che sostengono che la conoscenza delle realtà più vili è indegna della maestà divina. Dio, infatti, non contempla le cose in se stesse, ma in se stesso, e non per mezzo delle loro immagini, ma attraverso la sua essenza. Egli non è distratto dalla molteplicità, ma vede tutte le cose come una sola. <E> non <lo fa> mai con fatica, perché non cerca, ma possiede <già>; né si distoglie dalle cose assai difficili per considerare quelle più semplici, dal momento che vede le une e le altre grazie al medesimo sguardo, come <fa> l'occhio, che abbraccia con un solo sguardo moltissime stelle nel cielo.

⁴⁷ Come scrive Ficino nello stesso cap. XXXII: «Cognoscit igitur [*scil.* Intellectus divinus] sicut efficit non universalialia quaedam solum, sed etiam singula suis invicem formis proprietatibusque distincta; providet itaque singulis: haec enim quatuor per cuncta aequae procedunt: virtus, actio, cognitio, providentia» (A, c. 10v; *Op.*, p. 1150).

⁴⁸ TH. PL. MF, I, p. 102 (si tratta del lib. II, cap. 9).

Dio non si affanna per conoscere la realtà, perché, conoscendo se stesso, conosce tutto ciò di cui è causa; infatti, la conoscenza secondo la causa è superiore a qualsiasi altro tipo di conoscenza, come afferma Ficino nel cap. XXXII:

Res igitur infimas comprehendit [*scil.* Intellectus] certiore, inquam, cognitione quam sensus et opinio nostra, quanto cognitio, quae fit per omnes causas, certior est quam cognitio quae non fit per causas, vel etiam non per omnes.⁴⁹

<L'Intelletto> comprende dunque le realtà infime con una conoscenza più certa della conoscenza sensibile e della nostra opinione, quanto la conoscenza che avviene attraverso tutte le cause è più certa della conoscenza che non avviene attraverso le cause, o almeno non attraverso tutte.

Tale concezione è tipicamente neoplatonica e, nel caso specifico, procliana, se solo si tiene presente che, prima di fare l'esempio della nave, Proclo scrive:

αὐτῷ γὰρ τῷ ἑαυτὸν νοεῖν οἶδε τὰ πάντα ὧν αἰτιός ἐστιν, ἀκριβεστέραν γνῶσιν ἔχων, ἢ εἰ τὰς συστοίχους τοῖς γινωσκομένοις αὐτῷ τις γνώσεως ἀπένευε· τὸ γὰρ ἐξ αἰτίας γινώσκειν ἕκαστον πάσης κρατεῖ τῆς ἄλλης γνώσεως. Ἀπράγμων οὖν ἡ γνώσις, διότι τὸ γινώσκον ἐν ἑαυτῷ μένει, καὶ ἑαυτὸ μόνον εἶδος οἶδε τὰ πάντα, καὶ οὔτε αἰσθήσεως οὔτε δόξης ἢ ἐπιστήμης δεῖται πρὸς τὴν τῶν αἰσθητῶν γνῶσιν· αὐτὸς γὰρ ἐστιν ὁ ταῦτα πάντα παράγων, καὶ ταῖς ἀβύσσοις ἑαυτοῦ νοήσεται κατ'αἰτίαν καὶ ἐν ἀπλότητι μᾶ περιέχει πάντων τούτων τὴν ἠνωμένην γνῶσιν.⁵⁰

per il fatto di conoscere se stesso, <Dio> conosce tutte le cose di cui è causa, avendone una conoscenza più esatta che se qualcuno gli attribuisse delle nozioni che corrispondono agli oggetti conosciuti; infatti, conoscere ogni cosa secondo la causa è meglio di qualsiasi altra <forma> di conoscenza. Pertanto, la conoscenza non <gli> costa alcuno sforzo, dal momento che l'«elemento» conoscente rimane all'interno di sé e, contemplando soltanto se stesso, contempla tutte le cose, senza avere bisogno della sensazione, né dell'opinione, né della scienza per conoscere le realtà sensibili: in verità, è proprio lui ad aver prodotto tutte queste cose e, gra-

⁴⁹ A, cc. 10v-11r; *Op.*, p. 1150.

⁵⁰ *In Parm.*, 958.23-34.

zie ai suoi pensieri infiniti, egli contiene secondo la causa e *simpliciter* la conoscenza unificata di tutta la realtà

for by the very fact of intelligising himself he knows all things of which he is the cause, having more accurate knowledge than if someone had apportioned to him knowledge of the objects of knowledge on the same level as them; for knowing each thing on the causal level is superior to all other types of knowledge. So then, his knowledge does not involve any trouble, because in his case the knowing element remains in itself, and by knowing itself alone knows all other things, and does not need sense-perception or opinion or knowledge for the cognising of any of the objects of sense; for he himself it is who produces all these things, and in his bottomless thoughts he contains causally and in single simplicity the unified knowledge of all these things.⁵¹

§ 3. L'ultimo luogo che andremo a considerare – per ragioni testuali, più che teoretiche – si trova all'inizio del cap. XXXVII⁵² del comm. al *Parmenide*, che rappresenta quasi un manifesto dell'interpretazione ficiniana del dialogo, riprendendo e sviluppando nelle sue implicazioni il sottotitolo del proemio al commento medesimo: «Materia quidem *Parmenidis* plurimum theologica est, forma vero dialectica». ⁵³ È con queste parole, non a caso, che comincia il capitolo:

Ex verbis Socratis et Parmenidis atque Zenonis sequentem disputationem colligimus fore opus grande et arduum pelagusque profundum, non tam propter ipsam dialecticam sive logicam dialogi formam, quam propter subiectam huic materiam plurimum theologiam [...].⁵⁴

Dalle parole di Socrate, di Parmenide e di Zenone arguiamo che la discussione che segue sarà un'impresa grande e difficile, e un mare profondo, non tanto per la stessa forma dialettica o logica del dialogo, quanto per il soggetto massimamente teologico sottinteso ad essa [...].

⁵¹ G.R. Morrow-J.M. Dillon (ed. by), *Proclus' Commentary* cit., pp. 307-308.

⁵² A, cc. 13r-14r; *Op.*, pp. 1153-1154.

⁵³ A, c. 2v; *Op.*, p. 1137. Per l'interpretazione ficiniana del *Parmenide*, che si inserisce nella tradizione neoplatonica, cfr. la bibliografia che si è fornita all'inizio di questo lavoro.

⁵⁴ A, c. 13r; *Op.*, p. 1153.

Ficino si accinge a commentare *Parmenide*, 136 c-d,⁵⁵ in cui l'E-
leate, dopo aver esposto le regole dell'esercizio dialettico, si sente
ribattere da Socrate che è un lavoro senza fine (ἀμήχανος πραγμα-
τεία: *ibid.*, 136 c 7) e difficile da comprendere; quindi, alla richiesta di
un esempio esplicativo, Parmenide risponde che si tratta di una grande
fatica (πολὸν ἔργον: *ibid.*, 136 d 1), soprattutto per un uomo della sua
età. Segue l'intervento di Zenone (*ibid.*, 136 d-e), che ribadisce l'opi-
nione di Parmenide, definendo la dialettica «un passare attraverso tutte
le realtà e un andare errando» (ἡ διὰ πάντων διέξοδος καὶ πλάνη;
ibid., 136 e 1-2), senza il quale è impossibile che la mente, anche se si
imbatte nella verità, la afferri (*ibid.*, 136 e).

Poi, nel prologo alla seconda parte del dialogo, avendo accettato di
affrontare l'esercizio dialettico, il vecchio Parmenide confessa di aver
paura ad attraversare, alla sua età, un così vasto mare di parole:

κἀγὼ μοι δοκῶ μεμνημένος μάλα φοβεῖσθαι πῶς χρηὶ τηλικόνδε ὄντα δια-
εὔσαι τοιοῦτόν τε καὶ τοσοῦτον πλῆθος λόγων.⁵⁶

e anch'io, ripensando<ci>, ho l'impressione di essere molto spaventato, per
come debba, alla mia età, attraversare una tale moltitudine di parole.

Se ora esaminiamo alcuni punti del comm. al *Parmenide* di Proclo,
in cui il Diadoco analizza gli stessi passi del dialogo platonico, pos-
siamo leggere:

1. [*scil.* ὁ Σωκράτης] τὸ πέλαγος ὄντως τῆς μεθόδου ταύτης ἰδῶν
καὶ εὐπορίαν τῶν ἐπιβολῶν καὶ τὴν μεταχείρισιν καὶ τὴν εὐταξί-
αν, ἀμήχανον αὐτὴν ἀπεκάλεσε πραγματείαν.⁵⁷

<Socrate>, comprendendo il vero mare <che> questo metodo <rappresenta>,
l'abbondanza di principi <che offre alla nostra attenzione> e il modo in cui ven-
gono trattati e disposti, ha chiamato questo esercizio 'impossibile'

⁵⁵ Del *Parmenide* utilizzo la seguente edizione: Platone, *Parmenide*, introduzione, tradu-
zione, note e apparati di M. Migliori, testo greco con edizione critica a cura di C. More-
schini, appendice bibliografica di C. Marcellino, Milano, Rusconi, 1994. Le traduzioni dei
passi che citeremo sono nostre.

⁵⁶ *Ibidem*, 137 a.

⁵⁷ *In Parm.*, 1018.13-17.

<Socrates>, on seeing the veritable ocean which this method is and the vast number of possible propositions and their handling and ordering, he consequently described it as “an unmanageable task”;⁵⁸

2. τὸ γὰρ διανεῦσαι τοιοῦτόν τε καὶ τοσοῦτον πέλαγος λόγων δεῖται καὶ ὄργάνου τοῦ πρὸς τὴν ἐνέργειαν ταύτην ἀκινήτως ὑπηρετήσοντος, δῆλον ὡς ἀκιμάζοντος.⁵⁹

infatti, per attraversare un così vasto mare di discorsi, c'è bisogno anche di un organo che resti ininterrottamente al servizio di questa attività e che sia, quindi, nella pienezza delle <sue> forze

For “to traverse so various and vast a sea of discourse” requires also an instrument which is unremittingly at the service of this activity, and plainly, therefore, that of a man in his prime;⁶⁰

3. Κἀγὼ μοι δοκῶ μεμνημένος μάλα φοβεῖσθαι πῶς χρή τηλικόνδε ὄντα διανεῦσαι τοιοῦτόν τε καὶ τοσοῦτον πλῆθος λόγων.⁶¹

E anch'io, ripensando<ci>, ho l'impressione di essere molto spaventato, per come debba, alla mia età, attraversare una tale moltitudine di parole

And my memories too make me frightened of setting out, at my age, to traverse so vast and various a multiplicity of arguments.⁶²

⁵⁸ G.R. Morrow-J.M. Dillon (ed. by), *Proclus' Commentary* cit., p. 367. Andando *ibidem*, alla n. 34, troviamo la seguente affermazione: «Here, and elsewhere in the text (e.g. 1020.19) Proclus read πέλαγος for πλῆθος at *Parm.* 137 a 6, but his lemma has been “corrected” to πλῆθος». Si tenga presente ciò che dichiara, a questo proposito, lo stesso J. Dillon in *Proclus and the 'Parmenidean' dialectic*, contenuto in *Proclus lecteur et interprète des anciens* cit., pp. 165-175: 165, n. 1: «It is worth noting, perhaps, that the colourful πέλαγος, which Burnet adopts in the OCT for the πλῆθος of all the mss., is taken by him from Marsilio Ficino, though he should have noted that, although Proclus' “lemma” reads πλῆθος, Proclus reads πέλαγος in the body of his text (cols. 1018,13, and 1020,19 Cousin). Proclus' “lemmata” are often “corrected” by the scribe from a manuscript of Plato».

⁵⁹ *In Parm.*, 1020.18-21.

⁶⁰ G.R. Morrow-J.M. Dillon (ed. by), *Proclus' Commentary* cit., p. 369.

⁶¹ *In Parm.*, 1029.28-31.

⁶² G.R. Morrow-J.M. Dillon (ed. by), *Proclus' Commentary* cit., p. 376. Cfr. *ibidem*, n. 48: «The text of the lemma has πλῆθος, in accord with all Plato MSS, but, as we have seen (n.

Come si può vedere, l'ultimo brano riportato è sostanzialmente identico a *Parm.*, 137 a, che abbiamo considerato prima di passare ai testi procliani: si tratta, in questo caso, del lemma che Proclo, nelle righe successive, andrà a commentare. Si noti – sulla scia di J. Dillon⁶³ – che qui, al posto di πέλαγος (presente nei passi precedenti) troviamo il vocabolo πλήθος, che risulta in tutti i manoscritti del *Parmenide*; πλήθος compare però anche poco dopo, quando Proclo scrive:

ἐν ὄρω γεγονῶς [*sc.* ὁ Παρμενίδης], αἰθις κατοκνεῖ πρὸς τὸ πλήθος κατέναι τῶν λόγων [...].⁶⁴

<Parmenide>, giunto al porto [anche: al rifugio], esita a ritornare di nuovo alla molteplicità dei discorsi [...]

<Parmenides> is now safely in port, that he shrinks from once again descending into “the multiplicity of arguments”.⁶⁵

Del resto, se controlliamo la versione che, del comm. al *Parmenide* di Proclo, ha realizzato Guglielmo di Moerbeke – e che Ficino conosceva⁶⁶ – egli utilizza il termine *pelagus* dove Proclo usa πέλαγος, mentre, negli altri casi, si serve dell'espressione *multitudo sermonum* per tradurre il greco πλήθος λόγων.⁶⁷

34 above), Proclus reads πέλαγος in his text, so this must be a scribal correction».

⁶³ Cfr. *supra*, nn. 58 e 62.

⁶⁴ In *Parm.*, 1030.23-25.

⁶⁵ G.R. Morrow-J.M. Dillon (ed. by), *Proclus' Commentary* cit., p. 377.

⁶⁶ Per il *Commentarium in Parmenidem* nella traduzione di Guglielmo di Moerbeke, cfr. Proclus, *Commentaire sur le «Parménide» de Platon. Traduction de Guillaume de Moerbeke*, édition critique par C. Steel, I-II, Leuven-Leiden, Leuven University Press & E.J. Brill, 1982-1985. Pare assodato che Ficino disponesse di un esemplare della versione medievale del commento al *Parmenide* e che se ne sia servito per commentare il dialogo, come ha dimostrato Steel *ibidem*, pp. 38*-40*. Sul rapporto fra la traduzione ficiniana del *Parmenide* e la versione di Guglielmo di Moerbeke, cfr. J. Hankins, *Plato in the Italian Renaissance* [1990], Leiden-New York-Köln, E.J. Brill, 1994, pp. 476-478.

⁶⁷ Come nella traduzione inglese di Morrow e Dillon, anche nell'edizione della versione medievale del comm. al *Parmenide*, in margine al testo, vengono riportate le colonne corrispondenti dell'opera di Cousin. È quindi sufficiente cercare i rimandi ai passi procliani che abbiamo fornito in precedenza per ritrovarli nell'edizione di Steel.

Nella versione ficiniana del *Parmenide*, inoltre, il passo contenuto in 137 a è reso nel modo seguente: «Eadem ratione ego mihi admოდum trepidare videor, cum cogito quo pacto possim, iam grandis natu, tam profundum disserendi pelagus transnatare». ⁶⁸

Interessante anche la traduzione che ne fornisce Giorgio Trapezunzio, il quale, com'è noto, aveva reso il dialogo in latino negli anni 1458-1459 su commissione di Niccolò Cusano: «Ita ego mihi videor valde trepidare, cum recorder quomodo potuero senex talem tantamque magnitudinem disserendi, quasi mare nando, pertransire». ⁶⁹

Ritornando al testo greco di *Parm.*, 137 a, notiamo inoltre la presenza del verbo διανεύσαι, che deriva da διανέω = 'passo a nuoto'. Consultando poi l'apparato critico realizzato da C. Moreschini per l'edizione del *Parmenide* da noi utilizzata, possiamo osservare che, in alcuni manoscritti, al posto di διανεύσαι compare la lezione διανύσαι, ⁷⁰ da διανύω = 'compio, conduco a termine'; 'percorro'.

È comunque evidente che, qualsiasi codice Ficino avesse sotto gli occhi, ⁷¹ la lezione che predilige è διανεύσαι, dal momento che, nella

⁶⁸ Mi sono servita dell'incunabolo Magliabechiano D. 7. 5-6 della Biblioteca Nazionale di Firenze, ovvero dell'editio princeps dei *Platonis Opera omnia*, uscita a Firenze nel 1484; in essa, la traduzione del *Parmenide* si trova nel primo dei due tomi che costituiscono l'opera, alle cc. 42r-53r. Su questa edizione (H* 13062, IGI 7860, BMC VI 666) cfr. SF, I, pp. LX-LXI e CLIV-CLV; P.O. Kristeller, *Marsilio Ficino as a beginning student of Plato*, «Scriptorium» XX, 1966, pp. 41-54; idem, *The first printed edition of Plato's works and the date of its publication (1484)*, in *Science and History. Studies in honor of Edward Rosen*, Wrocław, The Polish Academy of Sciences Press, 1978, pp. 25-35; CAT. MF, pp. 116-119 (schede nn. 90-91); P.O. Kristeller, *Marsilio Ficino and his work* cit., p. 128. Per quanto riguarda il passo in questione, esso occupa la c. 45r, col. b.

⁶⁹ Cfr. I. Ruocco, *Il Platone latino. Il «Parmenide»: Giorgio di Trebisonda e il cardinale Cusano*, Firenze, Olschki, 2003, p. 46, ll. 383-385. Per la bibliografia relativa a questo lavoro trapezunziano, si veda l'introduzione di Ruocco all'edizione del medesimo; per i rapporti con la traduzione di Ficino, *ibidem*, pp. 29-32.

⁷⁰ Platone, *Parmenide* cit., p. 94.

⁷¹ Sul codice greco di Platone (Laur. LXXXV, 9) prestato a Ficino da Cosimo de' Medici ed utilizzato per la traduzione dei primi dieci dialoghi (fra i quali il *Parmenide*), cfr. P.O. Kristeller, *Some original letters and autograph manuscripts of Marsilio Ficino*, in *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, I-III: III, Verona, 1964, p. 25; P.O. Kristeller, *Marsilio Ficino and his work* cit., p. 88; CAT. MF, pp. 28-31 (scheda n. 22); S. Gentile, *Note sui manoscritti greci di Platone utilizzati da Marsilio Ficino*, in *Scritti in onore di Eugenio Garin*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1987, pp. 51-84; J. Hankins,

traduzione del passo in questione, rende il termine con *transnatare* = 'attraversare a nuoto'. La dialettica applicata alla teologia, nella sua concezione, è infatti un *pelagus profundum*, ma è anche l'unica via per raggiungere la verità: «Dialectica vero artificium divinum est, quod non de verbis amplius, sed de rebus agit, et supra sensus pura mentis indagine substantiam cuiusque rei perquirat et a rebus omnibus nullo alio supposito principio ad unum rerum omnium ascendit principium. Hanc in Sophiste atque Politico veram philosophiam vocat. In Republica praecipuum philosophantis officium. In Parmenide dicit sine hac neminem umquam veritatem rerum consecuturum». ⁷²

Plato in the Italian Renaissance cit., p. 300; A. Carlini, *Marsilio Ficino e il testo di Platone*, «Rinascimento» XXXIX, II s., 1999, pp. 3-36, in part. 5-24. Oltre al manoscritto di Platone prestatogli da Cosimo, Ficino ne ricevette un secondo da Amerigo Benci, che però non è ancora stato identificato (CAT. MF, pp. 29-30; S. Gentile, *Note sui manoscritti* cit., pp. 53-54); M. Menchelli, in *Un codice viennese tra i manoscritti platonici del Ficino*, «Studi classici e orientali» XXXIX, 1989, pp. 355-358, invita a tener presente, nella ricerca del codice del Benci, il ms. Phil. Gr. 109 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, che contiene solo una parte dei dialoghi, ma che «sembra essere in relazione con 'testi platonici' come le *Definizioni* e l'*Assioco*, tradotti da Ficino in quegli anni» (*ibidem*, p. 357).

⁷² *Marsilio Ficino: the «Philebus» Commentary*. A critical edition and translation by M.J.B. Allen, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1975, p. 219.

Stella Larosa

La lettera machiavelliana del 25 febbraio 1514: un epilogo annunciato

Tra le lettere familiari di Niccolò Machiavelli (intendendo con tale definizione la corrispondenza privata del Segretario fiorentino), e più nel dettaglio tra quelle di contenuto dichiaratamente comico che hanno maggiormente interessato la critica e si sono guadagnate una posizione privilegiata nell'immaginario degli appassionati lettori dell'opera machiavelliana, una nota di merito va riconosciuta all'epistola scritta a Francesco Vettori il 25 febbraio 1514; questa rappresenta certo lo scritto burlesco più aggressivo e volgare del carteggio machiavelliano, per la fitta trama di metafore oscene e allusioni sessuali su cui esso si sviluppa, ma costituisce anche, con ogni probabilità, la prova più rappresentativa dello stile comico del Machiavelli epistolografo. L'ex segretario si sofferma qui a descrivere al Vettori i particolari più irriverenti e al tempo stesso più sapidi di un'escursione notturna effettuata da un loro comune amico, Giuliano Brancacci, per i «chiasci» e per i «ripostigli» più nascosti di Firenze alla ricerca di un compagno che potesse soddisfare i suoi appetiti sessuali, conclusasi con la 'cattura' di un «tordellino» estremamente accondiscendente alle sue voglie. La missiva offre di sicuro diverse prospettive di indagine, ma a scanso di equivoci va precisato che lo scopo delle riflessioni di seguito proposte non è quello di elaborare un commento al testo o di realizzare un'analisi delle fonti a cui l'autore può aver attinto nella stesura della lettera

(una fatica, questa, in cui peraltro mi riprometto di impegnarmi in altra sede), o infine di suggerire una lettura critico-interpretativa che abbracci nel suo complesso l'intera epistola con le sue molteplici sfaccettature; il mio intento è di verificare semplicemente l'esistenza o meno di un rapporto di continuità fra la missiva del 25 febbraio e le lettere scambiate con il Vettori nei mesi immediatamente precedenti, dedicate allo stesso personaggio e a Filippo Casavecchia (anch'egli amico dei due corrispondenti), che in un certo senso giustifichi e corrobori con un preciso significato la scelta di una materia così estrema da parte del Machiavelli. Parlando di connessione interna nel gruppo di lettere circoscritto dall'intervallo cronologico che va dal 24 dicembre 1513 al 25 febbraio 1514, non mi riferisco, o perlomeno non solo, agli inevitabili richiami di tipo informativo inerenti ai personaggi, alle singole situazioni, al contesto generale delle storie raccontate, ampiamente giustificati e imposti dal fatto che gli scritti in questione ruotano tutti intorno ai medesimi argomenti; quello a cui faccio riferimento è piuttosto una implicazione talmente stretta nello sviluppo dei contenuti a cui l'attenzione del Vettori e del Machiavelli di volta in volta si rivolge da rendere possibile che in una determinata missiva si rintraccino segnali, allusioni, riferimenti più o meno celati a casi e vicende raccontate dal segretario o dall'amico ambasciatore¹ solo successivamente. A rigor di logica però una simile evenienza non dovrebbe essere possibile se la lettera familiare costituisce un resoconto di eventi vissuti dal segretario o dal suo interlocutore, o una riflessione intorno ad essi, oppure ancora uno sfogo immediato dell'animo di fronte a episodi che lo hanno visto coinvolto; come spiegare il fatto che all'altezza del 5 gennaio o del 4 febbraio 1514 Machiavelli attraverso un gioco di metafore e di massime proverbiali fornisca delle precise anticipazioni su quella che sarà la sostanza compositiva dell'avventura erotica vissuta dal Brancacci solo in un secondo momento e minutamente riferita nell'epistola del 25 febbraio?

¹ Francesco Vettori, il 30 dicembre 1512, era stato nominato ambasciatore presso la corte pontificia (cfr. R. Von Albertini, *Firenze dalla Repubblica al Principato*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 246-265).

Appare evidente che la stesura di una fetta della corrispondenza machiavelliana, tra cui il gruppo di lettere precedentemente individuato, non si esaurisce solo nel presupposto biografico di immediata rivendicazione, ma prevede anche un'apertura di tipo immaginario i cui prodotti in alcuni casi si affiancano ai dati storici e reali, in altri si confondono con essi, alterandone i contorni e generando un misto di verità e finzione di straordinaria forza rappresentativa. Proprio tale componente di inventività, da cui derivano gli stralci epistolari più interessanti, originali e di notevole valore letterario,² costituisce la base comune di molte lettere familiari, e in particolar modo di quelle dai contenuti precipuamente comici e burleschi, generando legami di reciprocità e complementarietà tra le singole missive che impediscono una lettura isolata delle stesse, estrapolata cioè dal contesto extra-testuale in cui le stesse sono inserite. La maggior parte degli scritti ridicoli machiavelliani riguardanti il carteggio con Francesco Vettori risultano, infatti, raggruppati in sequele più o meno corpose la cui compattezza è legata naturalmente all'elemento di contiguità cronologica, ma soprattutto all'affinità tematica, che trasforma ogni singola lettera da espressione autonoma e a sé stante di una certa materia in parte integrante e insostituibile di una vera e propria sezione narrativa, di un capitolo comico-novellistico a cui l'insieme delle missive nel loro complesso danno vita; solo all'interno di questo più ampio completamento esse acquistano la loro pienezza espressiva. L'impressione del lettore impegnato in una lettura progressiva di tali sequenze di corrispondenza è che nello svolgimento dei fatti raccontati, nelle vicende dei goffi 'eroi' protagonisti si instauri una sorta di complicità scrittoria tra Machiavelli e il Vettori, i quali – ognuno nel proprio ruolo – contribuiscono al delinearsi di un'unica fantasia compositiva che pian piano prende forma dalle pagine (il segretario in quanto geniale artefice delle scene comiche più gustose e trascinate nelle trovate più bizzarre e para-

² Pensiamo alla lettera scritta a Luigi Guicciardini il 9 dicembre 1509, dedicata al tema del *vituperium vetulae*, o all'epistola indirizzata a Francesco Vettori del 10 dicembre 1513, incentrata sul *topos* della descrizione della giornata e su quello della conversazione con gli autori del passato, ma anche a quella scritta sempre al Vettori il 31 gennaio 1515, incentrata sulla materia lirico-amorosa.

dossali, e l'ambasciatore in quanto collaboratore prezioso e attento nel recepire i segnali e i vari suggerimenti, ma anche nel prospettare nuove 'sfide riflessive'). L'accumularsi graduale delle missive dedicate al medesimo argomento si presenta come il dispiegarsi per tappe successive di un progetto letterario tacitamente ideato dai due autori fiorentini, i cui esiti intermedi (rappresentati appunto dai contenuti delle singole epistole) e finali (incarnati dalla conclusione a cui giunge lo sviluppo di un determinato tema) sembrano segnati, al di là della fondatezza storica e biografica di quanto essi scrivono, dal diverso manifestarsi della loro creatività, ma soprattutto dall'estro machiavelliano, che fornisce *humus* e alimento alle 'esplorazioni' comiche dell'epistolario. Da ciò deriva l'importanza di studiare le epistole del Machiavelli indirizzate al Vettori unitamente a quelle da questi inviatigli.

Esiste, a mio avviso, la fondata possibilità di parlare, a proposito di alcune parti del carteggio machiavelliano, di cemento compositivo, di precisa consapevolezza scrittoria, la stessa appunto che caratterizza l'autore alle prese con la propria opera; il segretario, nel presentare alcuni protagonisti di storie, nel descrivere determinate situazioni, nel tracciare le linee di probabili sviluppi futuri degli episodi e degli aneddoti riferiti, è come se fondesse la componente fattuale e realistica esplicitamente dichiarata con il mascheramento fantastico e immaginario che quei soggetti gli ispirano. Nell'ambito dell'artificio operante nella pagina epistolare, alcuni tra i personaggi più riusciti delle lettere buffe si fanno quindi portavoce di un preciso percorso narrativo che Machiavelli si figura con chiarezza nella mente e persegue nella stesura delle sue missive, attraverso la provocatoria complicità instaurata con il suo interlocutore;³ spesso la sua piena realizzazione travalica i limitati confini della singola lettera, dando origine a quella fitta rete di

³ Per lo sviluppo machiavelliano dei temi suggeriti dai suoi corrispondenti in termini oppositivi e provocatori che aprono nuovi orizzonti riflessivi cfr. anche G. Ferroni, *Le «cose vane» nelle Lettere di Machiavelli*, «La Rassegna della Letteratura Italiana» LXXVI, 1972, pp. 215-264; idem, *La struttura epistolare come contraddizione*, in *Niccolò Machiavelli politico storico letterato*, Atti del Convegno di Losanna, 27-30 settembre 1995, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 247-269; e F. Bausi, *Machiavelli*, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 323-351.

legami e risposdenze a cui si accennava prima. Se le cose stanno realmente così, non sembra eccessivo affermare che la novella di Giuliano Brancacci costituisca l'epilogo di un disegno messo a punto dal segretario intorno al personaggio Giuliano, frutto della parodia e della trasfigurazione a cui il soggetto storico è sottoposto, che interessa tutto il gruppo di epistole dedicate alle sue 'gesta'; non sembra quindi neppure tanto assurdo che a tale conclusione di una storia esilarante Machiavelli possa alludere ancora prima di averla concretamente scritta.

Le sei lettere scambiate con l'amico ambasciatore tra il 24 dicembre 1513 e il 25 febbraio 1514 si presentano come l'esempio più eloquente di quanto detto finora. Al primo estremo cronologico si colloca una lettera di Francesco Vettori con cui egli informa Machiavelli di un'incresciosa situazione che lo vedeva coinvolto a causa della petulanza di Filippo Casavecchia e Giuliano Brancacci, frequentatori abituali della sua dimora romana; il primo, caratterizzato nell'epistolario faceto per le sue predilezioni omosessuali, aveva espresso la sua disapprovazione per l'amicizia dell'ambasciatore con alcune cortigiane (che di tanto in tanto gli facevano visita), perché disdicevole alla suo ufficio pubblico, mentre il secondo, avverso ai sodomiti, aveva condannato la condotta del Vettori perché riceveva a casa propria un soggetto come ser Sano, noto omosessuale del tempo:

[...] spesso qualche cortigiana veniva a vicitarmi per vedere la chiesa e l'orto apichati cholla chasa dove habito. Non mi acorsi, quando Filippo gionse, mandare a significare loro che non fussino tanto ardite che ci capitassino, in modo che, dua giorni appresso lo arrivare suo, apunto in su l'hora del desinare, ne capitò una in camera, che da' famigli, secondo il consueto, era stata lasciata venire liberamente, e giunta quivi si pose a sedere chome se fussi in casa sua, in modo che io non la seppi licentiaré né ricoprire la choxa chon Filippo, el quale gl'aperse adosso un paio d'ochi admirativi e sdegnosi. Ponemmoci a tavola e lei a-luogo suo. Desinammo, parlammo e, dopo il mangiare, lei, secondo il consueto, per l'orto a spasso se n'andò. Restammo Filippo et io, il quale mi volle cominciare a fare una oratione colle parti sua, et in questo modo aperse la bocha [...]. Ma hora vi voglio dire la perturbatione m'ha dato il Branchaccio. Credo vi sia noto quanto Jacopo Gianfiglazi mi sia amico, e per molti respecti ho causa non solo d'amarlo ma d'observerlo. Quando lui fu qui imbasciadore, mi commisse certa sua causa, la quale non

achade dirvi: e stimando forse havessi più faccenda non ho, commesse a ser Sano che me la ricordassi. Lui per questo quasi ogni settimana è venuto per parlarmi di questa materia e qualche volta a desinare mecho. Giuliano poi che ha visto venirlo, una volta et due et tre, m'ha cominciato a dire che ser Sano è huomo infame et che in Banchi li è suto domandato da qualche mercante di buona fama che pratica io habbi chon esso, et che io mi doverrei guardare da simili pratiche [...].⁴

Lo scritto vettoriano apre ufficialmente, come in altri casi, una nuova e lunga parentesi compositiva nella corrispondenza privata del segretario, che si rivelerà divertentissima per i giochi di caricature e gli ironici ritratti umani tracciati, e di grande rilievo per movimento, teatralità, sprizzi e trovate buffe che agitano la scena, arricchendo di nuovi impulsi la trama narrativa. Da questo esordio di Giuliano nei panni del cieco moralista spregiatore dei pederasti si giunge, dopo una serie di tappe intermedie, ad un inaspettato rovesciamento di prospettiva, ad una vera 'metamorfosi ridicola' del Brancacci, il quale si trasforma nell'esperto cacciatore di adescamenti notturni con giovani 'tordellini'. Senza dubbio, quello che determina il primo scatto comico nella straordinaria epistola machiavelliana del 25 febbraio è proprio questo improvviso e disinvolto adattamento di Giuliano a quelle stesse pratiche e a quegli stessi gusti sessuali additati precedentemente con tanta veemenza come disdicevoli e vergognosi. Ma per capire meglio di che cosa stiamo parlando, riporto di seguito il testo della missiva:

Magnifico oratore. Io hebbi una vostra lettera dell'altra settimana, et sono indugiato ad hora a farvi risposta, perché io desideravo intendere meglio il vero di una novella che io vi scriverò qui dappiè: poi risponderò alle parti della vostra convenientemente. Egli è accaduto una cosa gentile, o vero, a chiamarla per il suo diritto nome, una metamorfosi ridicola, et degna di esser notata nelle antiche carte. Et perché io non voglio che persona si possa dolere di me, ve la narrerò sotto parabole ascose. Giuliano Brancacci, verbigracia, vago di andare alla macchia, una sera in fra l'altre ne' passati giorni, sonata l'Ave Maria della sera, veggendo il tempo tinto, trarre vento, et piovegginare un poco (tutti segni da credere che ogni uccello aspetti), tornato a casa, si cacciò in piedi un paio di scarpette grosse,

⁴ N. Machiavelli, *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 1162-1163.

cinsesi un carnaiuolo, tolse un frugnuolo, una campanella al braccio, et una buona ramata. Passò il ponte alla Carraia, et per la via del Canto de' Mozzi ne venne a Santa Trinita, et entrato in Borgo Santo Appostolo, andò un pezzo serpeggiando per quei chiasci che lo mettono in mezzo; et non trovando uccelli che lo aspettasino, si volse dal vostro battiloro, et sotto la Parte Guelfa attraversò Mercato, et per Calimala Francesca si ridusse sotto il Tetto de' Pisani; dove guardando tritamente tutti quei ripostigli, trovò un tordellino, il quale con la ramata, con il lume, et con la campanella fu fermo da lui, et con arte fu condotto da lui nel fondo del burrone sotto la spelonca, dove alloggiava il Panzano, et quello intrattenendo et trovatogli la vena larga et più volte baciato gliene, gli risquitti dua penne della coda et infine, secondo che gli più dicono, se lo messe nel carnaiuolo di drieto. Ma perché il temporale mi sforza a sbucare di sotto coverta, et le parabole non bastano, et questa metaphora più non mi serve, volle intendere il Brancaccio chi costui fosse, il quale gli disse, verbigratia, essere Michele, nipote di Consiglio Costi. Disse allhora il Brancaccio: – Sia col buono anno, tu sei figliuolo di uno huomo dabbene, et se tu sarai savio, tu hai trovata la ventura tua. Sappi che io sono Filippo da Casavecchia, et fo bottega nel tal lato; et perché io non ho danari meco, o tu vieni, o tu mandi domattina a bottega, et io ti satisfarò. – Venuta la mattina, Michele, che era più presto cattivo che dappoco, mandò un zana a Filippo con una polizza richiedendoli il debito, et ricordandoli l'obbligo; al quale Filippo fece un tristo viso, dicendo: – Chi è costui, o che vuole? io non ho che fare seco; digli che venga a me. – Donde che, ritornato il zana a Michele, et narratogli la cosa, non si sbigottì di niente il fanciullo, ma animosamente andato a trovare Filippo, gli rimproverò i benefici ricevuti, et li concluse che se lui non haveva rispetto ad ingannarlo, egli non harebbe rispetto a vituperarlo; tale che parendo a Filippo essere impacciato, lo tirò drento in bottega, et li disse: – Michele, tu sei stato ingannato; io sono un huomo molto costumato, et non attendo a queste tristizie; sì che egli è meglio pensare come e' si habbi a ritrovare questo inganno, et che chi ha ricevuto piacere da te, ti ristori, che entrare per questa via, et senza tuo utile vituperare me. Però farai a mio modo; andra'tene a casa, et torna domani a me, et io ti dirò quello a che harò pensato. – Partissi il fanciullo tutto confuso; pure, havendo a ritornare, restò paziente. Et rimasto Filippo solo, era angustiato dalla novità della cosa, et scarso di partiti, fluctuava come il mare di Pisa quando una libeccia gli soffia nel forame. Perché e' diceva: Se io mi sto cheto, et contento Michele con un fiorino, io divento una sua vignuola, fommi suo debitore, confesso il peccato, et di innocente divento reo: se io niego senza trovare il vero della cosa, io ho a stare al paragone di un fanciullo, hommi a giustificare seco, ho a giustificare gli altri; tutti i torti fieno i mia. Se io cerco di trovarne il vero, io ne ho a dare carico a qualcuno, potrei non mi apporre, farò questa inimicizia, et con tutto questo non

sarò giustificato. Et stando in questa ansietà, per manco tristo partito prese l'ultimo; et fugli in tanto favorevole la fortuna, che la prima mira che pose, la pose al vero brocco, et pensò che il Brancaccio gli havesse fatto questa villania, pensando che egli era macchiaiuolo, et che altre volte gli haveva fatto delle natte quando lo botò a' Servi. Et andò in su questo a trovare Alberto Lotti, verbigrizia, et narratoli il caso, et dectoli l'opponione sua, et pregatolo havesse a sé Michele, che era suo parente, vedesse se poteva riscontrare questa cosa. Giudicò Alberto, come pratico et intendente, che Filippo havesse buono occhio, et promessoli la sua opera francamente, mandò per Michele, et abburattatolo un pezzo, li venne a questa conclusione: – Darebbet'egli il cuore, se tu sentissi favellare costui che ha detto di essere Filippo, di riconoscerlo alla boce? – A che il fanciullo replicato di sì, lo menò seco in Santo Hilario, dove e' sapeva il Brancaccio si riparava, et facendogli spalle, havendo veduto il Brancaccio che si sedeva fra un monte di brigate a dir novelle, fece che il fanciullo se gli accostò tanto, che l'udì parlare; et girandogli intorno, veggendolo il Brancaccio, tutto cambiato se li levò dinanzi; donde a ciascuno la cosa parse chiara, di modo che Filippo è rimasto tutto scarico, et il Brancaccio vituperato. Et in Firenze in questo carnasciale non si è detto altro, se non: – Se' tu il Brancaccio, o se' il Casa? –; «et fuit in toto notissima fabula celo». Io credo che habbiate hauto per altre mani questo avviso, pure io ve l'ho voluto dire più particolare, perché mi pare così mio obbligo. Alla vostra io non ho che dirvi, se non che seguitiate l'amore totis habenis, et quel piacere che voi piglierete hoggi, voi non lo harete a pigliare domani; et se la cosa sta come voi me l'havete scritta, io ho più invidia a voi che al re di Inghilterra. Priegovi seguitiate la vostra stella, et non ne lasciate andare un iota per cosa del mondo, perché io credo, credetti, et crederò sempre che sia vero quello che dice il Boccaccio: che gli è meglio fare et pentirsi, che non fare et pentirsi. Addì 25 di Febbraio 1513.

Niccolò Machiavelli in Firenze⁵

Come già anticipato, non è mio interesse soffermarmi qui sull'argomento specifico della missiva, sulla maestria letteraria del Machiavelli nel riplasmare, secondo i dettami del suo stile comico, i vari elementi linguistici, sostanziali, simbolici e strutturali desunti dalla tradizione novellistica e realistico-giocosa, a partire dalla forza rappresentativa della lunga metafora della caccia, proseguendo con la beffarda aggressività degli ammiccamenti e dei simbolismi osceni, con il diver-

⁵ *Ibidem*, pp. 1170-1171.

tito gioco di precisazioni topografiche, con le dichiarazioni meta-letterarie sul parlare velato e sul parlare esplicito, con la complicazione dell'intreccio tramite il meccanismo della beffa e del suo rovesciamento ai danni del beffatore, con l'intrusione di un tipo di prosa caratteristica della scrittura politica, con il trionfo finale di una saggezza mista di 'scialate' carnascialesche e massime popolari che suonano come un bacchico invito al godimento.⁶

Quello che mi interessa invece sottolineare e che l'incontro sessuale condiviso dal Brancacci con il giovane Michele si presenta come una solenne, e appunto per questo ancora più spassosa, smentita del rigore morale ostentato con il Vettori; la 'cosa gentile' capitata a Giuliano diventa quindi la dimostrazione più esplicita della discutibilità, unilateralità e rigidità di pura facciata del suo comportamento (al pari di quello di Filippo), che Machiavelli fornisce al Vettori con gli strumenti indolori di una comicità grassa, esilarante e quasi farsesca. A tale conclusione l'ex segretario era giunto immediatamente, già nel rispondere all'insofferenza del Vettori, il quale gli scriveva sempre in data 24 dicembre:

Sì che, compar mio, vedete dove io mi truovo e chome ò a rendere ragione di ciò che parlo e d'ogni huomo che mi viene a parlare: e voglio che mi diciate vostra oppenione, chi vi pare che mi riprenda con più ragione o Filippo o Giuliano, e quali non di meno ho chari: et chon tutte le loro monitioni et reprensioni non resterò che non faccia quello mi verrà a proposito.⁷

⁶ Esiste oggi una discreta bibliografia sulla lettera machiavelliana del 25 febbraio 1514, relativa ad alcuni aspetti della materia sviluppata dall'autore: cfr. B. Basile, *Grotteschi machiavelliani*, «Convivium» XXXIV, 1966, pp. 579-583; G. Ferroni, *Le «cose vane» nelle Lettere di Machiavelli* cit., pp. 252-255; G. Bárberi Squarotti, *Il Machiavelli fra il «sublime» della contemplazione intellettuale e il «comico» della prassi*, «Lettere Italiane» XXI, 1969, pp. 144-146; G. Bardazzi, *Tecniche narrative nel Machiavelli scrittore di lettere*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» V, s. III, 1975, pp. 1443-1489; G. Ulysse, *Machiavel conteur inachevé. Notes sur la correspondance*, in *La correspondance (édition, fonctions, signification)*, Actes du Colloque franco-italien, Aix-en-Provence, 5-6 octobre 1983, Centre Aixois de Recherches Italiennes, I, 1984, pp. 54-62; J.M. Najemy, *Between Friends. Discourses of power and desire in the Machiavelli-Vettori letters of 1513-1515*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1993, pp. 253-276; M. Martelli, *Machiavelli politico amante poeta*, «Interpres» XVII, 1998, pp. 242-248; A. Bruni, *Approssimazioni alla scrittura teatrale nel carteggio di Machiavelli*, «Studi Italiani» XIII, 2001, pp. 10-13.

⁷ N. Machiavelli, *Tutte le opere* cit., p. 1163.

Machiavelli, infatti, di fronte alle preoccupazioni dell'amico, nella sua lettera del 5 gennaio 1514 minimizza, banalizzando, il valore delle prediche 'recitate' all'ambasciatore dai due amici, e ribadisce la faziosità delle loro condanne, essendo entrambi pronti a biasimare solo i malcostumi degli altri e ben propensi invece a intrattenere qualunque 'compagnia' adatta e disposta a soddisfare i loro vizi (sodomiti nel caso di Filippo e donne di facili costumi nel caso di Giuliano):

Magnifico oratore. Egli è per certo gran cosa a considerare quanto gli huomini sieno ciechi nelle cose dove e' pecono, et quanto e' sieno acerrimi persecutori de' vizii che non hanno. [...]. Io credo che ser Sano sarebbe possuto venirvi in casa dall'un giubileo all'altro, et che mai Filippo harebbe pensato che vi desse carico alcuno; anzi gli sarebbe parso che voi dipigneste ad usar seco, et che la fosse proprio pratica conforme ad uno ambasciadore, il quale, essendo obbligato ad infinite contenenze, è necessario habbia de' diporti et delli spassi; et questo di ser Sano gli sarebbe parso che quadrasse appunto, et con ciascuno harebbe laudato la prudenza vostra, et commendatovi insino al cielo di tale electione. Dall'altro canto, io credo che se tutto il bordello di Valenza vi fosse corso per casa, non sarebbe stato mai possibile che il Brancaccio ve ne havesse ripreso, anzi vi harebbe di questo più commendato che se vi havesse sentito innanzi al papa orare meglio che Demosthene.⁸

L'ex segretario, cogliendo prontamente l'occasione offerta dallo sfogo del Vettori, si fa portavoce di una saggezza che supera l'esteriorità delle cose, che contrasta e respinge il facile moralismo, che diffida dei preconcetti comunemente condivisi e del perbenismo apparente, che propugna con spirito goliardico la libera ricerca del godimento e del piacere individuale:

Magnifico oratore, e' non ci è se non pazzi; et pochi ci sono che conoschino questo mondo, et che sappino che chi vuol fare a modo d'altri non fa mai nulla, perché non si truova huomo che sia di un medesimo parere. Cotestoro non sanno che chi è tenuto savio lo di, non sarà mai tenuto pazzo la notte; et che chi è stimato huomo da bene, et che vaglia, ciò che e' fa per allargare l'animo et vivere lieto, gli arreca honore et non carico, et in cambio di essere chiamato buggerone o put-

⁸ *Ibidem*, p. 1164.

taniere, si dice che è universale, alla mano et buon compagno. Non sanno anche che dà del suo, et non piglia di quel d'altri, et che fa come il mosto mentre bolle, che dà del sapore suo a' vasi che sanno di muffa, et non piglia della muffa de' vasi.⁹

L'universo erotico nelle sue espressioni più deviate, e particolarmente in quelle legate all'omosessualità, costituisce di certo l'ambito tematico maggiormente frequentato e quindi sfruttato dal Machiavelli per le sue 'gustose' e al tempo stesso sagaci divagazioni buffe; a questo fine la posizione di Giuliano si prestava particolarmente bene per un esperimento di deformazione estrema, condotto sulla scia della teoria dell'agire 'savio' fatta propria dall'ex segretario, insomma per una esperienza 'favolistica' che attraverso una discesa in quell'alterità tanto spregiata e vilipesa dal protagonista dimostrasse, di conseguenza, l'inoppugnabile fondatezza delle convinzioni machiavelliane. Il Brancacci, nella sua paradossale mutevolezza, diventa quindi il perno fondamentale di un disegno letterario già tracciato nelle sue linee essenziali nel divertito scetticismo con cui il Machiavelli aveva accolto la notizia dei 'saggi' suggerimenti (mi scuso per il gioco di parole) dispensati da Giuliano e Filippo al Vettori, e che gradualmente coinvolge il suo corrispondente. Tracce di un progressivo trascinarsi del Vettori e quindi di una sua tacita disponibilità a combinare le notizie riguardanti le serate romane passate insieme ai due goffi 'compari' con gli effetti del fascino che su di lui esercitavano le fantasie del Machiavelli epistografo si possono riscontrare in vari luoghi delle sei lettere ricordate. Facendo, infatti, una rapida ricognizione della materia specifica intorno alla quale si sviluppano le missive in questione, si colgono segnali espliciti del delinarsi di una certa dimensione di ludo e di finzione nei consigli provocatori e ironici che Machiavelli comincia a dare al Vettori sul modo giusto di affrontare la petulanza del Casavecchia e del Brancacci; egli traccia all'amico il percorso da seguire per smascherare la falsità e la pura convenienza delle prediche che avevano limitato l'ambasciatore nei suoi rapporti con vicini e conoscenti:

⁹ *Ibidem*, pp. 1164-1165.

Et se voi havessi voluto vedere la ripruova di questa ragione, vi bisognava, senza che loro havessero saputo delli ammonimenti l'uno dell'altro, che voi havessi fatto vista di credere loro, et volere osservare i loro precepti. Et serrato l'uscio alle puttane, et cacciato via ser Sano, et ritirati al grave, et stato sopra di voi cogitativo, e' non sarebbono a verun modo passati quattro dì, che Filippo harebbe cominciato a dire: Che è di ser Sano? Che vuol dire che non ci capita più? Egli è male che non ci venga; a me pare egli uno huomo dabbene: io non so quel che queste brigate si cicalano, et parmi che egli habbia molto bene i termini di questa corte, et che sia una utile bazzicatura. Voi doverreste, ambasciadore, mandare per lui. Il Brancaccio non vi dico se si sarebbe doluto et maravigliato della assenza delle dame, et se non ve lo havessi detto, mentre che egli havessi tenuto vòlto il culo al fuoco, come harebbe fatto Filippo, e' ve lo harebbe detto in camera da voi a lui. Et per chiarirvi meglio, bisognava che in tal vostra disposizione austera io fussi capitato costì, che tocco et attendo a femmine: subito avvedutomi della cosa, io harei detto: Ambasciadore, voi ammalere; e' non mi pare che voi pigliate spasso alcuno; qui non ci è garzoni, qui non sono femmine; che casa di cazzo è questa?¹⁰

La chiusura del Vettori in un comportamento di rigore e severità avrebbe certamente scatenato la reazione di Filippo e Giuliano, i quali, costretti ad un'astinenza forzata, e quindi inaccettabile, da certi piacevoli 'sollazzi', avrebbero tirato fuori la loro natura 'famelica' e lasciva. A questi stimoli così forti l'ambasciadore risponde con la lettera del 18 gennaio, che si presenta come il resoconto dettagliato della realizzazione di quanto pronosticato dall'ex segretario; il Vettori, cioè, calandosi totalmente nella scena immaginata dall'amico, verifica, o immagina di verificare, la fondatezza delle conclusioni machiavelliane, e compie quindi un passo in avanti nella trama della storia. Egli, oltre a informare l'amico dei borbottamenti e delle lamentele del Casavecchia e del Brancacci a causa dell'assenza di compagni e compagne, innesta un ulteriore filone tematico, raccontando di una serata trascorsa davanti al camino e della visita di una sua vicina vedova, dedita in passato a 'certe faccende', accompagnata dal fratello, dalla figlia (la giovane Costanza) e dal figlioletto quattordicenne, della contentezza dei due 'discutibili inquisitori' impegnati in uno sguaiato corteggia-

¹⁰ *Ibidem*, p. 1164.

mento (Filippo cerca di accattivarsi le attenzioni del fanciullo e Giuliano cerca di sedurre Costanza):

Chosì Giuliano colla figla femmina si messe a cianciare, e Filippo col maschio, e io per dare loro più commodità chiamai la vedova e il fratello da canto e li cominciai a domandare di certo piato hanno, ad ciò che, occupati in questo parlare, dessino tempo a coloro, e intanto anchora fussi l' hora della cena. Né potevo però fare che qualche volta non porgessi l' orecchio a quello diceva Giuliano alla Constantia, che chosì à nome, ch' erano le più suave parole che voi udissi mai, lodandola della nobiltà, della bellezza, del parlare e di tutte le parte si può lodare una donna. Filippo anchora chol maschio non si stava con certe parolette acomodate, chol domandare se studiava, se havea maestro e, per entrare più a drento, interrogava se dormiva chon esso, in modo che spesso il vergognoso fanciullo abbassava il viso senza risponderli. Venne il tempo della cena, la quale facemmo allegramente: dopo essa ci ponemmo al fuoco, dove consumammo il tempo in dir novelle, in fare a propositi, in bisticci o a che è buona la pagla.¹¹

La nuova materia, che immette nello spazio epistolare l'allegra famiglia, non è immune dagli effetti di quella mistione di dati storico-biografici e contesti fittizi di cui si è detto, ravvisabile in una serie di parallelismi e analogie con l'atto scenico scritto dall'ambasciatore *La Costanza da Casale* (inserito tra il quarto e il quinto libro del suo *Viaggio in Alemagna*),¹² che appaiono rafforzati ancora di più dall'improvvisa confessione del Vettori di essere a sua volta vittima del fascino della bella Costanza. L'introduzione nella scrittura dei contenuti amorosi infittisce la tessitura della pagina di risonanze e riecheggiamenti letterari, derivanti dal tema della descrizione della donna e della sua bellezza, delle angosce, delle preoccupazioni e dei propositi falliti, intorno cui la penna del Vettori si eserciterà in una prospettiva naturalmente ridicolizzante e auto-derisoria; l'ambasciatore, allora quarantenne, si dipinge nei panni di uomo innamorato ma limitato nei suoi impulsi erotici da una senilità che lo pone nella condizione di non es-

¹¹ *Ibidem*, p. 1166.

¹² Cfr. F. Vettori-N. Machiavelli, *Viaggio in Germania*, a cura di M. Simonetta, Palermo, Sellerio, 2003, pp. 199-232.

sere un amante all'altezza della situazione e quindi capace di vincere il confronto con altri possibili corteggiatori della fanciulla.¹³

Il dispiegarsi di un progetto narrativo che vede coinvolti in un patto di reciproco sostegno e stimolo i due autori fiorentini – il Vettori nei termini di colui che fornisce gli elementi informativi e meccanici della storia, ma per nulla insensibile alle aperture immaginarie indicate dal corrispondente, e Machiavelli nei termini del geniale reinventore che recupera il materiale offerto e lo ripropone alla luce di una complicazione paradossale, di un'amplificazione estrema e parodica di atteggiamenti, espressioni, parole e gesti – conosce una straordinaria esplicitazione nell'epistola machiavelliana del 4 febbraio 1514; essa costi-

¹³ Interessanti risultano sia il brano della lettera del 18 gennaio 1514 che quello della lettera del 9 febbraio 1514. Nella prima si legge: «Ma, Niccolò mio, non posso fare non mi dogga con esso voi, che per volere contentare li amici sono diventato quasi prigionio di questa Costantia. Prima veniva quando una femmina e quando un'altra e io non ponevo loro affectione; nondimeno con esse passavo fantasia. È venuta questa, che ardirò di dire che voi non vedesti mai più bella femmina colli ochi, né più galante; la quale havevo ben veduta prima, ma discosto, ma sendosi poi appressata, m'è tanto piaciuta che non posso pensare a altri che a lei: e perché ho veduto qualche volta innamorato voi e intexo quanta passione avete portata, fo quanta resistentia posso in questo principio: non so se sarò tanto forte e dubito di no, e quello seguirà in questo caso vi scriverò» (cfr. N. Machiavelli, *Tutte le opere* cit., pp. 1166-1167). In quella del 9 febbraio: «Ma consideravo che ho 40 anni, ho donna, ho figliuole maritate e da marito; non ho però roba da gittare; ma che sarebbe ragionevole che tutto quello potessi risparmiare lo serbassi pelle figliuole; e quanto vile choxa sia lasciarsi vincere alla voluptà, et che chostei era qui vicina, et che in essa spenderè, e ogni giorno n'harei mille fastidi; oltre a questo, per essere bella et giovane et galante, havevo a pensare che, chome piaceva a me, piacerebbe anchora a altri e d'altra qualità non sono io, in modo la potrei godere pocho et ne starei in continua gelosia: et chosì andandomi raggirando questi pensieri pel capo, fermai il proposito levarmela in tutto dall'animo; e in questa fantasia stetti dua giorni, e già mi pareva essere confermato in modo da non esser rimosso di mia oppenione. Accade che, il terzo giorno, la madre venne a parlarmi, da sera, e menò seco la figla [...]. La madre parlò di sua faccende, poi s'uscì di camera, e me la lasciò sola al fuoco; né io potetti fare non parlassi seco e li tochassi le mani e 'l collo: e mi parve sì bella e sì piacevole che tutti e propositi havevo facto, m'uscirono del capo, e deliberai darmi in preda a essa, e che mi governassi et guidassi chome li pareva. Né vi voglio dire quello sia subcesso poi: basta che mi è achaduto e fastidi et gelosie più non stimavo. La spesa è bene insino a qui stata minore, ma l'animo è stato sempre in angustia. E quanto più li parlo, più li vorrei parlare, e quanto più la veggo, più la vorrei vedere. [...]. Ma, Nicolò mio, voi non vedesti mai colli ochi la più bella choxa: grande, ben proporzionata, più presto grassa che magra, bianca, con un colore vivo, un viso non so se è affilato o tondo, basta che mi piace; galante, piacevole, motteggievole, sempre ride, pocho accurata di sua persona, senza aque o lisci in sul viso: dell'altre parte non voglio dire nulla, perché non l'ho provate quanto desiderrei» (*ibidem*, p. 1169).

tuisce la rivisitazione fantastica e fortemente teatralizzata, intrisa di rimandi letterari e ricordi poetici, del racconto vettoriano relativo alla serata trascorsa con Filippo, Giuliano e la brigata della vedova:

È mi pare vedere il Brancaccio raccolto in su una seggiola a seder basso per considerar meglio il viso della Gostanza, et con parole et con cenni, et con atti et con risi, et dimenamento di bocca et di occhi et di spurghi, tutto stillarsi, tutto consumarsi, et tutto pendere dalle parole, dallo anhelito, dallo sguardo, et dallo odore, et da' soavi modi et donnesche accoglienze della Gostanza. Volsimi da man dextra, et viddi il Casa/ Che a quel garzone era più presso al segno./ In gote un poco, et con la zucca rasa. Io lo veggo gestire, et hora recarsi in su un fianco et hora in su l'altro; veggolo qualche volta scuotere il capo in su le mozze et vergognose risposte del giovane; veggolo, parlando seco, hora fare l'uffizio del padre, hora del preceptore, hora dello innamorato; et quel povero giovinetto stare ambiguo del fine a che lui lo voglia condurre: et hora dubita dell'honore suo, hora confida nella gravità dell'huomo, hora ha in reverenzia la venusta et matura presenza sua. Veggo voi, signor oratore, essere alle mani con quella vedova et quel suo fratello et havere uno occhio a quel garzone, il ritto però, et l'altro a quella fanciulla, et uno orecchio alle parole della vedova et l'altro al Casa et al Brancaccio; veggovi rispondere generalmente loro, et all'ultime parole, come *Eccho*; et infine tagliare e ragionamenti, et correre al fuoco con certi passolini presti et lunghi un dito, un poco chinato in su le reni.¹⁴

L'ex segretario, instaurando un rapporto di accostamento banalizzante alla tradizione lirica più alta (da Ovidio a Petrarca) e in genere alla produzione volgare più illustre (dai poeti delle origini a Dante e Poliziano), ricorre nella redazione della lettera alla struttura della visione, di chiara memoria petrarchesca, entro cui l'autore proietta l'episodio descritto dal Vettori in una sorta di attualizzazione esilarante che egli vede compiersi davanti ai suoi occhi. Machiavelli, attraverso l'uso a lui molto caro di adattare l'eccellenza di alcune immagini e di alcuni miti ad un contesto basso e interamente snaturato rispetto a quello originale, raffigura il goffo affannarsi dei tre amici, ognuno preso dall'agitazione e impegnato in una maldestra impresa, in un memorabile ritratto degno del palcoscenico di una commedia. Il cimento compositi-

¹⁴ *Ibidem*, pp. 1167-1168.

vo dell'autore alle prese con la propria opera è testimoniato dalla cura stilistica della prosa, caratterizzata dall'ampio utilizzo di anafore, polisindeti e asindeti, dalla presenza nella prosa di vari endecasillabi,¹⁵ che dimostrano, insieme alla composizione di una terzina, come le scansioni ritmiche e il metro dei *Trionfi* rappresentino un modello importante nella stesura dello scritto, rispetto al quale Machiavelli instaura una sorta di competizione burlesca, un rapporto di emulazione in chiave parodica:

Veggio infine Giove incathenato innanzi al carro, veggio voi innamorato; et perché quando il fuoco si appicca nelle legne verdi egli è più potente, così la fiamma essere in voi maggiore, perché ha trovato maggiore resistenza. Qui mi sarebbe lecito esclamare come quel terenziano: «O coelum, o terram, o maria Neptunni». Veggovi combattere in fra voi, et quia non bene conveniunt, nec in una sede morantur maiestas et amor, vorresti hora diventare cigno per farle in grembo uno huovo, hora diventare oro perché la vi se ne portasse seco nella tasca, hora uno animale, hora uno altro, pure che voi non vi spicasse da lei.¹⁶

Il susseguirsi delle lettere dedicate alle vicende del Casavecchia e del Brancacci acquista le sembianze di un concatenarsi inestricabile di piacevolissime trovate e 'contro-trovate', che rende sempre più fondato il dubbio se sia la finzione a insinuarsi nel fatto dichiarato reale o se sia invece quest'ultimo a scaturire, a sgorgare, insomma a derivare direttamente (nelle epistole del segretario) e indirettamente (in quelle del Vettori) dalla creatività machiavelliana, ed essere quindi esso stesso frutto di fantasia. In sostanza, ad un certo punto del racconto di quanto si consuma nella dimora romana dell'ambasciatore, sorge nel lettore l'impressione che anche quella parvenza di veridicità e concretezza garantita dalla testimonianza diretta del Vettori (appunto perché partecipe agli eventi) assomigli fortemente alle gustose divagazioni dell'amico. Nella missiva del 4 febbraio sono rintracciabili due elementi te-

¹⁵ In totale gli endecasillabi rintracciabili nel brano sono cinque: *Et con parole et con cen- ni, et con atti - Tutto stillarsi, tutto consumarsi - Et tutto pendere dalle parole - Soavi modi et donnesche accoglienze - Io lo veggio gestire, et hora recarsi.*

¹⁶ N. Machiavelli, *Tutte le opere* cit., p. 1168.

stuali dimostrativi dello stato di cose appena descritto. Il primo di essi è il particolare del fuoco, o meglio del camino, che funge da sfondo scenografico davanti al quale si consumano le avventure novellistiche di Filippo Casavecchia, Giuliano Brancacci e Francesco Vettori. Questo dettaglio, con tutte le valenze allusive e oscene in esso racchiuse,¹⁷ non è presente nella lettera del Vettori datata 24 dicembre 1513, in cui per la prima volta egli accenna allo strano caso che lo vede protagonista insieme ai due amici; esso gli verrà suggerito dal Machiavelli nella sua risposta provocatoria e divertente (5 gennaio 1514), in cui l'ex segretario immagina i due falsi moralisti Giuliano e Filippo vicini al fuoco mentre si lamentano con il Vettori, l'uno per la mancanza in casa di donne, l'altro per la mancanza di uomini («Il Brancaccio non vi dico se si sarebbe doluto et maravigliato della assenza delle dame, et se non ve lo havessi detto, mentre che egli havessi tenuto vòlto il culo al fuoco, come harebbe fatto Filippo, e' ve lo harebbe detto in camera da voi a lui»). L'ambasciatore, dunque, pronto a recepire le imbeccate narrative del Machiavelli, nelle epistole successive collocherà tutte le scene riguardanti l'allegria brigata proprio davanti al camino (nella lettera del 18 gennaio 1514 leggiamo: «La qual choxa intervenne presto, ché una sera, standoci al fuoco, Giuliano chominciò a dire che io doverrei invitare una certa vicina ho qui [...]. Venne il tempo della cena, la quale facemmo allegramente: dopo essa ci ponemmo al fuoco, dove consumammo il tempo in dir novelle, in fare a propositi, in bisticci o a che è buona la pagla»; così come in quella del 9 febbraio: «La madre parlò di sua faccende, poi s'uscì di camera, e me la lasciò sola al fuoco; né io potetti fare non parlassi seco e li tochassi le mani e 'l collo [...]).

L'altro elemento testuale presente nella lettera del 4 febbraio riguarda il brano in cui Machiavelli descrive il goffo e sguaiato corteggiamento di Giuliano verso Costanza («È mi pare vedere il Brancaccio raccolto

¹⁷ Tra i doppi sensi che il sostantivo *fuoco* può assumere, Jean Toscan registra quelli più immediati di «“vulve” et d’“ardeur sexuelle”», ma, rinviando alla *Canzona de' profumi* di Lorenzo de' Medici (vv. 21-28), egli precisa come si possa «parler de fuoco à propos de l'organe masculin» (*Le carnaval du langage. Le lexique erotique des poètes de l'équivoque de Burchiello a Marino*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, pp. 607-609, 1699).

in su una seggiola a seder basso per considerar meglio il viso della Costanza, et con parole et con cenni, et con atti et con risi»). L'ex segretario sembra qui riecheggiare, oltre che il verso dantesco di *Purgatorio*, I, 50 («E con parole e con mani e con cenni»¹⁸), il *Triumphus cupidinis*, III, 93 del Petrarca («Con parole e con cenni fui legato»)¹⁹. La suggestione di tale ricordo poetico del Machiavelli, a cui si aggiunge certamente la diffusa presenza petrarchesca nella struttura generale dell'epistola, produrrà nella memoria del Vettori il recupero di tutta la terza a cui il verso appartiene, che egli inserirà nella sua risposta del 9 febbraio come esplicito richiamo («Accade che, il terzo giorno, la madre venne a parlarmi, da sera, e menò seco la figla; “e io ch'arei giurato/ Difendermi da huom coperto d'arme,/ Con parole et con atti fu' legato”»). L'ambasciatore, sostituendosi quindi al Brancacci in quanto è ora egli stesso innamorato della giovane Costanza, crea un parallelismo fra la sua condizione di amante e quella del Petrarca. Questa citazione però, rispetto al testo oggi noto dei *Trionfi*, presenta alcune varianti (il testo originale della terzina è: «Ella mi prese; et io, ch'avrei giurato/ Difendermi d'un uom coverto d'arme,/ Con parole e con cenni fui legato»);²⁰ tralasciando diversità formali e grafiche di scarsissimo rilievo (quali la forma sincopata *arei*, la lezione *coperto* e la forma apocopata *fu*), acquista invece un certo significato la sostituzione di «atti» a «cenni» operata dal Vettori, di cui gli incunaboli e i manoscritti dei *Trionfi* non presentano traccia. A questo proposito si potrebbe ipotizzare una mistione da parte dell'ambasciatore di vari luoghi petrarcheschi per effetto di qualche analogia (infatti diverse sono le liriche del *Canzoniere* in cui si riscontra la sequenza «atti e parole»);²¹ io credo però che sia proprio quella complicità compositiva in-

¹⁸ D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di C. Grabher, II, Milano, Principato, 1990, p. 5.

¹⁹ F. Petrarca, *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988, p. 148.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Significative a questo proposito risultano le liriche dei *RVF* IX, 11-12: «In me, movendo de' begli occhi i rai,/ Crïa d'amor pensieri, atti e parole»; CLXXXI, 12-13: «[...] et qui m'an colto/ Gli atti vaghi et l'angeliche parole»; CCCXIV, 4-5: «Requie cercavi de' futuri affanni,/ Agli atti, a le parole, al viso, ai panni»; CCCLXVI, 85-86: «Mortal bellezza, atti et parole m'anno/ Tutta ingrombrata l'alma» (idem, *Canzoniere*, a cura di D. Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1992).

staurata fra il Machiavelli e il Vettori, quel rapporto narrativo di botta e risposta a spiegare e a giustificare l'involontaria sovrapposizione nella memoria del Vettori tra il passo della lettera machiavelliana e il ricordo della terzina petrarchesca, fino a provocare la sostituzione di una lezione con l'altra per effetto di quella vicinanza del sostantivo «atti» con il sostantivo «cenni» presente appunto nel passo machiavelliano («et con parole et con cenni, et con atti et con risi»).

Alla luce di queste riflessioni, che hanno per oggetto gli intrecci extra-testuali esistenti tra le varie lettere e al contempo la matrice da cui scaturisce il movimento generativo del racconto, la novella sodomitica che ha come protagonista il Brancacci appare con maggiore evidenza come l'esito più naturale, quasi più scontato, dello scetticismo machiavelliano riguardo alla sincerità e all'opportunità del comportamento di Filippo e Giuliano nei confronti del Vettori; quello che potrebbe non risultare immediatamente chiaro sono i presupposti per cui tale epilogo dovrebbe essere considerato 'annunciato'. L'ex segretario, spinto dal suo gusto per la risposta pungente, provocatoria e oppositiva, replica per le rime all'ultima testimonianza fornita dal Vettori sulla 'rigidità' morale di Giuliano e sulle sue scaramucce con Filippo a causa degli 'intrattenimenti' di quest'ultimo con ser Sano:

È apunto ochorso che Filippo è inchappato in quello repreneva me; ma il suo è un factore d'uno orafò che, a suo iudicio, mai fu visto simil choxa, ma è segnato per l'hoste, cioè pel maestro della botega: pure, Filippo ha dato intorno alle buche e tentato il guado. E io che so che sono questi Romani, mi sono sforzato, avanti vada molti passi in là, ritrarlo, né ho possuto, insino ch'el maestro l'ha minacciato e li harebbe facto male, se non che lui, impaurito, non che guardi più il fanciullo, ma apena passa per Banchi dove è la sua botega. È bixognarà metta il campo a rocha più debole et che habbi mancho guardia; e per questo è di continuo alle mani con ser Sano, in modo che Giuliano, che è schifo di questa cosa, si guarda dall'andare chon lui per Roma: et chome sono in chasa sempre hanno parole insieme et eleggono per giudice un mio cancelliere alto quanto Piero Ardinghelli, ma non molto introdocto in simil' pratiche, perché ha più presto atteso a exercitare la mano che altro, che è la prima choxa si ricerca in uno scrittore.²²

²² N. Machiavelli, *Tutte le opere* cit., p. 1169.

Nella novella del 25 febbraio, Machiavelli non solo dipinge il Brancacci in quanto esperto pederasta, animato da una bramosia e da una lascivia inaspettata, ma lo deride ulteriormente, fornendo i dettagli del suo tentativo fallito di beffare Filippo; Giuliano, infatti, al momento di pagare Michele per il ‘servigio’ reso, assume l’identità del Casavecchia e rimanda all’indomani l’espletamento della pratica, indirizzando il giovane alla bottega dell’amico. Il Casavecchia però, richiesto per ricompensare un beneficio mai ricevuto, intuisce chi poteva avergli giocato quel brutto tiro e riesce a smascherare Giuliano, il quale riceve la giusta punizione nel rimanere ‘vituperato’. Se nella lettera del Vettori il Brancacci si poneva ancora una volta come l’accusatore e Filippo come l’accusato (al pari del Vettori) per un atteggiamento disonorevole, nella missiva machiavelliana i termini del confronto sono del tutto rovesciati: il «Casa» in uno scatto di astuzia ha la meglio sull’amico, e Giuliano viene invece pubblicamente deriso:

[...] havendo veduto il Brancaccio che si sedeva fra un monte di brigate a dir novelle, fece che il fanciullo se gli accostò tanto, che l’udi parlare; et girandosegli intorno, veggendolo il Brancaccio, tutto cambiato se li levò dinanzi; donde a ciascuno la cosa parse chiara, di modo che Filippo è rimasto tutto scarico, et il Brancaccio vituperato. Et in Firenze in questo carnasciale non si è detto altro, se non: – Se’ tu il Brancaccio, o se’ il Casa? –; «et fuit in toto notissima fabula coelo».²³

Nelle epistole precedenti sono rinvenibili, come si diceva, alcune allusioni alla sostanza di quella «cosa gentile», alcuni indizi sulla natura di quella «metamorfosi ridicola» riguardante il personaggio di Giuliano che ne dimostrano la sua origine immaginifica, nonostante la premura del Machiavelli di attribuire alla storia raccontata, come in altri casi, una precisa fondatezza storica («Magnifico oratore. Io hebbi una vostra lettera dell’altra settimana, et sono indugiatomi ad hora a farvi risposta, perché io desideravo intendere meglio il vero di una novella che io vi scriverò qui dappiè [...]. Io credo che habbiate hauto per altre mani questo avviso, pure io ve l’ho voluto dire più particolare, perché mi pare

²³ *Ibidem*, p. 1171.

così mio obbligo»); una di queste tracce latenti è rappresentata dalla similitudine inserita nell'epistola del 5 gennaio 1514:

Pertanto, signore oratore, non habbiate paura della muffa di ser Sano, né de' fracidumi di mona Smeria, et seguite gli instituti vostri, et lasciate dire il Braccaccio, che non si avvede che egli è come un di quelli forasiepi, che è il primo a schiamazzare et gridare, et poi, come giugne la civetta, è il primo preso. Et Filippo nostro è come uno avvoltoio, che quando non è carogne in paese, vola cento miglia per trovarne una; et come egli ha piena la gorga, si sta su un pino et ride di delle aquile, astori, falconi et simili, che per pascersi di cibi delicati si muoiono la metà dell'anno di fame. Si che, magnifico oratore, lasciate schiamazzare l'uno, et l'altro empieri il gozzo, et voi attendete alle faccende vostre a vostro modo.²⁴

Il parallelismo tra Filippo e l'avvoltoio intento ad ingozzarsi di carogne e quindi di cibi molto succulenti e delicati trova la sua piena giustificazione nell'indole 'famelica', vogliosa, quasi subdola, che contraddistingue questo personaggio nella parentesi comica dell'epistolario di cui ci stiamo occupando, e che conoscerà la sua massima espressione nella rappresentazione machiavelliana del Casavecchia impegnato nella seduzione del fratellino di Costanza.²⁵ Alla predisposizione di Filippo ad accettare 'ciò che passa il convento' pur di soddisfare la propria libidine (un *identikit*, questo, molto poco apprezzato dal diretto interessato, come riferisce il Vettori nella sua missiva del 18 gennaio: «Filippo non approva che voi diciate si getti alle charogne, perché dice sempre haver volute chose perfecte, et che voi siate quello che vi mettete ogni choxa avanti senza distintione») fa riferimento probabilmente anche il brano della lettera vettoriana precedentemente citato (del 9 febbraio), in cui l'ambasciatore riferisce a Ma-

²⁴ *Ibidem*, p. 1165

²⁵ Interessante il parallelismo riscontrabile fra l'immagine della «gorga piena» di Filippo, che conferisce alla raffigurazione del personaggio un senso di rivoltante voracità animale-sca, e una metafora analoga adottata dal Finiguerra in un contesto di fittissime allusioni e simbologie volgari a carattere sodomitico presente ne *La buca di Monferrato*, II, 512-514: «E Pippo delli Anselmi per far chiosa/ Per esser troppo tardi enfiato à 'l gozzo,/ Ma pur nel camminar non piglia posa» (S. di Tommaso Finiguerra, *La buca di Monferrato. Lo studio d'Atene. Il Gagno*, a cura di L. Frati, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969, rist. anast. dell'ed. 1884).

chiavelli dell'amore di Filippo per il «factore d'uno orafo»; per non poter egli godere del giovane come vorrebbe, appunto perché è «segnato per l'hoste», si deve accontentare della compagnia di ser Sano (tanto da suscitare lo sconcerto di Giuliano), dimostrando ancora una volta di essere colui che inizialmente punta il dito per condannare le abitudini del Vettori, ma nel suo agire non è per nulla incline a seguire concretamente quanto suggerisce agli altri.

La similitudine tra il Brancacci e il «forasiepe» (si tratta dell'uccello comune denominato 'scricciolo') e la successiva conclusione proverbiale (questi è il primo a schiamazzare, ma anche il primo ad essere catturato) sembra alludere, con qualche variante, alla favola attribuita a Esopo degli uccelli che deridono la civetta perché costruisce il nido nelle case diroccate, e poi sono i primi a rimanere invischiati. La diffusione come modo di dire, come massima popolare della favola è attestata da Bernardino da Siena nelle sue prediche volgari (XXX: «Cosi fanno queste che portano il capo grosso a civetta: elleno eccellano i giovani. Tu sai che quando tu poni la civetta in su la macchia, tutti li ucellini se le pongono d'intorno a mirarla, e ella mira loro, e non s'avvegono che rimangono presi e impaniati. Così, così fanno proprio questi giovanetti [...]»),²⁶ ma anche da Poliziano (*Rime*, CXVII, 9-10: «Questo uccello impanierà,/ Ch'or dileggia la civetta»).²⁷ La versione del detto riportata da Machiavelli sembra costituire una contaminazione tra la forma registrata da Bernardino, incentrata appunto sulla capacità della civetta di ammaliare gli uccelli al punto che essi vengono catturati, e la forma accolta da Poliziano, riguardante invece la stoltezza degli uccelli che deridono l'avveduta civetta, la quale riesce a sfuggire alle panie. Il Brancacci, così come lo scricciolo, è capace solo di schiamazzare scioccamente (come scrive Poliziano) e di finire poi per primo nella trappola al sopraggiungere della civetta, davanti alle sue

²⁶ Bernardino da Siena, *Le prediche volgari dette nella piazza del Campo l'anno MCCCCXXVII*, a cura di L. Banchi, Siena, Tip. Edit. all'insegna di S. Bernardino, 3 voll., 1880-1888.

²⁷ A. Poliziano, *Poesie volgari*, a cura di F. Bausi, Manziana, Vecchierelli, 1997, comm. *ad loc.*

arti seduttive (come scrive Bernardino); l'espressione coniata da Machiavelli, nata dalla fusione delle due tradizioni del proverbio sopra riportate, in sé e per sé prevede una contraddizione, che racchiude il senso stesso del motto nell'adattamento che l'autore ci propone, e che interessa il comportamento del «forasiepe»: questi, se inizialmente grida contro la civetta, successivamente rimane 'preso', ma dalla civetta stessa (secondo la precisazione «come giugne la civetta, è il primo preso»). Se l'aforisma si interpreta come un'allusione al possibile interessamento di Giuliano per una qualche cortigiana o piacente giovane (quale appunto Costanza), tale incoerenza intrinseca nell'immagine dello scricciolo verrebbe meno, in quanto il 'vociare' del Brancacci non ha come oggetto le donne, ma i sodomiti quali ser Sano; una contraddizione nell'agire di Giuliano, secondo la similitudine del «forasiepe», è possibile solo nel caso di un suo interessamento per un altro uomo della stessa risma di ser Sano, nel senso che mentre egli platealmente punta il dito contro la pratica della sodomia, all'occasione ne resta coinvolto. Solo in apparenza, quindi, la metafora adottata da Machiavelli si riferisce al precedente discorso relativo alla soddisfazione del Brancacci davanti ad una ipotetica invasione del «bordello di Valenza» nella casa del Vettori, mentre in sostanza essa, insieme all'altro ritratto 'animalesco' dell'amico, esprime il fatto che Giuliano e Filippo non si fanno molti scrupoli nel soddisfare i loro piaceri e le loro bramosie, qualunque sia il loro compagno/compagna, così come non se ne dovrebbe fare, a giudizio dell'ex segretario, il Vettori; questi infatti, scrive Machiavelli, non deve temere di comprometersi con situazioni apparentemente disdicevoli, quali la vicinanza con la «muffa di ser Sano» o con i «fracidumi di mona Smeria».²⁸ Un'inversione di rotta nell'atteggiamento del Brancacci che contrasti con il suo 'schiamazzare' a cos'altro può rimandare se non a quell'avventura notturna, a quella caccia al 'tordellino', a quell'incontro omosessuale consumato con Michele al centro della lettera del 25 febbraio? Se le cose stanno

²⁸ Una donna Smeria, in quanto figura di prostituta, appare nel sonetto del Burchiello *Manze d'ovile, e cavoli fioriti*, 1-6 (per il rimando cfr. N. Machiavelli, *Lettere*, in *Opere*, a cura di F. Gaeta, III, Torino, UTET, 1984, comm. *ad loc.*).

così, ciò significa che all'altezza del 5 gennaio 1514 la fantasia bizzarra del Machiavelli accarezzava già l'idea di quell'evoluzione che avrebbe interessato l'operato di Giuliano in quanto personaggio di questo capitolo narrativo dell'epistolario comico.

Una conferma che la chiave di lettura qui suggerita ha un suo fondamento si rintraccia all'interno della medesima lettera, in un brano di poco precedente a quello qui analizzato; Machiavelli, nel suggerire al Vettori il giusto comportamento da tenere per smascherare il vero animo dei due amici, immagina come l'assenza di 'signore' e di 'baldi giovani' avrebbe certo scatenato la reazione del Casavecchia e del Brancacci, e delinea i contorni di una scena consumata davanti al fuoco a cui abbiamo già accennato:

Il Brancaccio non vi dico se si sarebbe doluto et maravigliato della assenza delle dame, et se non ve lo havessi detto, mentre che egli havessi tenuto vòlto il culo al fuoco, come harebbe fatto Filippo, e' ve lo harebbe detto in camera da voi a lui.²⁹

Il significato letterale del periodo sembra semplicemente fissare una buffa contrapposizione fra l'ambito pubblico e quello privato in cui Giuliano avrebbe potuto esternare le sue lamentele al Vettori, nel senso che se egli non avesse espresso il suo dispiacere all'ambasciatore mentre tutta la comitiva di amici era riunita davanti al camino, l'avrebbe certo fatto nel momento in cui si fosse trovato solo con lui; la forte valenza simbolica e specificatamente sessuale connessa al sostantivo 'fuoco', di cui si è detto in precedenza, conferisce al passo dell'epistola un carattere ammiccante che ci riconduce alla sfera dell'omosessualità. Tra le varie accezioni oscene che il sostantivo può assumere, registrate da Toscan,³⁰ sicuramente quella di 'organo maschile' risulta particolarmente interessante nell'interpretazione della fantasia machiavelliana; l'espressione 'volgere il culo al fuoco', infatti, sembra assumere il significato di una cruda istantanea del rapporto sodomitico a cui il Brancacci potrebbe anche essere costretto a ricorrere

²⁹ N. Machiavelli, *Tutte le opere* cit., p. 1164.

³⁰ Cfr. la n. 17.

in assenza di dame. Tale possibilità, racchiusa nell'uso del congiuntivo (per quanto preceduto da negazione), appare rafforzata dall'esplicito parallelismo con il Casavecchia, il quale se nel significato superficiale del testo citato può incarnare meglio, agli occhi del Machiavelli, l'atteggiamento di chi avrebbe avuto un'esternazione plateale del proprio disappunto al Vettori (davanti al camino e in compagnia della brigata di amici), rappresenta invece effettivamente, considerati i suoi precedenti di pederasta, il perfetto esempio della valenza allusiva, provocatoria e oscena che risuona nella metafora del 'volgere il culo al fuoco'. Machiavelli attinge ancora una volta all'espressività più bassa e popolare per fissare non solo la meschinità di Giuliano nel tentativo di difendere il suo tornaconto, ma anche per delineare l'immagine di un'ambiguità sessuale da cui tale personaggio non è sicuramente immune.

Nella missiva del 4 febbraio è presente un altro accenno ai contenuti della singolare novella di cui il Brancacci è protagonista, che costituisce, a mio avviso, un'anticipazione di quel progetto di mutevolezza ideato dall'autore in relazione a tale personaggio, di trasformazione parodica e al tempo stesso emblematica di quella saggezza che non disdegna il contatto con la «muffa» e i «fracidumi» propugnata da Machiavelli. Qui l'ex segretario ricorre ancora una volta alla pregnanza espressiva della frase proverbiale per rappresentare il mutato umore del Casavecchia e del Brancacci e la loro piena solidarietà nel tentativo di persuadere il Vettori ad invitare la vedova e la sua bella famigliola:

Magnifico oratore. Io tornai hieri di villa et Pagolo vostro mi dette una vostra lettera de' 23 del passato, che rispondeva ad una mia di non so quando, della quale io presi gran piacere, veggendo che la Fortuna vi è suta tanto amorevole, che l'ha saputo sì ben fare, che Filippo et il Brancaccio siano diventati con voi una anima in due corpi, ovvero due anime in un corpo, per non errare.³¹

Parafasando la massima adottata dall'autore, possiamo dire che i due amici 'si sono uniformati talmente tanto al volere del Vettori da sembrare un'unica volontà in due corpi, o meglio, per non sbagliare,

³¹ N. Machiavelli, *Tutte le opere* cit., p. 1167.

due volontà diverse in un solo corpo'; entrambe le versioni del motto assumono (come attesta il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*) il significato letterale di 'essere legati da amicizia strettissima' e quindi 'concordare totalmente'. L'allusione del Machiavelli alla possibilità di un errore nella prima affermazione sembrerebbe derivare dalla sua convinzione che la formula 'due anime in un corpo' corrisponda con maggiore precisione al detto vero e proprio; questa lettura però, a me pare, si limita al solo significato esteriore e superficiale del brano. La duplice forma dello stesso proverbio, infatti, può trovare giustificazione anche in un'altra prospettiva del tutto contraria a quella appena accennata; la prima versione della massima, vale a dire 'essere un'anima in due corpi' – che vanta peraltro un precedente illustre nelle *Vitae* di Diogene Laerzio (V, 1, 20)³² – sembra esprimere meglio il senso della comune volontà da parte di Filippo e Giuliano, affinché il Vettori richiami a casa propria piacevoli 'compagnie' maschili e femminili, mentre l'auto-correzione del Machiavelli potrebbe alludere ironicamente alla necessità di precisare che i due amici, pur nella forzata solidarietà (simboleggiata dall'unico 'corpo'), debbano essere considerati due soggettività separate (due 'anime' appunto), per via della divergenza di gusti e di abitudini specificamente sessuali. Il riferimento ironico e scherzoso al rischio di un errore con la prima formulazione rimanda quindi alla possibilità di urtare la 'sensibilità' dei due amici, così suscettibili riguardo alla differenza dei loro costumi in ambito erotico (rivendicata con tanta energia), che poteva essere messa in discussione, in una sorta di promiscuità simbolica, dall'immagine dell' 'unica anima'. Insomma Machiavelli sembra giocare, deridendo ulteriormente Filippo e Giuliano, immaginando che entrambi, vedendosi rappresentare come un'unica anima, avrebbero certo avuto da ridire, per via delle loro ben distinte 'personalità'; egli quindi si corregge preventivamente.

³² Per questo rimando cfr. idem, *Lettere a Francesco Vettori e a Francesco Guicciardini*, a cura di G. Inglese, Milano, Rizzoli, 1996, comm. *ad loc.*

Se nella prima forma del detto l'uniformità di volere³³ (quello appunto di non osteggiare più il Vettori nelle sue abitudini di ricevere a casa propria personaggi più o meno degni, allo scopo di incoraggiarlo ad invitare la vedova) è espresso nell'essere, il Casavecchia e il Brancacci, una sola anima, nella seconda il medesimo concetto è espresso invece nell'unicità del corpo. Quest'ultima immagine, indicata dal Machiavelli come maggiormente adatta al caso in questione, sembra rappresentare, a livello puramente metaforico, l'unione delle diverse soggettività di Filippo e Giuliano in un solo corpo, che racchiude il senso della loro uguaglianza di pensiero sulla particolare situazione in cui essi si erano cacciati a causa del loro falso moralismo. Proprio in questo concetto, vale a dire la sovrapposizione fra due individualità separate, si può cogliere il punto di connessione fra il brano della lettera del 4 febbraio e la metamorfosi raccontata dall'ex segretario nella missiva del 25 febbraio; uno dei tratti più importanti nella struttura narrativa su cui quest'ultima epistola si sviluppa è appunto l'assorbimento dell'identità storica, o meglio pseudo-storica, di Giuliano in quella di Filippo. Giuliano, infatti, si cala letteralmente nei panni di Filippo, adattandosi inizialmente al ruolo del perfetto sodomita, particolarmente attratto dai giovani fanciulli, e successivamente, una volta soddisfatto in pieno lo scopo della sua caccia notturna, appropriandosi del nome dell'amico; il buio in cui si consuma l'incontro tra Michele e il Brancacci rende impossibile al giovane capire che il Casavecchia con cui discute la mattina seguente, rivendicando la sua ricompensa, non è lo stesso 'Casavecchia' della sera prima. Michele ha quindi approcci diversi (uno di tipo 'fisico' e l'altro di tipo verbale) con due soggetti diversi (il Brancacci e il Casavecchia), ma ai suoi occhi i due sono la stessa persona, un solo corpo, o meglio due 'anime' distinte in un solo corpo. Alla luce di queste riflessioni si capisce bene come l'auto-correzione ironica del Machiavelli, che vuole scongiurare il pericolo di un errore, si presenta come un'anticipazione velata di quello che sarà il senso dell'avventura ridicola vissuta da Giuliano, e quindi

³³ Per una ulteriore definizione dell'amicizia cfr. Diogene Laerzio, *Vitae* V, 1 (Aristotele), 31.

come un ulteriore indizio di una progettualità compositiva, chiaramente fissa nella mente dell'autore – almeno per quel che riguarda le sue linee essenziali e i suoi sviluppi complessivi –, operante nella stesura del gruppo di lettere dedicate alle gesta del Brancacci, del Casavecchia e in parte del Vettori personaggio.

Lo scritto del 25 febbraio appare immerso in un'atmosfera decisamente favolistica o meglio novellistica, tipica delle facezie e delle burle del tutto estrapolate da ogni contesto storico e geografico, immediatamente evocata dal fatto che la lettera non risponde subito ai quesiti posti dal Vettori, ma si presenta come racconto di un episodio i cui caratteri di memorabilità, di eccezionalità, lo rendono degno di essere conservato nella memoria collettiva, di entrare a far parte di una tradizione, di essere insomma inserito nelle 'antiche carte' («Egli è accaduto una cosa gentile, o vero, a chiamarla per il suo diritto nome, una metamorfosi ridicola, et degna di esser notata nelle antiche carte. Et perché io non voglio che persona si possa dolere di me, ve la narrerò sotto parabole ascose»³⁴). Al di là degli evidenti legami tra i contenuti dell'epistola e un passato letterario che spazia dalla produzione comico-carnascialesca a quella burchiellesca e infine a quella novellistica, sono rintracciabili nel testo altri due elementi che evidenziano come lo stesso meccanismo narrativo su cui l'autore costruisce la storia di Giuliano sia frutto di un gioco di artifici letterari. Nella successione cronologica della corrispondenza con il Vettori, la missiva in esame segue molto probabilmente quella inviata dall'ambasciatore a Machiavelli il 9 febbraio, nonostante che tra le due lettere intercorra un lasso di tempo di sedici giorni; tale conclusione è confermata dall'*incipit* della nostra epistola, in cui l'ex segretario si scusa con l'amico per l'indugio usato nello scrivergli, dovuto al fatto che aveva voluto apprendere il vero sulla vicenda del Brancacci («Magnifico oratore. Io hebbi una vostra lettera dell'altra settimana, et sono indugiatomi ad hora a farvi risposta, perché io desideravo intendere meglio il vero di una novella che io vi scriverò qui dappiè: poi risponderò alle parti

³⁴ N. Machiavelli, *Tutte le opere* cit., p. 1170.

della vostra convenientemente»). Ma anche il brano conclusivo dell'epistola, in cui Machiavelli rivolge all'amico l'invito a lasciarsi andare all'amore, sembra costituire la replica più adeguata alle titubanze espresse dal Vettori in data 4 febbraio riguardo al suo innamoramento per la bella Costanza:

Alla vostra io non ho che dirvi, se non che seguitate l'amore totis habenis, et quel piacere che voi piglierete hoggi, voi non lo harete a pigliare domani; et se la cosa sta come voi me l'havete scritta, io ho più invidia a voi che al re di Inghilterra. Priegovi seguitate la vostra stella, et non ne lasciate andare un iota per cosa del mondo, perché io credo, credetti, et crederrò sempre che sia vero quello che dice il Boccaccio: che gli è meglio fare et pentirsi, che non fare et pentirsi.³⁵

Se dunque, come ogni indizio sembra suggerire, le due lettere sono contigue e quindi tra esse non è intercorsa nessun'altra scrittura epistolare, sembra alquanto singolare il brusco cambiamento del contesto geografico in cui il Brancacci e il Casavecchia operano; mentre nella missiva del 4 febbraio i due, a Roma, continuano a travagliare la mente del Vettori con i loro battibecchi, in quella del 25 febbraio ritroviamo Filippo e Giuliano improvvisamente a Firenze, immersi entrambi, sembrerebbe, nella loro quotidianità, senza che il loro rientro in città sia in qualche modo introdotto dal Machiavelli in apertura della lettera o preannunciato dall'ambasciatore. Considerato che intorno a tali personaggi si è concentrato il carteggio dell'ex segretario e dell'amico negli ultimi mesi, ci si aspetterebbe quantomeno un accenno alla loro partenza da Roma, alla fine delle 'afflizioni' per il Vettori, ma anche all'interruzione delle serate trascorse da quest'ultimo in loro compagnia; Machiavelli, invece, apre il suo racconto come se fosse quasi scontato che Filippo e Giuliano si trovassero a Firenze, sottolineando addirittura che il ritardo della sua risposta è dipeso dalla necessità di appurare il vero sulla 'metamorfosi' del Brancacci. Dunque questi doveva essere rientrato a Firenze già da qualche tempo rispetto alla data dell'epistola machiavelliana, ma l'arrivo in città dei due amici, che

³⁵ *Ibidem*, p. 1171.

hanno allietato la mente del Machiavelli con le loro stramberie, non è stato celebrato da nessuna riga al Vettori. È possibile, ma, a mio avviso, poco probabile; io credo invece che certi salti, certi anacronismi, certe incongruenze inserite con tanta naturalezza dall'autore nella propria pagina siano ammissibili solo in un contesto di tipo immaginario e trovino giustificazione solo in una dimensione scrittoria ascrivibile alla letteratura. Se la novella del Braccacci costituiva un altro frutto della fervida fantasia comica dell'ex segretario, e se il concorso compositivo instaurato con l'altro autore fiorentino rendeva palese agli occhi del Vettori la natura di tale storia, perché Machiavelli avrebbe dovuto preoccuparsi di spiegare che i due amici non si trovavano più a Roma ma a Firenze, prima di porre l'avventura di Giuliano in una linea di perfetta continuità con il resto delle lettere in cui egli figurava invece come frequentatore abituale della dimora del Vettori? Cosa poteva impedire al Machiavelli di 'trasportare' i due protagonisti nel contesto storico-geografico che più gli garbava?

Il secondo elemento testuale che rivela la natura fittizia del percorso in cui l'autore trascina il lettore sotto le false parvenze di una realtà biografica si riscontra nell'aggettivo «macchiaiuolo» usato dal Casavecchia per descrivere il Braccacci; egli, trovandosi suo malgrado immischiato in una spiacevole situazione, dopo una serie di ragionamenti e riflessioni intuisce che è Giuliano il responsabile della beffa in cui era caduto. La ragione, esplicitamente dichiarata dal Machiavelli, per cui Filippo identifica Giuliano con tale attributo, è la propensione di quest'ultimo per la celia, per la burla la cui vittima predestinata è proprio l'amico.

Et stando in questa ansietà, per manco tristo partito prese l'ultimo; et fugli in tanto favorevole la fortuna, che la prima mira che pose, la pose al vero brocco, et pensò che il Braccaccio gli havebbe fatto questa villania, pensando che egli era macchiaiuolo, et che altre volte gli haveva fatto delle natte quando lo botò a' Servi.³⁶

Bisogna precisare però che la motivazione fornita dal Machiavelli, che sembra conferire all'espressione 'essere macchiaiuolo' la valenza

³⁶ *Ibidem.*

di ‘essere inclini allo scherzo’/‘essere (scherzosamente) un furfante’, si rivela ad un’analisi più attenta una ‘parafrasi’ fuorviante dell’aggettivo; il significato letterale del termine è infatti ‘prediligere la vita dei boschi’ o ‘essere un tristo, un uomo di malaffare’, ma esso può assumere anche l’accezione allusiva di ‘essere un pederasta’.³⁷ Il parallelismo fra l’epiteto e la presentazione iniziale del personaggio fornita dall’ex segretario per mezzo delle parole «vago di andare alla macchia», metafora naturalmente della sua ricerca di approcci omosessuali, fanno propendere, come sottolinea Toscan,³⁸ per l’attribuzione a «macchiaiolo» del significato di ‘sodomita’:³⁹

Egli è accaduto una cosa gentile, o vero, a chiamarla per il suo diritto nome, una metamorfosi ridicola, et degna di esser notata nelle antiche carte. Et perché io non voglio che persona si possa dolere di me, ve la narrerò sotto parabole ascose. Giuliano Brancacci, verbigracia, vago di andare alla macchia, una sera in fra l’altre ne’ passati giorni, sonata l’Ave Maria della sera, veggendo il tempo tinto, trarre vento, et piovegginare un poco (tutti segni da credere che ogni uccello aspetti) [...].⁴⁰

³⁷ A tale proposito cfr. il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, s.v., e inoltre J. Toscan, *Le carnaval du langage* cit., pp. 1586-1587, 1713.

³⁸ Sul significato da attribuire al termine «macchiaiuolo» oscillante fra ‘ipocrita, persona di malaffare’, come sostenuto da qualcuno, e ‘sodomita’, come sostenuto da altri, Toscan propone una interessante riflessione, optando naturalmente per quest’ultima accezione: «Ce que l’on sait maintenant de l’expression andare alla macchia, que l’auteur a employée au début de sa lettre, permet de fonder sérieusement l’acception de macchiaiuolo [nel senso cioè di ‘sodomita’] [...]. En outre, Filippo da Casavecchia, qui est parfaitement au courant des détails les plus scabreux de l’aventure, est forcé de penser d’abord qu’elle a eu pour protagoniste un sodomite, puis, en second lieu seulement, que le sodomite en question était tout à fait capable de jouer de mauvais tours à son prochain. Et c’est parce qu’il découvre chez Brancacci ces deux caractéristiques nécessaires qu’il peut être sûr de son fait. Comme l’acception de “sournois” pour macchiaiuolo ne serait en rien pertinente dans ce texte, et que l’acception de “sodomite”, au contraire, permet d’obtenir un discours parfaitement cohérent, c’est cette dernière qui s’impose» (cfr. *Le carnaval du langage* cit., p. 1586).

³⁹ Secondo Najemy, esisterebbe una stretta relazione tra il personaggio di Giuliano e la sua avventura e la realtà personale dell’autore; l’espressione «vago di andare alla macchia» andrebbe infatti interpretata come un’allusione al nome stesso di Machiavelli, il «Machia» appunto (cfr. J.M. Najemy, *Between Friends. Discourses of power and desire in the Machiavelli-Vettori letters of 1513-1515*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1993, pp. 272-273).

⁴⁰ N. Machiavelli, *Tutte le opere* cit., p. 1170.

In un totale rovesciamento dei ruoli di chi è dentro la storia e di chi la osserva dall'esterno, sembrerebbe quasi che Filippo abbia appreso dell'avventura di Giuliano negli stessi termini del destinatario della missiva, attraverso la stessa immagine della caccia, attraverso il medesimo mascheramento prodotto dalle «parabole ascose» a cui l'autore fa appello, per soffermarsi con divertito compiacimento sui dettagli più osceni della vicenda, ma soprattutto per rivestire la scarna sequenza narrativa (un casuale rapporto sodomitico tra un giovane senza troppi scrupoli e un persecutore dei pederasti) degli effetti prodotti dal filtro del linguaggio letterario. Il Casavecchia, al pari del lettore, si figura nella mente il compiersi dell'incontro tra Michele e il suo misterioso adescatore come il serpeggiare lascivo del cacciatore/Giuliano per le vie più buie e appartate di Firenze alla ricerca della sua preda; proprio la rappresentazione visiva di questo desiderio di «andare alla macchia» del Brancacci gli suggerisce l'uso appropriato dell'appellativo «macchiaiolo». La sostanza dunque dei fatti raccontati tende a coincidere con la forma del racconto stesso, con i modi del suo farsi, e l'evento in sé non necessita di una referenzialità esterna alla realtà tracciata dallo spazio epistolare. Solo alla luce di queste osservazioni acquista una qualche validità l'ipotesi che la lettera del 25 febbraio 1514 costituisca l'approdo finale e fortemente machiavelliano di un esperimento scrittorio che nel suo progressivo realizzarsi giustifica la scelta dei contenuti della missiva, introducendoli e al contempo preannunciandoli, e ne rafforza il loro significato.

Paul Larivaille

Tradurre un classico in francese: il caso Ariosto

[...] Sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia.
(Dante, *Convivio*, Tratt. I, cap. 7, § 3)

Il titolo di questo mio intervento vuol essere, oltre e più che il solito annuncio di un contenuto, quello di un programma ben delimitato: una preventiva messa in tavola delle carte, a scanso di equivoci.

Proclamare l'Ariosto un classico, dopo la pubblicazione del volume di Daniel Javitch,² sarà quanto mai diventato preferire un luogo comune: un'evidenza che non abbisogna di ulteriori dimostrazioni. Usare sostantivamente l'epiteto «classico» associato al verbo tradurre, prima di nominare il poeta cui va riferito, vorrebbe invece dar forza assiomatica a un principio che è lungi dall'essere unanimemente ammesso: sapere, che più di ogni altro un classico va rispettato in tutta la

¹ Citato da Jacqueline Risset nell'introduzione alla sua traduzione francese di Dante, *La Divine Comédie. L'Enfer*, Paris, Flammarion, 1985, p. 17.

² D. Javitch, *Proclaiming a Classic. The Canonization of «Orlando Furioso»*, Princeton, Princeton University Press, 1991; trad. italiana: *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.

sua genialità e peculiarità, sia intrinseca che di prodotto unico di un ben determinato momento storico e culturale. Pertanto, a parer mio, chi si accinge a tradurlo dovrebbe, salvo a rinunciare onestamente a parlare di traduzione, impegnarsi – il meglio possibile o alla men peggio – a servirlo, piuttosto che pretensiosamente misurarsi con lui e volerlo emulare.³

Aggiungo pure, anche se la cosa – come spero – apparirà fin troppo ovvia ai più, che per me attenersi al ‘caso Ariosto’ non significa affatto precludersi assurdamente, e comunque arbitrariamente, ogni possibilità di guardare ai dintorni contestuali del *Furioso*: come se il poema del ferrarese non si iscrivesse nella storia di un genere contraddistinto da tradizioni e stereotipi – a volte meglio reperibili in altri poeti, minori, precursori o emuli che fossero – che un traduttore attento a tradire il meno possibile non può ignorare; e come se la lingua poetica di Ariosto, oltre ad essere un amalgama *sui generis* di materiali di svariate provenienze, sia latine che volgari, sia auliche che popolari, fosse altro che un campione – *sui generis* pure, finché si vuole – di quel generale, complesso avvicinarsi di esigenze prosodiche e di licenze morfologiche, sintattiche o altre, che perlopiù intralciano se non vanificano ogni sforzo di trasposizione in un’altra lingua dei ritmi del verso italiano.

Infine, restringendomi al «caso Ariosto», e la mia incompetenza in materia imponendomi di evitare con cura le dispute dei teorici della ‘traduttologia’, coglierò in questa sede l’occasione offerta dalla pubblicazione recente di due traduzioni francesi del *Furioso*,⁴ per partire

³ Anche se, su altri punti, le nostre concezioni della traduzione divergono non poco, osservo che questa mia dichiarazione di principio liminare coincide con quella formulata da J.-M. Gardair nella breve nota precedente la sua traduzione della *Liberata* cfr. Le Tasse, *La Jérusalem délivrée/Gerusalemme liberata*, édition bilingue de J.-M. Gardair, Paris, Bordas, 1990, p. 45: «[...] il n’était pas question de le [*id est* Tasso] remplacer, et encore moins de se prendre pour lui (tel Chateaubriand, traduisant Milton «de génie à génie»), ni même pour un poète, mais *uniquement de le servir* [...]» (corsivo mio).

⁴ L’Arioste, *Roland furieux*, édition bilingue, Introduction, traduction et notes de A. Rochon, Paris, Les Belles Lettres, t. I (chants I-X), 1998; t. II (chants XI-XXI), 1999; t. III (chants XXII-XXXIV), 2000; t. IV (chants XXXV-XLVI), 2001 (d’ora in poi Rochon). L’Arioste, *Roland furieux*, édition bilingue, traduction et notes de M. Orcel, Présentation d’Italo Calvino, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 2 tomes (d’ora in poi Orcel).

concretamente da quella che machiavellianamente potrei chiamare la mia «continua lezione» del testo ariostesco: non tanto per valutare in assoluto il lavoro altrui, quanto – più modestamente – per tentare una ricognizione del traducibile e dell'intraducibile sperabilmente tale da autorizzare un apprezzamento immune da ogni eccessiva parzialità sul relativo valore e la fruibilità di ciascuna delle due versioni considerate.

Ciò premesso, resta da individuare da che parte cominciare: dai problemi riguardanti la metrica, o da quelli pertinenti alla lingua e lo stile? Per fortuna, a trarmi dall'imbarazzo in cui mi metteva la coscienza della continua interazione tra gli uni e gli altri, sono stati i due traduttori che, nelle rispettive pagine introduttive, pongono chiaramente l'accento sui primi.⁵

1. La scelta metrica

Su un punto, almeno, i due traduttori – Rochon tacitamente, dichiaratamente Orcel – concordano: l'opportunità e addirittura necessità di una traduzione in versi. E sia pure per motivi diversamente formulati e con accomodamenti differenti, ambedue ugualmente, prudentemente, rinunciano a cimentarsi con le rime della stanza italiana: Rochon per evitare di ricorrere ad acrobazie pericolose per la qualità della traduzione («ces périlleuses acrobaties, qui gâtent, par exemple, une des rares traductions qui méritent encore d'être quelquefois utilisée»), riservandosi tutt'al più di conservare di tanto in tanto una rima o un'assonanza nel distico finale, per materializzare il cambiamento di ritmo dalle rime alternate dei primi sei versi alla rima baciata degli ultimi due; Orcel, per la convinzione dell'impossibilità di riprodurre esattamente il sistema delle rime senza tradire il significato dei versi («sans grave infidélité sémantique»), ma con il fermo proposito di introdurre ogni volta che possibile qualche assonanza o rima nei primi sei versi, e di terminare ogni strofa francese con un distico a rima baciata, in ossequio alla forma conclusa dell'originale italiano.

⁵ Rochon, *Avant-propos*, t. I, pp. IX-X; Orcel, *Note sur la traduction*, t. I, pp. 15-18.

Qui finisce l'accordo tra i due traduttori; e cominciano i dissensi. Rochon, senza – è vero – motivare la propria scelta, opta per l'alessandrino, limitandosi a ricordare le poche, semplici regole da lui rigorosamente osservate: «stretta applicazione dei principi della dieresi e della sineresi nel computo delle sillabe; rifiuto della cesura muta nei versi composti di due emistichi di uguale lunghezza (6+6)», ma non negli alessandrini trimetri (4+4+4). Orcel invece, partendo dall'osservazione giusta – in assenza, nel *Furioso*, di versi sdrucchioli – che «l'equivalente francese dell'endecasillabo italiano sarebbe [...] esattamente il [...] decasillabo con rima femminile», si fa gradualmente più sicuro di sé e della fondatezza della propria scelta – il che è perfettamente legittimo –, ma anche sufficiente, di una sufficienza perfino indisponente nei confronti di chi non condivide le sue vedute: «Per un poema di quel tempo e dell'ampiezza del *Furioso*, il decasillabo francese, verso epico, verso originario della poesia francese, s'imponeva da sé. Se, in conseguenza di questa scelta, ho dovuto sopprimere qua e là alcuni aggettivi (e numerosi articoli, avvicinandomi così di più alla sintassi del Rinascimento e alla lingua italiana), mi è successo in qualche rarissimo caso di dover rimpolpare [*étoffer*] il testo con l'aggiunta di certe parole tratte dal mio fondo personale. E stando così le cose, uno si immagina i *délayages* [traduciamo provvisoriamente «le diluizioni»] cui si trova costretto il traduttore che sceglie l'alessandrino. Ma oltre ad indurre un allungamento continuo del testo, la traduzione in alessandrini costituisce soprattutto, si capisce, un errore insieme estetico e storico».

Lasciamo da parte il tono – tanto, l'essersi fin dalle prime righe autoproclamato non solo poeta egli stesso, ma autore di una «buona traduzione in versi» che normalmente non abbisognerebbe di commenti o giustificazioni di sorta, non poteva non lasciar presagire il senso un tantino sprezzante di superiorità e di sopportazione con cui, «come scrive Audiberti» da lui compiaciutamente citato, anch'egli spiattella le ragioni che come «tutti i poeti» si sente in dovere di esporre –. E lasciamo pure un attimo da parte anche il punto di vista estetico, per soffermarci sul problema del preteso errore storico. Errore storico, perché

l'alessandrino è relativamente più recente del decasillabo (secolo XII invece dell'XI) e soltanto decenni dopo la morte di Ariosto, da Ronsard in poi, si avvierà a diventare in Francia il verso anche dell'epica? Perché, come sembra indicare più precisamente una dichiarazione apparsa su un quotidiano, usare l'alessandrino sarebbe un grave anacronismo che, imprimendogli «una forma francese classicheggiante», addirittura snaturerebbe il poema ariostesco col trasportarlo in un secolo non suo?⁶ Ma – sia detto senza voler negare le qualità intrinseche né minimamente attentare alla dignità storica del decasillabo – l'anacronismo è solo affare di date? Non possono darsi degli usi e stili in contrasto stridente con il loro tempo, e che siano invece più o meno consoni con fenomeni fioriti in tempi anteriori? In altri termini, se, come si è ricordato più sopra, l'Ariosto è un classico, e se, come sottolinea proprio Orcel in una sua parentesi, «il *classicismo* italiano precorre di oltre un secolo e mezzo» quello francese,⁷ perché, a partire da un unico esempio giudicato infelice, respingere l'idea che una traduzione in alessandrini possa approdare ad altro che uno snaturamento «classicheggiante» del poema ariostesco? Perché, al contrario del poeta Jacques Audiberti, subito citato e variamente tenuto presente in seguito, escludere e tacciare così formalmente di errore storico ogni tentativo di rendere quello che dal Duecento in poi è sempre stato il più classico dei versi italiani con il verso classico per eccellenza della tradizione francese?⁸

⁶ «Libération», giovedì 28 settembre 2000, supplemento «Livres», p. III: «J'ai choisi le décasyllabe qui correspond à l'hendécasyllabe italien, parce que les traductions en alexandrins se sont avérées par le passé décevantes, tirant forcément le poème italien vers une forme française classicisante. Le poème y perd beaucoup de sa nature, ce siècle n'étant pas le sien...» (corsivi miei).

⁷ *Note sur la traduction*, p. 15: «(puisque le 'classicisme' italien est en avance d'un bon siècle et demi sur le nôtre)».

⁸ Cfr. Le Tasse, *Les Flèches d'Armide, Poèmes extraits de la «Jérusalem délivrée»*, Présentation et traduction de J. Audiberti, texte édité et commenté par J.-Ch. Vegliante, Paris, Imprimerie Nationale, 1993. La frase di apertura della *Présentation* viene citata fin dalla seconda frase della *Note* di Orcel, che poi riecheggia altri punti del testo di Audiberti, il quale, tuttavia, a differenza di lui, prima di «aritmeticamente» propendere per il decasillabo francese nella traduzione, osserva che l'endecasillabo della *Gerusalemme*, verso classico dell'epopea italiana, «au moral, [...] correspondait donc à notre alexandrin, avec, toutefois, moins d'amplitude».

È vero che, cadendo le obiezioni di natura storica alla scelta dell'alessandrino, restano quelle di natura estetica, più soggettive e pertanto difficilmente afferrabili, a meno che con l'aggettivo *estetico* si intenda più particolarmente far riferimento a fenomeni concretamente misurabili come quelli da Orcel qualificati *délayages*, con una parola il cui significato, a seconda dell'umore con cui la si usa, può oscillare tra la semplice, quasi neutrale, segnalazione della presenza di zeppe e la denuncia volutamente offensiva di vere e proprie sbrodolature riempitive. Certo, *aritmeticamente* – per riprendere l'espressione usata da Audiberti – tra un endecasillabo tronco italiano e un alessandrino piano francese (intendiamo: terminato con una «rime féminine») la differenza è di ben tre piedi, pari cioè a un terzo circa della lunghezza totale, laddove, con un decasillabo francese, è di un piede al massimo, se il verso termina con una «rime féminine». Così stando le cose, è ovvio che l'alessandrino, più del decasillabo, può incitare all'uso sistematico di zeppe per riempire i vuoti dovuti ai piedi in più disponibili rispetto all'endecasillabo italiano, e esporre dunque il traduttore a «abbandonarsi alle facilità». Ma far immediatamente seguire, a questa legittima messa in guardia contro un pericolo inerente a ogni traduzione in un tipo di verso più lungo dell'originale, l'affermazione manichea che, all'opposto, «la scelta del decasillabo genera delle difficoltà felici»,⁹ sarà o una spaconata, o magari una pia illusione. Poiché non è meno difficile, in un caso, evitare le facilità infelici, che, nell'altro, venire a capo di difficoltà felici solo per chi riesce a sormontarle felicemente; fra le quali quelle – prima di Orcel, da Audiberti succintamente riepilogate nella sua *Présentation* – derivanti dalla superiore «malleabilità», o elasticità che si voglia chiamarla, della lingua italiana; e particolarmente della lingua poetica che, alle molte possibilità di omissioni (articoli, pronomi personali soggetti) della lingua usuale aggiunge le proprie licenze, a tal segno che i vocaboli «appaiono dilatabili e compressibili a seconda della pressione prosodica», e che la densità espressiva dell'endecasillabo italiano risulta spesso superiore a quella

⁹ «Libération», 28 settembre 2000, cit., p. III: «le traducteur [en alexandrins] peut verser dans la facilité, alors que le choix du décasyllabe crée d'heureuses difficultés [...].»

del decasillabo francese.¹⁰ In conseguenza di ciò, non di rado, la traduzione letterale di un endecasillabo italiano approda a un numero di undici o magari dodici sillabe, e perlopiù, senza incorrere nell'accusa di diluizione [*délayage*], bastano un paio di sobri interventi ad ottenere un alessandrino per fluidità e fedeltà al senso dell'originale non indegno di stare al confronto con decasillabi non sempre agili né fedeli.

Soffermiamoci un attimo a contemplare un solo esempio, ma esteso a un'intera stanza, la cinquantesima del canto VII, in cui Ariosto evoca il «palafreno» fatto apparire dalla maga amica di Bradamante e la partenza di detta maga verso l'isola d'Alcina, dove ha promesso di liberare Ruggiero:¹¹

ROCHON

C'était, je crois, un Hellequin ou [###] Farfarel
qu'elle **avait** de l'enfer **tiré** sous cette forme;
[elle] monta sur lui, pieds nus et sans ceinture,
les cheveux dénoués, épars horriblement;
mais de son doigt **il lui fallut ôter** l'anneau,
pour qu'[il] ne rompît pas [tous] ses enchantements.
Puis [elle] se hâta, si bien que le matin
[elle] **était parvenue** dans cette île d'Alcine.

ORCEL

C'était, je crois, [###] Farfarel, [o-###] Halequin
ou quelqu'autre démon qu'elle évoqua:
robe au vent, les pieds nus, sa **chevelure**
flottant horriblement, sauta dessus;
mais [ben] se leva du doigt la bague, **afin**
de ne brouiller ses [grands] enchantements;
puis galopa si vite qu'à matine
se retrouva dans cette île d'Alcine.

Succintamente, il confronto tra le due versioni suggerisce le seguenti osservazioni: 1) uno per allungare, l'altro per accorciare la traduzione letterale, i due traduttori ricorrono a due mezzi simmetrici: Rochon, l'aggiunta dei pronomi personali; Orcel, la soppressione di articoli e, negli ultimi sei versi, l'omissione di tutti i pronomi persona-

¹⁰ *Ibidem*: «l'italien, contrairement aux idées reçues, peut être plus laconique que le français»; Orcel, *Note sur la trad.* cit., p. 16; e soprattutto Audiberti, in *Le Tasse* cit., pp. 15-16; in particolare questo passo: «La prosodie italienne favorise à ce point les élisions que l'espace offert à l'expression vocabulaire par l'hendécasyllabe italien dépasse de beaucoup celui du décapode français. La langue de la poésie italienne et, dans une certaine mesure, la langue italienne, est, plus que la française, d'une matière élastique. Point n'y présentent les vocables cette figure fixe et cadrée. Ils y apparaissent dilatables et compressibles au gré de la pression prosodique».

¹¹ Tra parentesi quadre, depennate: le parole del testo italiano soppresse nelle trad.; tra parentesi quadre, non depennate: le parole aggiunte nelle trad.; in grassetto: i passi meritevoli di una spiegazione che verrà data più sotto.

li soggetti; 2) ambedue, per motivi prosodici – completare un secondo emistichio di sei sillabe – aggiungono nel sesto verso una anodina zeppa monosillabica (*tous; grands*); 3) per guadagnare due o tre sillabe senza appesantire il testo, Rochon inoltre, un paio di volte, sostituisce abilmente al passato remoto originale un piuccheperfecto (v. 2: «avait [...] tiré»; v. 8: «était parvenue»), espressione canonica dell'anteriorità nel passato, più frequente in francese che in italiano; 4) e tranne una volta, al v. 5, dove «il lui fallut ôter» introduce forse un'idea eccessiva di dovere nella resa dell'italiano «ben» («ben [...] si levò»), la sua traduzione è aderente al testo ariostesco; molto più di quella di Orcel, che del v. 2 dà una spiegazione piuttosto che una traduzione, riduce i due aggettivi del v. 4 («sciolte [...] passe») a un solo participio («flottant»), ignora il «ben» del v. 5, e per finire non si perita di introdurre due *enjambements* a distanza di due versi (3/4; 5/6), esasperando un procedimento di cui Ariosto, si sa, dalla prima alla terza stesura del suo poema, tende invece a fare un uso sempre più controllato.¹²

Questo mio breve confronto, ovviamente, non ha la pretesa, a partire da una sola ottava, di determinare perentoriamente i rispettivi pregi e difetti delle due monumentali traduzioni di oltre 38.000 versi da me prese in considerazione.¹³ Non mira ad altro, come si è già detto, che a mettere in guardia contro diverse illusioni:

a) quella – già denunciata da Dante nel testo del *Convivio* posto in epigrafe al presente intervento – della possibilità di «transmutare» la poesia da una lingua in un'altra «senza rompere tutta sua dolcezza e armonia». Per non uscire dal campo ben delimitato di cui mi sto occupando: come passare dall'endecasillabo italiano, con i suoi due o tre accenti principali canonici, al diversamente accentato ales-

¹² Dell'*enjambement* si tratterà più precisamente nella seconda parte del presente intervento.

¹³ Esattamente 38736 versi (4842 ottave); non, come ha sostenuto sul giornale «Le Monde», datato 20 ottobre 2000 (supplemento «Le Monde des livres», p. V), un ditirambico recensore della traduzione di Orcel, 2648 versi (331 ottave)! L'errata corregge laconica pubblicata sullo stesso giornale una settimana dopo difficilmente avrebbe potuto rimuovere un lettore avvertito dalla spiacevole impressione che non si trattasse di un banale *lapsus calami*, e che l'autore della recensione, addirittura membro dell'Académie française, non si fosse preso la briga – se non altro – di soppesare la ponderosa edizione bilingue da lui pur recensita.

sandrino (6/12, più di rado 4/8/12), ma anche al più vicino decasillabo francese – suo presumibile antenato –, senza appunto «rompere» l'armonia tra ritmo e senso dell'originale, qualunque acrobazia si faccia per mantenerli associati? Come, non pur rendere, ma solo avvicinare la complessa corrispondenza tra ritmo e contenuto dell'ottava della fuga disperata di Angelica (I, 33), con il gioco sapiente degli accenti e, tra l'altro, il calcolato, regolare ritorno – acutamente segnalato dal De Robertis – di due accenti successivi (6^a-7^a sillaba) nei quattro versi pari?¹⁴

b) Un'altra illusione è poi credere – come si è già accennato più sopra – che il contenuto di un endecasillabo italiano tradotto letteralmente possa in linea di massima corrispondere alle dimensioni di un decasillabo francese. Nonostante la somiglianza tra le due lingue, la lunghezza delle parole e delle locuzioni, per prendere questo solo esempio, spesso varia dall'una all'altra tanto da costringere il traduttore in cerca di isometria ora a togliere e ora ad aggiungere una o più sillabe. E più dei vocaboli stessi, è l'elasticità conferita all'italiano da quella che giustamente Orcel qualifica la «straordinaria propensione all'apocope e all'elisione» ad avvicinare non di rado una traduzione letterale dell'endecasillabo italiano all'alessandrino più che al decasillabo francese. Si pensi alle numerose occorrenze di passati remoti variamente apocopati, di cui ben quattro esempi compaiono fin dalla prima ottava del poema: *furo* (v. 3), *passaro* (*ibidem*), *nocquer* (v. 4), *diè* (v. 6).¹⁵ E si pensi pure alle non poche sinalefi, non tutte trasferibili in francese, soprattutto quando vi si trovano coinvolte non due, ma tre vocali (e con loro tre parole): come il verso I, 33.7, «ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in valle», con le sue tre sinalefi, di cui due di tre vocali (-*ta/o/in*; -*te/o/in*); o come poco dopo il verso I, 34.4, «stringer dal pardo, o aprirle le 'l fianco o 'l petto» (-*do/o/a*; -*le/'l*; -*co/o/'l*); o ancora il verso I, 36.7, «e quel va errando intorno alle chiare

¹⁴ Lo schema prosodico dell'ottava, dopo un primo verso con accenti di 4^a-8^a-10^a, offre un'alternanza eccezionale di quattro versi con accenti di 6^a-7^a-10^a e tre con accenti di 6^a-10^a. L'ottava I, 33 è un caso limite, di fronte al quale la soluzione indubbiamente più saggia è quella adottata da Rochon: tradurre il più letteralmente possibile il senso del testo, senza come Orcel avventurarsi a introdurre troppe innovazioni – aggettivi nuovi; o soppressione di uno dei tre tipi di alberi evocati dal poeta per far posto a un'allitterazione di dubbio gusto, ecc. – col rischio che sappiano di fuga in avanti più che di traduzione.

¹⁵ Di *furo* il *Furioso* offre 63 occorrenze (10 nella *Divina Commedia*), generalmente davanti a vocale o in fin di verso; ma anche, eccezionalmente, 4 volte davanti a consonante (XXIII, 131: «furo tutti [...]»), invece di *fur* (118 occorrenze, contro 19 nella *Commedia*) o *furon* (20 occorrenze; 24 nella *Commedia*). *Passaro* appare soltanto un'altra volta (ma si hanno 4 occorrenze di *passâr* davanti a consonante). Di *diè* si annoverano altre 65 occorrenze (11 nella *Commedia*), in alternanza con 96 *diede* (13 nella *Commedia*). Si vedano pure le molte occorrenze della terza persona singolare del presente indicativo del verbo *dovere*: una cinquantina sotto una forma (*de'*, *dee*) per lunghezza identificabile all'equivalente francese «doit»; ma oltre una sessantina sotto una forma bisillabica (*debbe* o *deve*) non sempre seguita da vocale, e che pertanto comporta una sillaba in più rispetto al francese.

onde (*va/er-*; *-do/in-*; *-no/al-*; *-re/on-*), che ogni volta costringono sia l'uno che l'altro dei due traduttori a sacrificare qualcosa (una parola, un costrutto, una forma verbale) del testo italiano per adattarne la traduzione alla struttura del verso francese, senza né che il decasillabo approdi a soluzioni più felici dell'alessandrino, né che, più del decasillabo, l'alessandrino versi nella facilità.

Tutto sommato, data la evidente superiore densità espressiva del verso italiano, il rischio di cadere nella facilità non è maggiore per chi traduce in alessandrini che in un traduttore in decasillabi. Se più del secondo, infatti, il primo avrà da evitare le zeppe abusive – ma, come si avrà modo di vedere più oltre, le zeppe non mancano neanche nella poesia ariostesca! –, la difficoltà di ridurre la traduzione letterale dell'originale italiano alla misura del decasillabo francese è spesso tale e tanta da incitare molto più dell'alessandrino alle soluzioni facili. E per quanto rispettabili possano essere le giustificazioni addotte e che non ho intenzione di discutere, cos'altro sono in fondo le «licenze» e libertà rivendicate nella *Note sur la traduction* di Orcel, se non altrettante facilitazioni, altrettanti espedienti comodi pretestuosamente destinati a «salvaguardare il sapore ritmico dell'originale»? I non pochi apostrofi detti «contrattivi» – le «apostrophes contractives» che Audiberti respingeva, ma che nella traduzione di Orcel compaiono fin dal primo verso («Les dam', les chevaliers [...]») e raggiungono le sedici occorrenze nel solo primo canto del poema –, qualunque uso ne venga fatto per ritmare un emistichio, obiettivamente non sono altro che degli accorgimenti mirati all'elisione di una sillaba, e cioè all'accorciamento della traduzione letterale: come, in varia misura, le soppressioni «qua e là» di «alcuni [?] aggettivi» e quelle, non necessariamente «felici» di «numerosi articoli» e di pronomi personali soggetti.¹⁶

¹⁶ Orcel, pp. 16-18, *passim*. Cfr. *ibidem*, le sedici «apostrophes contractives» del canto I: ott. 1^a, verso 1^o [=1.1] («Les dam', les chevaliers»); 4.5 («grand' valeur»); 14.6 («Parc' que»); 20.1 («tu l'aim' aussi»); 24.8 («à fair' pour»); 38.1 («Tendres herbett' y font»); 41.2 («me glaces/ me brûl' et fais»); 42.8 («dames enamourées/ aim' en avoir»); 43.5 («da jeune fill', qui»); 44.1 («aux autr' et»); 44.3 («Fortun', Fortune»); 53.7 («façons/ gracieus', et»); 56.8 («qu'ell' prête foi»); 66.8 («ell' lui»); 77.2 («tout sonnand d'arm', un»); 81.2 («Parc' que»). Da notare una frequenza eccezionale dell'espediente proprio nelle ottave di maggiore densità poetica: 5 occorrenze nelle sole ottave 41-44, quelle della «verginella».

Non soltanto, dunque, rispetto a quella del decasillabo, la scelta dell'alessandrino non è né un errore storico né un errore estetico, ma i rischi sono praticamente equivalenti, anche se di senso contrario: rischio di un appesantimento eccessivo del ritmo con troppi pronomi personali soggetti, articoli e zeppe nel caso dell'alessandrino; ma rischio non minore, data la difficoltà di adeguarlo al ritmo di quello italiano, di approdare, moltiplicando elisioni ed omissioni, a un decasillabo francese tanto stringato da risultare addirittura striminzito, e tra l'altro sintatticamente poco accetto agli orecchi di un francofono.

Ma anche se basate su (e illustrate da) esempi tolti dal *Furioso*, quelle che si sono fin qua venute affacciando, sono considerazioni e conclusioni riguardanti il problema generale della traduzione in francese dell'endecasillabo e della stanza italiana, più che il caso concreto dell'Ariosto. Resta pertanto, in una seconda parte, da commisurarle più precisamente alle singolarità sia metriche che lessicali, e più latamente stilistiche e linguistiche del poema ariostesco e ai problemi specifici di traduzione che ne derivano.

2. Specificità del poema ariostesco

È noto che, come la lingua – di cui si parlerà più sotto –, la versificazione ariostesca ovviamente ubbidisce a una norma, ma generica, non assoluta, generalmente ma non sistematicamente osservata dal poeta; il quale, anzi, introduce non poche – controllate – variazioni volte, oltre e più che a confermare la regola, a dar puntualmente maggior rilievo a certi elementi ritmici, tematici o altri che gli preme sottolineare.

Concretamente: nell'endecasillabo ariostesco, fluido e normalmente rispettoso dello schema prosodico canonico, non di rado si inseriscono, tra gli accenti di 4^a, 8^a e 10^a sillaba alternanti con accenti di 6^a e 10^a, uno o più accenti secondari, col risultato di dar rilievo a parole sulle quali non batte normalmente l'accento metrico e conseguentemente variare il ritmo consueto del verso:¹⁷ un risultato, peraltro, di-

¹⁷ Si pensi al caso limite dell'ott. I, 33, già evocato più sopra, n. 14.

versamente apprezzato dagli studiosi – potenziamento del ritmo con un notevole aumento dei tempi forti del verso, per gli uni, *versus* rottura dello schema prosodico tradizionale in senso prosastico, secondo altri – ma che comunque non deve sfuggire al traduttore, anche se obiettivamente, in casi simili, non gli resta altra soluzione che seguire il più fedelmente possibile nella lingua bersaglio il senso del testo italiano.

D'altronde, ad accrescere la generale scorrevolezza del verso ariostesco e a volte creare – o accrescere – nella mente di chi legge il *Furioso* l'impressione di leggere non un poema ma una prosa ritmata, contribuiscono pure certe rime, e soprattutto gli *enjambements*. Non, ovviamente, le non poche rime «difficili» di provenienza dantesca registrate e analizzate in una preziosa inchiesta di Segre, completata e perfezionata in seguito dalle indagini sullo stesso argomento di Blasucci e Ossola;¹⁸ ma «quelli che [paragonando Dante e Ariosto] il Parodi definisce “tipi di rima debole e trascurata”, e cioè in concreto quelli ottenuti con desinenze soprattutto di forme verbali (e in particolare con participi passati e infiniti) o anche con avverbi in –mente o con composti del tipo [*mette*]; *ammette*; *rimette*». Emilio Bigi – autore del brano appena citato –, pur relativizzandola rispetto a quella osservabile nell'*Innamorato*, riconosce la frequenza nel *Furioso* di «tali rime», ma si rifiuta di considerarle un «indizio di scarsa cura stilistica», insistendo invece a farne gli indizi della ricerca di una difficile facilità: «che finisce per diventare un consapevole elemento di quella “grazia” insaporita di “spezzatura”, che i grandi teorici del secolo insegnavano e il poeta sentiva come il grado supremo della bellezza».¹⁹

¹⁸ C. Segre, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la «Commedia», in Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 51-83 (cfr. pp. 62 ss.); L. Blasucci, *La «Commedia» come fonte linguistica e stilistica del «Furioso», in Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 121-162 (cfr. pp. 138 ss.); C. Ossola, *Dantismi metrici nel «Furioso», in AA. VV., Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 65-94. Cfr. pure M.C. Cabani, *La concorrenza dantesca, in Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso», Pisa, Nistri-Lischi, 1990, cap. I, 6.3, pp. 75-89.*

¹⁹ E. Bigi, *Appunti sulla lingua e sulla metrica del «Furioso», in La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, pp. 164-186 (cfr. pp. 176 ss., *passim*). Bigi osserva (p. 177) che «nelle prime cinquanta ottave dell'*Innamorato*, per esempio, le rime “deboli o trascurate” dei tipi elencati dal Parodi sono ben 143 contro 71 nelle prime cin-

A rafforzare ulteriormente l'impressione di facilità e fluidità contribuiscono pure gli *enjambements* ariosteschi, soprattutto – ma non solo – nelle ottave in cui, come nella I, 71 da Bigi giustamente addotta come esempio, si combinano con la facilità delle rime.²⁰ A dir la verità, anche sugli *enjambements* si sono avuti tra gli studiosi dei dissensi non trascurabili. Enzo Turolla,²¹ per esempio, considerandone gli «effetti tutti e conseguenze [...] contrari alla tonalità fondamentale della poesia ariostesca», ritiene il fenomeno «assai lontano dalle intenzioni del poeta», e «nota che il poeta nel lavoro d'acquisto e nell'itinerario dell'elaborazione tende [...] di solito» a eliminarlo; tanto che – secondo un calcolo attribuito allo Spierri – gli *enjambements* rimasti nell'ultimo *Furioso* compaiono soltanto nel 6,5% delle stanze: una percentuale ridottissima rispetto alla *Gerusalemme liberata*, dove la proporzione sale al 17,9% delle stanze. A sostegno di queste sue considerazioni liminari, Turolla dedica poi interamente le pagine che seguono a una ordinata illustrazione dei vari tipi di *enjambements* presenti nella prima redazione del poema e in seguito variamente soppressi o attenuati. Sennonché, pur non negando la validità degli esempi da lui ad-

quanta ottave del *Furioso*; e la differenza aumenterebbe di molto, se si contassero anche le parole-rime ormai stereotipate nella tradizione canterina (*gagliardo*, *fino*, *adatto*, *giocondo*, *franco*, *gradito*, *polito*, ecc.) frequentissime nel Boiardo e invece pressoché assenti nell'Ariosto». Ora, tuttavia, il CD-ROM della LIZ consente di correggere queste ultime affermazioni di Bigi: sommando tutte le forme, maschili e femminili, singolari e plurali, si trovano nell'*Innamorato* 110 occorrenze (di cui 84 parole-rime) dell'aggettivo *gagliardo*, contro 76 nel *Furioso* (56 parole-rime); dell'aggettivo *fino*: 44 (40 parole-rime) nell'*Inn.* contro 13 (12 parole-rime) nel *Fur.*; di *adatto*: 4 occorrenze (tutte parole-rime) nell'*Inn.*, nessuna nel *Fur.*; dell'aggettivo *giocondo*: soltanto 9 occorrenze (tutte parole-rime) nell'*Inn.*, contro ben 44 (28 parole-rime) nel *Fur.*; di *franco*: 192 occorrenze (ma solo 24 parole-rime) nell'*Inn.*, contro 26 (17 parole-rime) nel *Fur.*; di *gradito* (-a): soltanto 3 occorrenze (2 parole-rime) nell'*Inn.*, contro 4 (tutte parole-rime) nel *Fur.*; e infine, di *polito* (-a, -e): 18 occorrenze (tutte parole-rime) nell'*Inn.*, contro 3 (una sola parola-rima) nel *Fur.* Eccetto nel caso di *franco* e in quello meno probante di *polito*, sembra dunque manifestamente esagerato opporre un fenomeno «frequentissimo» nel Boiardo allo stesso ritenuto «pressoché assente» nell'Ariosto: pur essendo (ma non sempre: cfr. *giocondo*) meno numerose che nell'*Innamorato*, le occorrenze di parole-rime stereotipate della tradizione canterina restano significativamente presenti anche nel *Furioso*.

²⁰ *Op. cit.*, pp. 177-178.

²¹ *Dittologia e «Enjambement» nell'elaborazione dell' «Orlando furioso»*, «Lettere Italiane» X (I), 1958, pp. 1-20 (cfr. pp. 10-20).

dotti, alcuni tra i maggiori studiosi della poesia ariostesca (Binni, Blasucci, Bigi) si rifiutano di seguirlo nelle sue ultime conclusioni, obiettando tra l'altro che, nonostante le non poche eliminazioni, gli *enjambements* presenti nella terza edizione sono molti. Anzi, Binni e – dopo di lui – Bigi hanno osservato che nei distici finali delle ottave, il poeta, invece di sopprimere, «tende a creare nuove inarcature o almeno a rafforzare quelle esistenti»;²² e di conseguenza, il criterio che ha guidato Ariosto nelle soppressioni non può essere semplicemente, come credeva Turolla, una sostanziale incompatibilità dell'*enjambement* con la sua indole poetica; non può essere se non lo stesso che altrove, invece, lo ha portato a nuove creazioni: quello cioè, insieme più complesso e soggettivo, dell'espressività. In altri termini, Ariosto ha soppresso solo gli *enjambements* da lui giudicati infelici, poco espressivi o disarmonici, migliorandone altri e non esitando a coniarne *ex novo* là dove gli è parso necessario creare un trapasso, una continuità tra verso e verso, usandoli per «scendere verso la prosa» (Fubini),²³ «in funzione puramente prosastica o discorsiva» (Blasucci),²⁴ ma anche, occasionalmente, per provocare una di «quelle dissonanze, [che] frangendo la linea regolare del movimento ritmico, lo mettono momentaneamente in pericolo, creano uno scompenso nel suo svolgimento: e – aggiunge Blasucci, lungamente ed elogiativamente citato da Fubini – si direbbe che l'Ariosto goda di quella sospensione, di quello scompenso, perché poi più atteso, più desiderato giunga il rientro finale nell'alveo, *il vittorioso coincidere del periodo logico col periodo strofico*».²⁵ Comunque sia, che esso miri ad un tendenzialmente prosaico mimetismo «di movimento (psicologico o puramente fisico)», o a un «ritmo che provvisoriamente si frange per poi ricomporsi», quella

²² E. Bigi, *art. cit.*, p. 171.

²³ *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, p. 232.

²⁴ *Osservazioni sulla struttura metrica del «Furioso»*, in *Studi su Dante e Ariosto cit.*, p. 101.

²⁵ *Ibidem*, p. 102 (corsivi miei). Cfr. il lungo brano estratto dalle pp. 101-103, cit. da M. Fubini, *Poscritto: gli «enjambements» nel «Furioso»*, in *Studi cit.*, pp. 241 ss. E si pensi a questo giudizio anteriore di Fubini debitamente tenuto presente da Blasucci: «L'*enjambement* è sempre, in grado maggiore o minore, una dissonanza» (*Osservazioni cit.*, p. 233).

dell'*enjambement* ariostesco resta sempre «una funzione essenzialmente ritmico-melodica» che impone di non isolarlo e contemplarlo sempre «nell'intero giro strofico»: ²⁶ dove, lungi dalla forza lirico-affettiva dell'*enjambement* tassiano, generalmente introduce nel movimento dell'ottava – unità basilare del «narrar cantando» ariostesco – poco più che una variazione discreta, non sempre traducibile con la stessa discrezione. ²⁷

Giunti a questo punto, potrebbe sembrare inutile attardarsi, in questa sede, sulle due tesi opposte riguardanti la natura dell'ottava ariostesca – stanza chiusa, «conclusa», *versus* stanza aperta –, arguendo che al traduttore basti adeguarsi o alla sintassi o agli altri mezzi, ritmici o grammaticali o di contenuto, dal poeta adoperati per occasionalmente concatenare due o più ottave. Sennonché i sostenitori della tesi dell'ottava aperta sono quegli stessi che insistono, perfino ingannevolmente, sulla prosaicità, sul ritmo prosastico, da narratore più che da poeta, del verso ariostesco. Come Nino Cappellani, ²⁸ il quale, ammeso che «anche l'Ariosto scrisse alcune ottave che si possono porre accanto alle perfette del Poliziano e del Tasso» – cfr. stanze «conchiuse» come quella della «verginella»: I, 42 –, non senza una qualche paradossalità afferma che «le più originali ottave dell'Ariosto [...] sono così vicine alla libertà ritmica della prosa, che solo artificiosamente se ne possono sottolineare rime e pause metriche»; anzi, considera addirittura che «il più grande Ariosto è uno scrittore dalle ottave quasi prosastiche, in cui pause e ritmo discordano dalle pause e dal ritmo tradi-

²⁶ L. Blasucci, *Osservazioni* cit., pp. 103, 104, 101, 103.

²⁷ Cfr. l'ott. 53 del canto I, presa come esempio da Blasucci (p. 102) nel brano poi citato da Fubini (p. 243). Rochon ha rinunciato a conservare i due *enjambements* successivi tra i versi 5/6 e 6/7, che praticamente annullano ogni distacco tra il 5° e il 7° verso e creano un ritmo incalzante, ripiegando invece verso un ritmo meno concitato a base di emistichi equilibrati; laddove Orcel, deliberatamente o meno, si è sforzato di mantenere almeno il secondo degli *enjambements* ariosteschi («et les façons/ gracieus', et le visage d'ange vrai»), ricorrendo a un apostrofo «contrattivo» poco grazioso in un verso in cui la logica, o perlomeno la naturalezza, sembrerebbe esigere o altri due apostrofi («gracieus' et le visag' d'ang' vrai!»), a rischio di ottenere un ottonario anziché un decasillabo, o nessuno.

²⁸ *La sintassi narrativa dell'Ariosto*, Firenze, La Nuova Italia, 1952, cap. II: *La versificazione*, pp. 27 ss. *passim*.

zionale; in cui le frasi ritmiche si sovrappongono alle stesure normali dei versi e le annullano smorzando o attenuando al massimo l'*ictus* delle rime». ²⁹ Ed è ancor più forzata, semmai, la tesi sostenuta per finire dallo stesso studioso: di una vivissima «insofferenza [ariostesca] delle [...] ottave in quanto *forme chiuse* che mal si adattavano alle nuove e più coscienti *forme narrative*», da cui si sarebbe originata una specie di sistematica «evasione» dagli schemi tradizionali che «spezzò all'interno l'organismo canoro [...] dell'ottava e ne conservò l'involucro esterno» ³⁰!

Vero, invece – e su questo punto gli altri critici sono unanimi –, è che il *Furioso* è il poema per eccellenza del ritmo, anzi, per dirla con Fubini, del «puro ritmo», della «gioia del ritmo»: ³¹ di un ritmo vario ma sempre controllatissimo e rispettoso della scansione metrica tradizionale. Poiché, se innegabilmente gli accenti secondari, le non infrequenti rime facili, il numero non irrilevante degli *enjambements*, cui si aggiungono i non pochi – a volte perfino fitti – iperbati ³² di ascendenza per lo più petrarchesca, e i vari altri mezzi da Ariosto adoperati per creare «strutture euritmiche» sia all'interno dei singoli versi (coppie, antitesi, enumerazioni) che a livello dell'intera ottava (chiasmi, anafore, riprese di costruzioni sintattiche in due o più versi, ecc.) ³³ generano una fluidità che attenua spesso notevolmente la rigidità degli schemi prosodici e metrici tradizionali, resta che detti schemi, nel *Furioso*, non sono mai né trascurati, né tanto meno traditi o «annullati». E stando così le cose, è chiaro che, nella impossibilità in cui si trova di rendere fedelmente nella lingua bersaglio tutti i molti accorgimenti ritmici via via usati dal poeta, il traduttore non ha altra soluzione che definire una scala delle priorità ed attenervisi poi con il massimo rigore possibile. Una volta decisa l'adozione del verso francese ritenuto più

²⁹ *Ibidem*, pp. 27, 52.

³⁰ *Ibidem*, p. 32.

³¹ *Studi cit.*, p. 239.

³² M. Fubini, *Poscritto cit.*, p. 245 e n. 4.

³³ Cfr. L. Blasucci, *Osservazioni cit.*, p. 78.

adeguato,³⁴ decasillabo o alessandrino che sia, sembra che non vi possa essere – oltre, ovviamente, o meglio forse, unitamente a quella ineludibile della fedeltà al senso – altra esigenza prioritaria che un’osservanza del metro adottato e delle norme che lo regolano possibilmente così scrupolosa come quella ariostesca dell’endecasillabo italiano. Dopodiché la resa dei vari altri elementi costitutivi del ritmo non potrà che dipendere dal grado di compatibilità *hic et nunc* di ciascuno con il rispetto delle regole prosodiche e metriche, specialmente quelle riguardanti la cesura. E più di ogni altro delicato sarà il problema degli *enjambements*, da cui spesso dipende la scorrevolezza di un’intera ottava e che pertanto importerà di usare con ariostesca discrezione, preferendo l’astensione a ogni soluzione suscettibile di tradire le esigenze ritmiche del poeta, e soprattutto evitando il più possibile di aggiungerne di nuovi a quelli del poeta col risultato di degradarli a facili espedienti di traduzione.

Tutt’altro che pacifico è pure, e resterà, il problema della necessaria rinuncia alle rime dell’ottava italiana (ABABABCC) in quanto principale ostacolo a una traduzione fedele. Anzi, è questo il vero *punctum dolens* della traduzione poetica, la prova inoppugnabile dell’impotenza del traduttore da Dante denunciata nel passo del *Convivio* citato più sopra, in epigrafe. E si capisce dunque che, a differenza di Rochon, il quale, con matura prudenza, non accampa altre pretese che quella di «ogni tanto [...] conservare una riga o un’assonanza nel distico finale» per tradurre così, occasionalmente, il passaggio dalle rime alternate dei primi sei versi alla rima baciata degli ultimi due, Orcel, rinunciando per le stesse ragioni a una riproduzione esatta del «sistema delle rime» italiano,³⁵ non soltanto abbia «scelto, per i primi sei versi, un decasillabo libero, o assonanzato, o rimato quando possibile», ma si sia sentito in obbligo di ricorrere alla rima baciata nel di-

³⁴ A differenza di Jacqueline Risset (*op. cit.*, p. 22), che ha tradotto la *Commedia* letteralmente, e pertanto in versi disuguali, piegandosi solo a una duplice esigenza: tentare di sostituire alla rima in fin di verso «un tessuto di omofonie generalizzato», e rispettare al massimo la «rapidità» dantesca.

³⁵ Cfr. più sopra, l’inizio della parte 1. *La scelta metrica*.

stico finale di ogni stanza, «rispettando così la forma chiusa dell'originale italiano».³⁶ Sennonché, come una scorsa alla traduzione del primo canto basterà a dimostrare, questa sua coraggiosa risoluzione doveva presto rivelarsi un tantino presuntuosa, in quanto a volte poco propizia alla dovuta fedeltà. Se infatti cambia poco o nulla al senso dell'ultimo verso della prima ottava che «re Carlo imperator romano» sia chiamato «l'empereur romain Charles *le Grand*» per ottenere una rima povera con «Trojan» (*Troiano*), già più discutibile può logicamente apparire il «pour achever *ce que j'ai commencé*» finale della seconda ottava per tradurre il «quanto ho *promesso*» di un poema che appena sta cominciando. Importa poco che, alla fine della traduzione – esatta – del «Ma tosto si pentì d'esservi giunto» con cui termina l'ottava VI, si introduca una mera zeppa, «néanmoins», senza altra giustificazione che la volontà di trovare una rima approssimativa con il «point» del verso precedente; più grave invece, anche se un'apposita nota segnala al lettore una «légère amplification» (!), è la sostituzione – sempre per creare una rima – del secondo emistichio del penultimo verso dell'ottava VIII con un'espressione («de barrière») inventata di sana pianta. Alcuni potranno considerare anodino che il «guerrier, *ch'a piè venia*», che nell'ultimo verso dell'ottava XI volutamente echeggia il «cavalier ch'a piè venia» dell'ottava precedente – un'eco da Rochon precisamente rispettata – diventi nella traduzione di Orcel, sempre per amor della rima, un «chevalier *en chasse*»; ma non, certo, volontario o meno che sia, l'autentico controsenso con cui termina l'ottava XIV: «Parc'que, *tout pesant d'eau, rapidement,/ son heaume a cascadé dans la riviè-re*», ecc.; dove «de l'acqua ingordo e frettoloso,/ l'elmo nel fiume si lasciò cadere» è incomprensibilmente riferito a «l'elmo» invece di esserlo, secondo la logica, a un Ferrau assetato che, bevendo con una fretta eccessiva, si lascia sfuggire l'elmo.³⁷ Poco dopo ancora, alla fine

³⁶ Orcel, p. 16.

³⁷ Rochon traduce invece giustamente: «car, trop avide d'eau, il avait dans sa hâte/ laissé tomber son casque [...]», ecc. A far pensare che si tratti di un errore involontario, e non di una «libertà» presasi dal traduttore, sta l'affermazione seguente di Orcel (p. 18): «C'est dans ce distique final que j'ai naturellement pris le plus de liberté (mais une liberté tout aristotesque), en me faisant un devoir de signaler dans une note, chaque fois que je

dell'ottava XVII, in cerca di una parola che possa rimare con l'espressione «en les forêts» – traduzione in sé parecchio riduttiva dell'italiano «al bosco e alla campagna» – non serve sfoggiare un'espressione familiare inedita, e giustificarsi in una nota osservando che quella usata dall'Ariosto è appena meno familiare, dal momento che l'ariostesco «menar de le calcagna» non significa per nulla «tricoter du jarret» – *id est* «darsela a gambe» – riferito al palafreno, ma si riferisce ad Angelica e al suo perduto «spronare» il cavallo.

Anche là dove Orcel non incorre in controsensi presumibilmente indipendenti dalla sua volontà, non mancano nel canto I i casi di soppressioni, o aggiunte, o sostituzioni che modificano più o meno profondamente il senso o il contenuto dei distici finali dell'Ariosto:

- soppressione (confessata nella nota liminare, pp. 16, 18) di molti articoli e non pochi pronomi soggetti, di qualche aggettivo come «bel» (canto I, ott. 12, v. 7) o «gentil» (I, 69.8), e pure di qualche sostantivo («la favella», I, 6.8);
- aggiunta: di qualche sostantivo con funzione insieme di zeppa e di parola-rima («égide», I, 59.8; «messire», I, 67.8); a volte di un intero secondo emistichio (I, 28.7; 63.7; 70.8);
- sostituzione: di un paio di aggettivi con uno che non traduce né l'uno né l'altro (I, 13.7: «alta [...] fiera» > «profonde»), o con un'interpretazione approssimativa (I, 60.8: «disdegnosa e rea» > «pleins de fureur»); di un sostantivo con una parola-rima che tradisce il significato ben preciso dell'italiano (I, 18.7: «fuoco» – che, con tutta evidenza, designa l'amoroso fuoco – > «audace»); o addirittura di un intero secondo emistichio con una traduzione stracchiata, bisognosa di una giustificazione imbarazzata in nota (I, 37.8: «che 'l sol non v'entra, non che minor vista» > «que n'y entre soleil, *vue étoilée*»); o con una traduzione tanto lontana dal verso italiano da necessitare una nota per ristabilirne il senso (I, 47.8: «che di pietà potrian fermare il sole» > «Que, de pitié, Soleil pourrait blêmir»).³⁸

I pochi esempi qui sopra elencati dovrebbero bastare a dare un'idea di quanto poco felice e pericolosa per la fedeltà della traduzione sia stata la risoluzione presa da Orcel, e da Rochon prudentemente scarta-

m'écartais franchement du mot à mot, le sens littéral de l'italien».

³⁸ La nota, a p. 945, corregge: «Le texte italien dit: “que de pitié le soleil pourrait s'arrêter” » Cfr. l'alessandrino fluido con cui, invece, Rochon traduce esattamente il verso dell'Ariosto: «qui pourraient de pitié arrêter le soleil».

ta, di sistematicamente rimare in francese gli ultimi due versi di ogni ottava. La cosiddetta «libertà del tutto ariostesca» confessata fin dalla nota introduttiva (p. 18), o più precisamente le libertà prese da Orcel – e che, una volta presa la decisione di rimare il distico finale, egli non poteva non prendere –: queste libertà dunque, anche a prescindere da alcuni controsensi che esse forse non fanno altro che rendere più evidenti, continuamente rischiano di approdare – e a volte approdano – a dei risultati tanto lontani dal testo di partenza da meritare l'appellativo di invenzioni più che di traduzioni.

3. La lingua poetica dell'Ariosto

Ad accrescere singolarmente la difficoltà di tradurre fedelmente la poesia dell'Ariosto contribuiscono pure non poco certe ben precise caratteristiche permanenti della sua lingua: una lingua – per riprendere un paio di avverbi già usati più sopra per qualificare il comportamento del poeta nei confronti delle regole della versificazione – generalmente, ma non sistematicamente, semplice, comune; sottoposta, dalla prima alla terza edizione del *Furioso*, a un assiduo lavoro correttivo tendente all'eliminazione non solo di dialettalismi, ma anche di latinismi, sostituiti con forme toscaneggianti; tendente pure all'eliminazione – più che altro, per ragioni di armonia – di «parole troppo espressive, o burlesche, o gergali, o arcaiche» (Segre), o magari troppo crude e realistiche (Turolla), o invece troppo preziose:³⁹ un lavoro correttivo insomma, che, ora con l'innalzamento dell'espressione in senso lirico, ora invece con l'abbassamento del tono, mira all'armonia mediante un'incessante riduzione di ogni eccesso tonale. Ma, come è stato variamente ricordato dai maggiori studiosi: se, dalla prima alla seconda edizione del poema (1521), il lavoro ariostesco procede già «in coincidenza, se non proprio in dipendenza con le norme» bembiane (Bigi), e se, dal '25 in poi, trova nelle *Prose* «una autorevole confer-

³⁹ Cfr. l'alessandrino ben messo in luce da G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241.

ma, e una guida sicura, alle correzioni che già andava eseguendo» (Segre), non per questo aderisce servilmente, pedissequamente, al lessico e alla grammatica bembiana. Come osserva giustamente Segre, lo fa «con orecchio di poeta, non con rigore di grammatico».

Ora, il poeta Ariosto, refrattario dunque all'alessandrino come al troppo realismo, alle parole rare, raffinate, auliche («peregrine») come a quelle troppo volgari e crude, rifugge pure sia da quella che si suol chiamare oggi l'invenzione verbale che da una sintassi complessa. La sua è tendenzialmente una sintassi da narratore, in cui, alla povertà numerica – e non solo numerica, come si vedrà tra poco – dell'aggettivazione fa da contrapposto una grande ricchezza e abbondanza di verbi, indizi, che se ne dica, di un interesse prevalente del poeta per l'azione e la narrazione anziché per la descrizione o lo sfogo lirico.⁴⁰ E non si dimentichi l'acuta osservazione di G. Contini secondo la quale, per Ariosto, «in fondo, si tratta [...] di vincere questa scommessa: mantenere la conquista lirica del Poliziano e non rinunciare al carattere narrativo»;⁴¹ una compresenza di boccaccismo e petrarchismo anche più apertamente dichiarata da Blasucci, che definisce addirittura l'ottava ariostesca come «fusione di una sintassi narrativa di tipo boccacesco con la proporzione lirica petrarchesca». ⁴² Più tematico, l'influsso di Boccaccio;⁴³ manifesto al livello sia del verso che della struttura sintattico-metrica dell'ottava, quello di Petrarca: ditologie, antitesi, enumerazioni, parallelismi, chiasmi, ecc.: quanto, cioè, pertiene alla distribuzione ritmica/euritmica del materiale testuale. Si aggiunga la presenza non solo tematico-stilistica (cfr. l'episodio di Astolfo in inferno: *Fur.* XXXIV), ma anche linguistica di Dante – già incontrato più sopra, a proposito delle rime – che ha condotto Blasucci

⁴⁰ N. Cappellani, *op. cit.*, p. 20.

⁴¹ G. Contini, *op. cit.*, p. 237.

⁴² L. Blasucci, *Osservazioni cit.*, p. 82.

⁴³ Anche se «il materiale raccolto [da G. Sangirardi], unito alle segnalazioni già fatte da Rajna e dai commentatori, assomma a una quantità tale da indurre a concedere al *Decameron* un più largo credito, come fonte linguistica, oltre che tematica, di quello sinora riconosciutogli» (G. Sangirardi, *La presenza del «Decameron» nell'«Orlando furioso»*, «Rivista di Letteratura Italiana» X [1-2], 1992, pp. 25-67; cit. a p. 63).

alla conclusione che l'usufrimento ariostesco di Dante risulta largamente più testuale che contestuale.⁴⁴ Se, per finire, si aggiungeranno i – sia pur diminuiti di numero – latinismi rimasti nella terza edizione⁴⁵ e le non poche parole ed espressioni logicamente provenienti dalla tradizione cavalleresca e canterina, non soltanto ci si potrà fare un'idea di quanta ricchezza e complessità si nasconda sotto la tendenziale ovvietà della lingua del poeta: della varietà degli ingredienti confluiti nel crogiuolo linguistico ariostesco e di quanto sia stata deliberata, almeno in teoria – e dunque da rispettare il più possibile all'atto della traduzione – ogni scelta ed eventuale correzione, lessicale o retorica che fosse. Si capirà pure meglio la difficoltà, per non dire impossibilità, nella traduzione, di aderire appieno al testo italiano e ricalcare esattamente le orme del poeta: un'adesione resa quanto mai illusoria dalla più sopra evocata incolmabile discrepanza tra gli schemi metrici e ritmi prosodici italiani e francesi. E inevitabilmente, prima o poi ci s'imbatte – per condannarla o comprensivamente scusarla – in qualche tentazione difficilmente resistibile: quella, per esempio – necessariamente più forte in chi traduce in decasillabi –, di accorciare una enumerazione;⁴⁶ o quella, vieppiù delicata, di sfuggire a una coppia sino-

⁴⁴ Idem, *La «Commedia» come fonte cit.*, p. 132.

⁴⁵ *Fur.*, VII, 32.4: *vepri* e XII, 87.5: *vepre* (dal latino *vepres*: «cespuglio»); VII, 50.4: *passse* (dal lat. *passus*: «steso, sparso»); VIII, 79.1: *animanti* (dal lat. *animans*: «essere animato, animale»).

⁴⁶ Così, dalla trad. di Orcel, accade che scompaiano i *faggi* (I, 33.4: «che di cerri sentia, d'olmi e di faggi»), o le *erbe* (XXIII, 109.5: «ch'all'erbe, all'ombre, all'antro, al rio, alle piante»), col risultato, in quest'ultimo caso, di strapazzare una calcolata «ripetizione contrastata» tradotta invece molto precisamente da Rochon (sulle varie occorrenze di questa figura nel poema, cfr. M. Bastiaensen, *La ripetizione contrastata nel «Furioso»*, «Rassegna della Letteratura Italiana», gen.-aprile 1970, pp. 112-133). Altrove, Orcel riesce a conservare la totalità dell'enumerazione, ma è la difficoltà di contenere in un decasillabo francese i cinque colori «gai» dei vestiti di Angelica (XI, 11.5: «verdi, gialli, persi, azzurri e rossi») a condannarlo a commettere un controsenso, traducendo l'aggettivo *persi* – cioè un misto di porpureo e di nero – con il francese *pers* che, nonostante la comune etimologia, qualifica invece un colore dove predomina il blu (Rochon invece, con «pourprés», rende più precisamente il rossonero già dell'«aer perso» dantesco). Altrove ancora (XXVII, 8.3: «Al sereno, alla pioggia, al freddo, al caldo»), verso da Rochon seguito passo passo con efficace semplicità: «par beau temps, sous la pluie, dans le froid, dans le chaud»), Orcel non può fare a meno di distorcere un tantino il senso e il bell'equilibrio del verso ariostesco: «sous le soleil, le froid, qu'il vente ou pleuve».

nimica spesso estremamente piatta ed inopportuna nella lingua d'arrivo, ora cassando uno dei due sinonimi o quasi sinonimi, ora sostituendolo con un'altra parola più o meno felicemente associabile a quella conservata.⁴⁷ Rochon fa ogni sforzo per mantenere i due aggettivi voluti dal poeta, mentre Orcel non si fa scrupolo di eliminarne ogni tanto uno.⁴⁸

È vero che quello dell'iterazione sinonimica, specialmente aggettivale, è uno dei problemi più ardui da risolvere per un traduttore consapevole delle caratteristiche *sui generis* dell'aggettivazione ariostesca e della funzione e del significato ben preciso che ricopre nel *Furioso*. Rispetto all'abbondanza e alla varietà dei verbi, infatti, la povertà della aggettivazione ariostesca non si limita, come si è affermato, a una «povertà soprattutto numerica» (Cappellani). È una povertà anche qualitativa, per via della poca originalità di tanti aggettivi risalenti a Petrarca e da tempo banalizzati dal petrarchismo; perfino da quello peggiore, di recente approdato, principalmente per il tramite di un Serafino Aquilano, alla giovanile *Opera nova* di Pietro Aretino, da Giuliano Innamorati acutamente definita «un promemoria assurdamente rimato». Anche a non volere elencare in questa sede un gran numero di

⁴⁷ Sulla «dittologia» o «iterazione sinonimica» e sull'uso particolare fattone dall'Ariosto nel *Furioso* del '32, dove il fenomeno risulta accresciuto di molto rispetto alla prima edizione, cfr. E. Turolla, *Dittologia e «enjambement»* cit., pp. 1-10, con ampia messe di esempi. Altri studi sulla dittologia: A.M. Carini, *L'iterazione aggettivale nell'«Orlando furioso»*, «Convivium» XXXI, 1963, pp. 19-34; M.-C. Cabani, *Dittologie e coppie lessicali*, in *Fra omaggio e parodia* cit., cap. I, 2, pp. 19-34; S. Jossa, *Dittologia e aggettivazione: la «forma» della riscrittura*, in *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 15-70. Nuova, in quest'ultimo intervento, l'analisi di «dittologia e aggettivazione non solo e non tanto in funzione di un risultato di 'armonia', di equilibrio, di euritmia, quanto come strumenti del rifacimento di un modello classico» (p. 32).

⁴⁸ Delle 17 dittologie aggettivali analizzate da Turolla, nessuna mi risulta «semplificata» da Rochon, mentre Orcel ha soppresso uno dei due aggettivi nei 7 versi seguenti: II, 41.5; IV, 41.6; XXIII, 13.8; XXVI, 93.6; XXXVIII, 50.6; XXXIX, 73.6; XLI, 82.4. Una buona illustrazione dei rispettivi atteggiamenti pare che offra la traduzione di VIII, 49.4 («Non è chi 'l veggia in quel loco aspro et ermo»): Orcel non si perita di ignorare l'aggettivo *aspro* («nul ne le voit en ces lieux dépeuplés»), mentre Rochon, quando eccezionalmente non mantiene una dittologia, per lo più sta attento a compensar la soppressione di uno degli aggettivi (in questo caso: *ermo*) con una traduzione che ne salvaguardi il significato: «sans que nul ne le voie en ce désert farouche», in cui il sostantivo *désert* rende precisamente in francese il senso della coppia sostantivo + aggettivo *loco ermo*.

esempi che quello della LIZ e gli altri compact disk ora disponibili sul mercato consentono agevolmente di procurarsi, è chiaro che, nei decenni che durano la composizione e la revisione del *Furioso*, circolano tanti stereotipi di ascendenza petrarchesca che Ariosto non solo non si fa scrupolo di accogliere, ma nemmeno si cura di minimamente variare, se non sotto l'impulso di qualche esigenza ritmica estranea ad ogni motivazione propriamente lessicale. Si è scritto – e ciò vale anche per i sostantivi, anch'essi, come gli aggettivi, generalmente «senza sorpresa per il comune lettore» – che «non è nel vocabolario l'accento originale della poesia ariostesca». ⁴⁹ Ora, questa poca originalità del lessico del *Furioso* non può sfuggire al traduttore là dove, con un sorriso forse, Ariosto sacrifica apertamente al petrarchismo dilagante, usando perfino certi petrarchismi abusivi introvabili nelle poesie di Petrarca (*liquide onde*, *liquido fonte*, *liquida fonte*) e che difficilmente si potrebbero tradurre letteralmente in una lingua come la francese, visceralmente schiva di siffatte tautologie, senza pregiudizio per l'autore e il suo poema. ⁵⁰ Ma il petrarchismo abusivo sarà più che altrove percepibile – e difficilmente traducibile – nelle non poche iterazioni sinonimiche o quasi-sinonimiche, largamente stereotipate per lo più, formate di, o intorno a un esiguo numero di aggettivi come: *acerbo*, *acre* (o *acro*), *amaro*, *aspro*, *crudo* (o *crudele*), *duro*, *empio* (o *impio*), *fello*, *fiero*, *reo*. Anche quando non suonano come delle mere tautologie, tipo «*acre et acerbo*» (XXXV, 71.1) o «*acerbo et acro*» (XXXVII, 53.3), le coppie così fatte, di aggettivi senza una vera pregnanza, perciò intercambiabili e dal poeta scelti secondo criteri non di rado più ritmico-metrici che di significato, sono una vera e propria pietra di paragone per qualsiasi traduttore, e pure per i lettori che vogliano saggiare la qualità di una traduzione. Il traduttore non ha infatti altra soluzione

⁴⁹ N. Cappellani, *op. cit.*, pp. 3, 7.

⁵⁰ Cfr. *Furioso*, I, 37.3, VI, 51.7, XLI, 57.7, che Orcel traduce rispettivamente così: «*de liquide cours*», «*source liquide*», «*une liquide font*»; mentre Rochon, dopo «*l'eau claire*» (prima occorrenza), approda alla traduzione indiscutibilmente più elegante e felice: «*source limpide*» (peraltro debitamente autorizzata dalla mezza dozzina di occorrenze, nel poema, dell'aggettivo *limpido* associato a sostantivi che tutti rinviano all'acqua; cfr. VII, 53.4, XIV, 64.4, XV, 76.8, XVIII, 139.1, XX, 26.3, XXIII, 108.1, XXXIII, 104.3).

che sforzarsi di ricalcare nella propria lingua lo stesso processo logico che il poeta: costituirsi, cioè, nella propria lingua un *corpus* di aggettivi omologo di quello osservabile nella lingua di partenza, fatto di sinonimi e quasi-sinonimi intercambiabili in funzione delle esigenze ritmiche derivanti dal metro adottato, e poi, volta per volta, attingere dal serbatoio così predisposto gli aggettivi più compatibili con il metro prescelto e con il contesto.⁵¹ In questo sta fino a un certo punto la libertà del traduttore; ma si tratta ovviamente di una libertà limitata dal necessario rispetto della logica e dei contenuti del testo fonte.

Questo, della necessità di non prendersi troppe libertà con il testo tradotto, può sembrare – ed è certo – un luogo comune: una banalità di cui non ho per ora intenzione di dimostrare una volta di più, testi alla mano, la fondatezza e legittimità. Ma concludendo, non posso fare a meno, naturalmente con beneficio d’inventario, di dire in poche parole la gran differenza che corre, sotto questo riguardo, dall’una all’altra delle due traduzioni francesi recenti dalle quali ho tratto alimento alla mia presente riflessione.

Se ambedue i traduttori hanno evidentemente fatto del proprio meglio, devo dire che i sondaggi da me effettuati, specialmente per ciò che riguarda la resa in francese delle dittologie aggettivali, hanno messo in luce una ricerca della fedeltà e una sorvegliatezza di gran lunga superiore nel lavoro di André Rochon. Senza entrare nel dettaglio degli aggettivi più o meno felicemente tradotti da ciascuno, basta infatti, senza nessuna pretesa di esaustività, pensare alla cinquantina di dittologie da Michel Orcel amputate di uno dei due aggettivi da me incontrate nel corso di detti sondaggi, in confronto delle sole cinque trovate nel contempo nella traduzione di Rochon.⁵² Si è lontani dai «quelques

⁵¹ Dai sondaggi che ho fatti, il *corpus* minimo francese corrispondente agli aggettivi italiani elencati più sopra nel testo sembrerebbe il seguente (secondo l’ordine dell’elenco italiano): *acerbe, âcre, aigre, amer, âpre, ardu, rude, cru, cruel, dur, félon, fourbe, perfide, traître, farouche, féroce, sauvage* (+ un campo semantico complementare per fiero: *fier, altier, hautain*), *coupable, mauvais, pervers, scélérat*.

⁵² (In corsivo i casi analizzati da Turolla e da me già elencati più sopra, n. 46) Dittologie amputate da Orcel: I, 22.3; 47.5; 60.8; II, 12.2; 28.3; 41.5; 47.4; III, 63.6; IV, 41.6; VI,

adjectifs» soppressi «ici ou là» annunciati nella nota introduttiva di Orcel (p. 16). Che le cause di questi tagli siano parecchie, e presumibilmente tutte ben note all'interessato, non toglie che così si trovi in parte cancellato e, diciamolo, tradito, un aspetto maggiore non solo della poesia dell'Ariosto,⁵³ ma di una tradizione petrarcheggiante che era e doveva a lungo restare dopo di lui una componente basilare della poesia italiana.

35.1; VII, 42.3; VIII, 49.4; X, 104.8; XII, 79.4; XIV, 25.6; XV, 102.2 (soppressione dei due aggettivi in parte compensata: «grave [...] di febbre acuta e fiera» > «tout accablée de fièvre»); XVI, 1.7; XVIII, 40.4; 136.7; XIX, 32.4; XX, 24.6; 42.3; XXI, 7.4; 47.8; XXII, 46.5; XXIII, 13.8; 39.8; XXIV, 71.8; XXVI, 93.6 (non-traduzione dei due aggettivi); XXVII, 29.8; 81.4; XXVIII, 44.7; 104.6; XXX, 33.3; XXXI, 45.6; XXXII, 88.6; XXXIII, 62.4; XXXVII, 44.6; 92.8; 114.6; XXXVIII, 50.6; 71.8; XXXIX, 1.2; 73.6; XL, 8.6; XLI, 47.8; 82.4; XLII, 25.4; 47.7; XLIII, 32.2; 83.1. Dittologie amputate da Rochon: I, 12.1; III, 63.6; VIII, 49.4 (ma cfr. *supra* n. 46); XII, 79.4 (soppressione in parte compensata: «impresa dura e forte» > «bien rude tâche»); XIV, 25.6. Ma per quanto riguarda la traduzione di A. Rochon, i miei sondaggi, fatti mentre il vol. IV era in corso di pubblicazione, s'intendono fino al canto XXXIV incluso.

⁵³ Cfr. G. Sangirardi, *Boiardismo ariostesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1993, pp. 207-208: «La dittologia, figura di stile di tradizione lirica, ma rientrante anche (per lo più degradata al ruolo di zeppa) tra i procedimenti tipici della retorica canterina, è uno dei mezzi più caratteristici dello stile del *Furioso*». Per conto mio, credo che non poche dittologie ariostesche siano, come nella tradizione canterina tre-quattrocentesca, poco più che delle zeppe. Ma non si dimentichi l'importante saggio di S. Jossa, cit. sopra, n. 47, e la dimostrazione di un loro tutt'altro che infrequente e gratuito coinvolgimento nella ariostesca «rielaborazione» (p. 45) o «riscrittura dei modelli classici» (p. 42).

Stefania De Toma

Retorica e mecenatismo in Federico Cesi e
Del natural desiderio di sapere

Con il discorso *Del natural desiderio di sapere et Istituzione de' Lincei per adempimento di esso*, pronunciato il 26 gennaio 1616 alla presenza, fra gli altri, di Galileo,¹ Federico Cesi intendeva dichiarare la ripresa ufficiale della tormentata attività dell'Accademia dei Lincei – da lui diciottenne fondata in prima istanza con tre amici nel 1603 – e le finalità di tale associazione. È pur vero che la contestazione delle Università, l'insistenza sull'importanza delle matematiche da un lato e dell'esperienza concreta degli artigiani dall'altro, l'accento sul carattere pubblico del sapere sono elementi che inseriscono i Lincei nell'ambito della «nuova scienza». Tuttavia, come rileva Paolo Rossi, presso la prima Accademia dei Lincei la spinta progettuale fu più rilevante delle effettive realizzazioni.² A riprova di questo è stato rilevato, per esempio, a quante opere in fase di stesura il Cesi allude all'interno del

¹ Cfr. S. Ricci, *Rivoluzione del cielo fisico, riforma del cielo morale. Scienza e vita civile da Giordano Bruno ai Lincei*, in «Una filosofica milizia». *Tre studi sull'Accademia dei Lincei*, Udine, Campanotto, 1994, p. 88. Il discorso fu pubblicato per la prima volta solo nel 1880 da G. Govi negli Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei-Memorie. In questa sede si farà riferimento all'edizione de *Del natural desiderio di sapere et Istituzione de' Lincei per adempimento di esso* curata da M.L. Altieri Biagi in *Scienziati del Seicento*, Milano, Rizzoli, 1969. D'ora in poi il testo sarà riprodotto col nome di *Del natural desiderio*.

² P. Rossi, *Le istituzioni e le immagini della Scienza*, in AA. VV., *Storia della scienza moderna e contemporanea*, I, Torino, UTET, 1988, pp. 9-13.

suo *Discorso* – lo *Speculum rationis*, i *Libri delle filosofiche querele*, la *Philosophica Panurgia* –, opere che però non riuscì mai a portare a compimento, anche a causa della sua indefessa attività di sostenitore dell'impresa tentata dalla sua Accademia.³

In ragione di quanto detto, Cesi è stato anche classificato come uno «stratega e mecenate»⁴ della nuova scienza, uno «splendido dilettante».⁵ Il suo intento era servirsi della scienza per superare pregiudizi ed attitudini mentali che non avevano più ragion d'essere dopo la rivoluzione copernicana e il cannocchiale di Galileo che, come dice il principe dei Lincei nel suo *Discorso*, «ci aggiunge la vista e tanto ci avvicina alle stelle e cose remotissime in un subito».⁶ Questo nobile che rifiutava gli schemi del suo tempo, la cui principale preoccupazione erano le «humane squame» delle «pompe, lusso, vestiti, foggia, livre»⁷, relitti privi della sostanza dell'antica società cavalleresca,⁸ è stato considerato – obliterandone, a volte, gli interessi botanici e astronomici – il rappresentante di quella categoria ideale di «intendenti» cui Galilei si riferiva idealmente nella stesura delle sue opere scientifiche e filosofiche;⁹ coloro che, secondo Giordano Bruno, sono «felici e ben nati ingegni» che «hanno libero l'intelletto, terso il vedere e son prodotti dal cielo, si non inventori, degni però esaminatori, scrutatori [...] e testimoni della verità».¹⁰

³ Cfr. a questo proposito G. Olmi, *In essercitio universale di contemplatione, e pratica: Federico Cesi e l'Accademia dei Lincei*, in *Inventario del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 318 e ss. Un recente studio sui Lincei è quello di D. Freedberg, *The eye of the lynx: Galileo, his friends, and the beginnings of modern natural history*, Chicago, Columbia University Press, 2002, presentato presso l'Accademia il 29 maggio 2003.

⁴ M.L. Altieri Biagi, *Introduzione* a M.L. Altieri Biagi, B. Basile (a cura di), *Scienziati del Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, p. XXXII.

⁵ B. Basile, *Nota introduttiva a Federico Cesi*, in M.L. Altieri Biagi, B. Basile (a cura di), *Scienziati del Seicento* cit., p. 4.

⁶ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 88.

⁷ Le frasi tratte dallo 'zibaldone' cesiano si trovano in G. Gabrieli, *L'orizzonte intellettuale e morale di Federico Cesi illustrato da un suo zibaldone inedito* (1938), ora in idem, *Contributi alla storia dell'Accademia dei Lincei*, I, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1989, pp. 27-96.

⁸ S. Ricci, *Rivoluzione del cielo fisico, riforma del cielo morale* cit., p. 87.

⁹ M.L. Altieri Biagi, *Introduzione* cit., p. 45.

¹⁰ G. Bruno, *La cena de le ceneri* (1584), texte établi et notes par G. Aquilecchia, trad. Y.

Si consideri ora l'introduzione del *Discorso*, perché esemplare dei temi ricorrenti all'interno del testo:

Se in ciascuno è nato il *desiderio* di *sapere*, se nodrito dalla nobiltà e dignità dell'oggetto, fomentato dal *diletto* che porge, accresciuto dall'*utile* e dalla perfezione compita che evidentemente vien sempre apportando in qualsivoglia grado, condizione, et essercizio che sia fra gl'uomini [...].¹¹

Le parole qui date in corsivo sono all'origine di una serie di isotopie che ritornano nell'arco del testo, la prima delle quali è quella del desiderio. Il sapere, lungo tutto il testo, sembra sempre più assumere una connotazione 'cortese': esso è da subito qualificato come impulso «più gentile e più nobile»¹² di quelli, conseguentemente più 'bassi', del corpo. Il conseguimento del sapere, il «desiato fine» comporta una «difficoltà grandissima [...] per la fatica, per il tempo e per l'assiduità, che squisitamente vi si ricercano e vogliono l'uomo tutto» e viene osservato «come da lontano» e come distaccato «da noi dall'asprezza di lungo lavoro fraposto»,¹³ non diversamente dalla dama della tradizione trobadorica, la cui conquista richiedeva proprio assiduità, tempo e fatica. Ritornano continuamente, inoltre, gli aggettivi «bramato»,¹⁴ «ardente»¹⁵ e il corrispondente sostantivo «ardore»;¹⁶ una «voluntà stabile et ardente»¹⁷ o «ben sì accesa et innamorata»¹⁸ come dote fondamentale richiesta allo studioso; l'assicurazione di un «continuo calore e fomento de' compagni»¹⁹ se dovessero sopravvenire delle difficoltà nella ricerca; la certezza che «quelli che giudicano inutili le

Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 1994, pp. 55-57.

¹¹ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 53.

¹² *Ibidem*, p. 55.

¹³ *Ibidem*, rispettivamente pp. 62, 58 e 54.

¹⁴ *Ibidem*, p. 63: «appigliarsi al bramato vero».

¹⁵ *Ibidem*, p. 78: sull'esempio dei Lincei, gli altri letterati saranno «accessi all'imitazione, e tutti ardenti».

¹⁶ *Ibidem*, p. 76: «acciò che con più spirito e ardore [la via inaugurata dai Lincei] sia frequentata».

¹⁷ *Ibidem*, p. 59.

¹⁸ *Ibidem*, p. 81.

¹⁹ *Ibidem*, p. 74.

scienze speculative e [...] la filosofia» dopo l'esperienza dei Lincei arriveranno ad «innamorarsene per tanto maggiormente abbracciarla [...] che così non resterà sterile». ²⁰ Si noti, nello specifico, che la metafora della generazione, adottata per indicare l'abbondanza dei frutti della nuova scienza, ricorre anche nel discorso programmatico di un'altra accademia seicentesca, la Royal Society di cui Thomas Sprat scrisse già nel 1667 la *History* come manifesto più che come resoconto storiografico. ²¹ È opportuno ricordare, a questo proposito, che secondo Francis Bacon, nume tutelare della società londinese, sapere è uguale a produrre ²² e la conoscenza deve somigliare – con un'immagine afferente, anche in questo caso, alla generazione – ad una sposa destinata alla felicità ed alla procreazione. ²³

Il ripetersi dei lemmi afferenti al campo del desiderio indirizza, dunque, la comprensione del messaggio di Cesi alla luce del tema della «fiamma d'amore» e fa della *filo-sofia* in senso etimologico il vero obiettivo finale dei Lincei: «il sapere stesso è lo scopo, e basta a muovere». ²⁴

Saverio Ricci ha richiamato l'attenzione sull'influenza dei *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini su Federico Cesi. In particolare, lo studioso rileva la vicinanza dei lemmi adoperati dal *princeps Lynceorum* nel suo *Discorso al Ragguaglio* in cui una delegazione delle accademie italiane chiede ad Apollo di riformare quelle istituzioni. ²⁵ Si legga il seguente passo, in cui ricorre la stessa isotopia caldo-freddo e l'idea che, nel tempo presente, la scienza abbia difficoltà ad essere seguita:

col tempo poi così in essi languiva quell'ardentissimo desiderio di sapere, e [...] quegli esercizi virtuosi talmente si raffreddavano, che dove prima le acca-

²⁰ *Ibidem*, pp. 89-90.

²¹ J. Agassi, *Science and society. Studies in the sociology of science*, Dordrecht-Boston-London, D. Reidel Publishing Company, 1981, p. 355.

²² P. Rossi, *Bacon's idea of science*, in *The Cambridge companion to Bacon*, a cura di M. Peltonen, Cambridge, C.U.P., 1996, p. 38.

²³ *Ibidem*, p. 27.

²⁴ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 81.

²⁵ S. Ricci, *Rivoluzione del cielo fisico, riforma del cielo morale* cit., p. 89.

demie da' privati erano frequentate e dai principi avuti in somma riputazione, in progresso di tempo di maniera venivano abbandonate e disprezzate, che molte volte era accaduto che, come più tosto dannose che utili, sino erano state proibite [...].²⁶

Come Cesi sottolinea nell'*incipit* del *Discorso*, l'innato desiderio di raggiungere la conoscenza è «fomentato» – ancora una volta il tema dell'ardente aspirazione al sapere – dal diletto e aumentato dall'utile che se ne può ricavare. Ritorna qui un concetto chiave nell'estetica seicentesca, soprattutto nel campo drammatico, quello dell'*utile dulci* della tradizione latina e italiana, da Lucrezio a Tasso, come obiettivo fondamentale di qualsivoglia applicazione dell'ingegno umano. In questo caso, è la conoscenza stessa che genera diletto, non solo perché soddisfa il desiderio di sapere insito in ognuno, ma anche per una diretta identificazione di questa ricerca con la virtù morale, come si nota nel passaggio che segue, in cui Cesi allude alla propria esperienza personale di giovane cui il padre ha 'spaventato' i maestri:²⁷

Né creda alcuno che tutti li maggiori e padri e zii [...] abbiano pensiero d'applicarli alla virtù, poiché molti non possono, molti non se ne curano, e molti anco impediscono totalmente.²⁸

Anche in questo caso è possibile riscontrare un'analogia con i *Ragguagli di Parnaso*: secondo Boccalini, infatti, «tra gli uomini i maggiori nemici, che pruvino i figliuoli, sono i padri loro», perché costoro mostrano «maggiore studio [...] in accumular le grandi eredità di ricche rendite a' figliuoli» anziché fare in modo che ereditino «quel prezioso e sempre durabile patrimonio delle buone lettere», il quale non è soggetto al rischio di nessuna fatale alterazione.

Ne consegue il ripetersi di lessemi legati al campo semantico del diletto («dolce», «dolcezza») spesso in unione con espressioni come «publico utile», soprattutto nella seconda parte del *Discorso*, in cui

²⁶ T. Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, I, a cura di L. Firpo, Bari, Laterza, 1948, p. 50.

²⁷ Cfr. M.L. Altieri Biagi, *Introduzione* cit., p. 45.

²⁸ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 61.

Cesi giustifica la fondazione dell'Accademia come risposta uguale e contraria alla situazione coeva, da lui esposta nella prima parte.

Come nota infatti Olmi,²⁹ oltre al piacere di conoscere in quanto tale, la scienza deve avere una giustificazione estrinseca, l'«utile pubblico» appunto. I progressi dello studio «fruttaranno a beneficio d'altri, come ogni buon filosofo deve procurare»;³⁰ serviranno a trovare delle soluzioni ai problemi concreti che assillano l'umanità attraverso la ricerca da cui

nascono l'istrumenti ammirandi, si trovano i più rari medicamenti, i fuochi, l'armi, le difese, le machine, le evasioni d'acque, tanti segreti per facilità dell'arti necessarie al vitto umano, per i commodi, per la sanità, [...].³¹

Insomma, Cesi conferma, qui e altrove nel suo *Discorso* che nella sua Accademia l'*ipse dixit* è un presupposto che non ha più senso. Come osserva Bellini, la nuova scienza ritiene che sia meglio prendere a modello il socratico '*scio me nihil scire*' perché solo l'ammissione dell'incompletezza delle proprie conoscenze può fungere da stimolo di ricerca.³² Nell'Accademia dei Lincei, infatti, non ci si limiterà a prendere in considerazione gli «scritti o detti di questo o quello maestro», ma si passerà all'intervento concreto sulla realtà, «in esercizio universale di contemplazione e pratica»,³³ perché, laddove la prima permette allo studioso di capire «le cose come sono e da sé si variano», la seconda mostra invece «come possiamo noi stessi variarle e alterarle». ³⁴ Una concezione della scienza che comporta uno 'sporcarsi le mani', un confronto diretto e manipolatore con la realtà. È per questo che Cesi si mostra interessato alle arti meccaniche, le scienze «attive e pratiche», ritiene che la condizione di chi le pratica sia «dignissima»³⁵

²⁹ G. Olmi, *In esercizio universale di contemplatione, e pratica* cit., pp. 358 e ss.

³⁰ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 60.

³¹ *Ibidem*, p. 88.

³² E. Bellini, *Umanisti e lincei*, Padova, Editrice Antenore, 1997, p. 44.

³³ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 72.

³⁴ *Ibidem*, p. 59.

³⁵ *Ibidem*, p. 57.

e implicitamente sostiene una compenetrazione attiva fra scienza come ipotesi e tecnica come realizzazione concreta.³⁶ L'eredità del Rinascimento suggerisce, a Cesi come a Galilei, che la scienza deve rielaborare ed integrare il suo campo d'indagine con le competenze acquisite in settori apparentemente più umili, concretizzando le proprie scoperte in applicazioni non riservate esclusivamente ad un gruppo di esperti.³⁷

Cesi prova una viva antipatia per tutti i Prudenzio ed i Simplicio del suo tempo che non hanno il coraggio di staccarsi dal *verbum* dello Stagirita o di suoi presunti seguaci, di procedere «sempre avanti col proprio intelletto filosofando con ogni sincerità»³⁸ – l'oraziano *sapere aude* –, e si riducono «ad esser filodossi invece di filosofi».³⁹ Sulla scia di Bacon e Descartes, Cesi non sente più il bisogno di impegnarsi in una *æmulatio* degli Antichi, come Umanisti del calibro di Poliziano ed Erasmo, che mettevano invece in guardia studiosi ed artisti dall'*imitatio*. Viene rifiutato il terreno stesso di una qualsiasi contesa con gli Antichi, perché, sosteneva Descartes, «chi è troppo curioso delle cose del passato diventa, per lo più, molto ignorante delle presenti».⁴⁰

Questa notazione di Cesi può essere ricollegata ad osservazioni sostenute, prima di lui, da altri, fra cui Giordano Bruno nella sua *Cena de le Ceneri*. Nel primo dialogo, infatti, per chiarire subito il proprio parere, Bruno si scaglia contro «gli amici de l'antiquità» come Prudenzio, uomo di parole senza cose, che «son inimici di quelli che non sono amici d'Aristotele, voglion vivere e morire per Aristotele; i quali non intendono né anche quel che significano i titoli de' libri d'Aristotele».⁴¹

³⁶ G. Olmi, *In essercitio universale di contemplatione e pratica* cit., p. 359.

³⁷ L. Geymonat, F. Brunetti, *Galileo Galilei*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana - Il Seicento*, V, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1967, p. 175.

³⁸ F. Cesi, *Del natural desiderio*, pp. 72-73.

³⁹ *Ibidem*, p. 63.

⁴⁰ Cfr. P. Rossi, *Cose prima mai viste*, in AA. VV., *Storia della scienza moderna e contemporanea* cit., p. 109. Sulla *querelle des Anciens et des Modernes*, cfr. A. Battistini, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000, spec. le pp. 235-253; e P. Guara-gnella, *Tra antichi e moderni. Morale e retorica nel Seicento italiano*, Lecce, Argo, 2003, in part. le pp. 29-58.

⁴¹ G. Bruno, *La cena de le ceneri* cit., p. 61.

Cesi esalta l'osservazione scientifica come fonte di progresso materiale e morale:

certo è che dalle scienze e virtù ne scaturiscono la bontà de' costumi, l'abilità nelle azioni, lo studio della pace, onde nella moltiplicazione di quelle consisterà la propagazione della pace, della bontà e del valore⁴²

mostrando un ottimismo e una fiducia nel sapere di stampo rinascimentale. Sulla scorta delle accademie letterarie umanistiche, Cesi mirava, infatti, alla promozione della nuova scienza e, insieme, all'arricchimento della vita morale. Il principe di Acquasparta intendeva proporre «un modello di organizzazione della cultura politicamente credibile e socialmente efficace», che comportasse il sostegno del potere politico. Questo disegno non era dettato da sfiducia nei confronti della cultura come valore in sé, quanto, piuttosto, dall'idea che l'approvazione dei «superiori» e l'«utile pubblico» del sapere costituiscono «le necessarie correlazioni e le naturali destinazioni di ogni lavoro scientifico e intellettuale» che si voglia «conquista non caduca nella realizzazione della dignità dell'uomo».⁴³ Si trattava, nota Ricci, di un programma vicino a quello proposto nei *Dialoghi italiani* da Giordano Bruno, il quale confidava in un recupero da parte della filosofia del suo ruolo ispiratore della vita civile⁴⁴ – e i punti di contatto, anche se 'cifrati', non possono ritenersi occasionali, se si considera che non intercorse molto tempo tra la proibizione degli scritti bruniani e la nascita della prima Accademia lincea.⁴⁵ Non stupisce, dunque, che dal *Discorso* cesiano emerga la concezione che l'«utile» ricavabile dalla scienza sia «pubblico» anche in un senso più 'politico'. Cesi non si stanca di ripetere che dal suo progetto scaturirà certo un notevole «servizio alli Principi»,⁴⁶ per ottenere benefici, anche in questo caso, sia teorici che concreti. Per quanto riguarda i primi, «li Principi e reggi-

⁴² F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 87.

⁴³ S. Ricci, *Rivoluzione del cielo fisico, riforma del cielo morale* cit., p. 88.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 61.

⁴⁶ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 87.

menti» potranno rivolgersi ai Lincei «volendo provvedere le loro Università o città o corti di letterati insigni, che possano negli uditori propagare le scienze».47 Per conseguire invece benefici concreti, invenzioni e scoperte dei Lincei potranno tornare utili «in uso e d'osservazioni e di governo e di guerra», come già il cannocchiale di Galileo, «in pace, in guerra et in ogni stato».48

La forza con cui il *princeps Lynceorum* sottolinea l'utilità pubblica della sua Accademia non faccia però pensare ad un impegno politico e sociale degli studiosi lincei, che

affettando al possibile la quiete e la pace, hanno per costituzion particolare sbandita da' loro studii ogni controversia fuori che naturale e matematica, e rimosse le cose politiche come poco grate, e con ragione, a' superiori.49

Un atteggiamento molto moderno nella sua volontà di scindere la ricerca scientifica da preoccupazioni politiche, sulla scia della distinzione netta fra teologia ed astronomia operata da quel Galilei cui tanto spesso Cesi raccomandò prudenza proprio nei suoi rapporti coi «maggiore». Come si legge nel *Lynceographum*, vera e propria 'carta costituzionale' dell'Accademia, i Lincei devono sforzarsi di essere

Non suspiciosi sed cauti, non timidi, sed qui pericula evitare queant, nec tarde sed consulto operentur providi

e, più oltre,

Humili obsequentique animo, tam erga ipsas constitutiones quam Lynceos praesertim superiores, ut satisfacere utrique possint.⁵⁰

47 *Ibidem*, p. 90.

48 *Ibidem*, p. 89.

49 *Ibidem*, p. 79.

50 «Non siano sospettosi ma cauti, non timidi, ma, per evitare i pericoli, operino prudenti, non con lentezza ma con decisione»; «Dall'animo umile ed ossequiente, sia nei confronti delle stesse disposizioni lincee, sia verso quelle ad esse superiori, perché possano soddisfare entrambe»: F. Cesi et al., *Lynceographum quo norma studiosae vitae Lynceorum philosophorum exponitur*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2001, rispettivamente pp. 6 e 7.

Distanza da dibattiti religiosi, politici, storiografici: Cesi raccomandava un atteggiamento ‘modesto’⁵¹ che può apparire più simile al servilismo che all’indipendenza, ma che invece era studiato per evitare qualsiasi turbativa alla ricerca.⁵² Si potrebbe chiamarlo, con il titolo dell’operetta di Torquato Accetto, una «dissimulazione onesta»: Cesi si sente in dovere di difendere «terreni nuovi, valori futuri» come gli studi scientifici, la libertà di pensiero, l’avanzamento del sapere,⁵³ e si affida a questo contegno per raggiungere i suoi scopi. Si noti, inoltre, con Guaragnella, che prudenza è una parola tematica molto diffusa nel dibattito etico-politico tra Cinque e Seicento e corrisponde al concetto di «prudenza-saggezza»; tale concetto suggerisce, ad una comunità che fronteggi una particolare rigidità di chi governa, di dissimulare «i tempi e le dinamiche dei mutamenti interiori».⁵⁴

È opportuno porre mente alla data in cui questo discorso fu pronunciato: proprio nel 1616 la Chiesa cattolica proclamò la sua condanna del sistema copernicano e di qualsiasi ricerca che, direttamente o indirettamente, lo prendesse a fondamento – ivi comprese, quindi, quelle di Galilei. L’atteggiamento cauto di Cesi è quindi giustificabile alla luce della frase di Bacon secondo cui la dissimulazione riesce a «sorprendere i propri nemici addormentandone l’attenzione».⁵⁵

Il dato veramente innovativo della proposta cesiana risiede in particolare nell’idea ‘illuministica’ della diffusione del sapere tramite gli scritti. La ricerca non si esaurisce nell’esoterismo mistico che caratterizzava, invece, l’esperienza magica e alchemica di un Campanella o

⁵¹ *Ibidem*, p. 72: «Præterea alios etiam scriptores honore, et laude afficiant, nullumque unquam maledictis, aut reprehensionibus quamvis modestè, neque in ullius volumen ex professo invehantur, et omni cum modestia respondeant, si laceasantur». Si confronti la descrizione che Bacon fa del nuovo «natural philosopher» nella *Redargutio philosophorum*: egli deve possedere una casta pazienza, una naturale modestia e maniere gravi e composte (P. Rossi, *Bacon’s idea of science* cit., p. 33).

⁵² G. Olmi, *In essercitio universale di contemplatione e pratica* cit., pp. 339-341.

⁵³ *Ibidem*, p. 343.

⁵⁴ P. Guaragnella, *Retorica e ragion di stato in Traiano Boccalini*, in *Tra antichi e moderni* cit., p. 129.

⁵⁵ Cfr. G. Olmi, *In essercitio universale di contemplatione e pratica* cit., p. 349.

di un Della Porta⁵⁶ – che pure fu uno dei primi cooptati fra i Lincei, nel 1610, un anno prima di Galilei. Come già sosteneva Bacone, dei risultati effettivi nell'indagine sulla natura possono essere ottenuti soltanto grazie alla collaborazione fra i ricercatori, alla circolazione dei risultati ed alla chiarezza del linguaggio adoperato,⁵⁷ requisiti cui i Lincei si propongono di rispondere grazie all'impostazione data dal suo fondatore. Nelle parole del principe, lo scopo fondamentale dell'Accademia non consiste soltanto nel raggiungere «la desiderata cognizione delle cose»,⁵⁸ ma altresì

doppo le osservazioni et esperimenti, doppo diligenti contemplazioni, illustrarle con le proprie composizioni e fatighe e con li propri scritti, considerando molto bene tal esercizio [...] essere [...] una propagazione delle scienze, una comunicazione e perpetuazione a pubblico utile delle virtuose fatiche [...].⁵⁹

Il fondatore dei Lincei è animato da un'idea contraria a quella degli antichi sapienti, sottolinea Olmi:⁶⁰ il suo scopo non è custodire il sapere al riparo da occhi profani, ma anzi provvedere ad una «presta et ordinata distribuzione dell'opere per tutta la litteraria republica». ⁶¹ E, nel caso in cui l'autore di alcuni studi muoia prima di darli alle stampe, Cesi promette una rispettosa ed amorevole pubblicazione ad opera del «commune dell'Academia» e si fa garante del comportamento degli altri membri, che cureranno l'edizione «con quell'istessa diligenza che se essi [gli autori] vivessero». ⁶²

⁵⁶ Ricci rileva, tuttavia, che proprio l'interesse per l'alchimia e per Paracelso preparò l'Accademia dei Lincei all'adesione al 'nunzio celeste' Galileo. Cfr. S. Ricci, *Paracelso superstitio nudatus. I primi Lincei e l'alchimia*, in «Una filosofica milizia». *Tre studi sull'Accademia dei Lincei* cit., p. 36.

⁵⁷ Cfr. P. Rossi, *Bacon's idea of science* cit., p. 32.

⁵⁸ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 75.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 75.

⁶⁰ G. Olmi, *In essercitio universale di contemplatione e prattica* cit., p. 360.

⁶¹ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 76. Si noterà, con Dotoli, il cosmopolitismo europeo degli intellettuali del Seicento, la loro convinzione che un unico sistema di valori unisse l'Europa dal Portogallo alla Russia, formando una Repubblica delle Lettere (G. Dotoli, *Perspectives de la recherche sur le XVIIème siècle français aujourd'hui*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1994, cap. 6).

⁶² F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 77.

Altro tema annunciato *in limine* è quello dell'incidenza dell'intelletto nella spinta verso il sapere e nella sua acquisizione. Fin dall'inizio, Cesi sottolinea che il sapere è il fine per il quale l'uomo è dotato di ragione, ossia, per usare una famosa espressione delle *Pensées* di Pascal, un *roseau pensant*:

è notissimo che il sapere è proprio dell'uomo tra tutti i viventi e che a questo egli ha la ragione, né vi è altro uso di quella né più sublime operazione che quella dell'intelletto [...].⁶³

Allo studioso attento, Cesi attribuisce, rifacendosi a Ficino, «voluntà stabile et ardente, acutezza d'ingegno, memoria tenace».⁶⁴ Oltre a mantenersi fermo nel suo fervente amore per la sapienza, lo scienziato ideale deve essere, dunque, dotato di una forte memoria. In questo certo lo aiutano i tantissimi trattati di mnemotecnica che si diffondono a partire dalla fine del Cinquecento, i «lessici di tutte le professioni», «le raccolte di fiori, di sentenze, d'azioni, e teatri, e poliantee e giardini et officine varie».⁶⁵ Basti pensare ad opere come l'*Ars memoriae* di Giordano Bruno, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Tomaso Garzoni, che dichiarano già nel titolo la loro appartenenza al genere sinottico, o anche *La magia d'amore* di Guido Casoni, che si presenta, nel corso della lettura, come una vera e propria galleria di *exempla* letterari sul tema dell'amore. La Yates richiama l'attenzione sulla metamorfosi subita dall'arte della memoria nel passaggio dal XVI al XVII secolo. Durante l'epoca rinascimentale, la mnemotecnica aveva, infatti, una funzione compilativa: doveva servire ad immagazzinare l'enciclopedia del sapere. Con l'affacciarsi della rivoluzione scientifica, al contrario, la mnemotecnica divenne piuttosto un modo per indagare i segreti della natura e creare, così un nuovo sapere.⁶⁶ La mole di opere aventi lo scopo di agevolare la memorizza-

⁶³ *Ibidem*, p. 53.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 59; la Altieri Biagi precisa che l'opera ficiniana cui Cesi fa riferimento in particolare è il *De vita*.

⁶⁵ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 65.

⁶⁶ F.A. Yates, *L'arte di memoria e lo sviluppo del metodo scientifico*, in *L'arte della memoria*, trad. it. di A. Biondi, Torino, Einaudi, 1972, p. 342.

zione di dati di qualunque tipo è, secondo Vasoli, da far risalire al «proposito di elaborare un sistema totale del sapere», che potesse includere nella propria «ordinata architettura» i prodotti di tutte le arti e le scienze.⁶⁷

Ultima qualità che Cesi ascrive all'uomo di scienza completo, insieme alla volontà ed alla memoria, è l'acutezza d'ingegno. Un sintagma, questo, che ritorna costantemente nella letteratura barocca e controriformistica, il cui scopo principale era stupire, abbagliare senza dar tempo di riflettere, grazie alle trovate sempre nuove ed imprevedibili di un ingegno mobile e multiforme: secondo Emanuele Tesauro, grande teorizzatore dell'epoca barocca, la parola deve diventare «un pien teatro di meraviglie». E, per ingenerare stupore nel fruitore dell'opera di qualsivoglia arte, bisogna rappresentare «due concetti, quasi incompatibili, e perciò oltremirabili».⁶⁸ Una simile capacità di ricreazione della realtà è sembrata a molta critica successiva ciò che Samuel Johnson definì una «*discordia concors*, la combinazione di immagini dissimili, o la scoperta di somiglianze occulte in cose apparentemente lontane. [...] Le idee più eterogenee sono costrette insieme a forza».⁶⁹

Lo scienziato come si va definendo nel Seicento deve essere dotato di un ingegno «acuto, svegliato e padrone delle cose proposte»,⁷⁰ della capacità di andare oltre la lettera, di cogliere connessioni fra realtà apparentemente distanti. A patto che, tuttavia, l'ingegno coltivi «questi due gran campi delle filosofiche e matematiche dottrine et ornandosi delle filologiche e poetiche erudizioni»⁷¹ e non si perda in «concetti».⁷² Per misurare la fortuna di questa opinione si consideri che ancora

⁶⁷ C. Vasoli, *L'enciclopedismo del Seicento*, Napoli, Bibliopolis, 1978, p. 13.

⁶⁸ E. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, rist. anast. a cura di M.L. Doglio, Savigliano, Editrice Artistica Piemontese, 2000, p. 446. Cfr. A. Battistini, *Il Barocco* cit., pp. 54-55 e 131-150.

⁶⁹ S. Johnson, *Cowley*, in *Lives of the English Poets*, I, ed. G. Birkbeck Hill, Oxford, Clarendon Press, 1905, p. 20.

⁷⁰ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 65.

⁷¹ *Ibidem*, 71. Da notare, a questo proposito, la volontà di Cesi di staccarsi dalla tradizione delle accademie letterarie italiane, a suo dire tutte prese da «dicerie pompose e vane». Cfr. in merito P. Rossi, *Le istituzioni e le immagini della Scienza* cit., p. 9.

⁷² *Ibidem*, p. 68.

Vico, nello stendere la sua autobiografia, auspicava che gli studiosi «per l'ingegno balenino in acutezze, per la riflessione non si diletino dell'arguzie e del falso». ⁷³

Conseguentemente, l'Accademico linceo deve «procacciarsi quell'acutezza e penetrazione dell'occhio della mente che è necessaria alla notizia delle cose». ⁷⁴ È qui presente un altro concetto chiave della cultura seicentesca, quello della vista. Caratteristica del periodo controriformistico è l'importanza della teatralità come mezzo di comunicazione. ⁷⁵ Come ricordava la scritta all'ingresso del teatro in cui recitava la compagnia di Shakespeare, il Globe, «*Totus mundus agit histrionem*»: il mondo non è che un palcoscenico su cui ogni uomo recita la propria parte ⁷⁶ e al contempo è spettatore della vita altrui. Segno «inquieto» superato dalla sua stessa forza, secondo la definizione di Roland Barthes, ⁷⁷ la vista nel XVII secolo gode di una notevole preminenza sugli altri sensi perché ritenuta il principale e maggiormente affidabile mezzo di conoscenza: «solo il vedere ci rappresenta, e intieramente ci scopre il mondo corporeo, e sensibile». ⁷⁸ Riesce dunque facile immaginare quanto più rilevante sia la vista applicata in campo scientifico – ambito in cui, ancora secondo Barthes, lo sguardo è interpretato in tre diversi modi: «ottico», quando informa sulla realtà circostante; «linguistico», quando pone in relazione con altri sguardi; «aptico», quando permette di toccare ciò che si osserva. ⁷⁹

Cesi stesso connette il *topos* del mondo come teatro e l'importanza della vista quando parla di «gran teatro della natura» da «riguardar mi-

⁷³ G. Vico, *Vita scritta da se medesimo*, in *Opere*, a cura di A. Battistini, I, Milano, Mondadori, 1990, p. 5.

⁷⁴ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 71.

⁷⁵ Su questo aspetto si rimanda a A. Battistini, *Il Barocco* cit., pp. 57-63 e 82-86.

⁷⁶ Cfr. W. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, Cambridge, C.U.P., 1987, I, 1, vv. 77-78: «I hold the world but as the world, Gratiano/ A stage where every man must play a part».

⁷⁷ R. Barthes, *Droit dans les yeux*, in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 279.

⁷⁸ G. Casoni, *Della magia d'amore*, a cura di E. Selmi, introduzione di P. Guaragnella, Torino, Res, 2002, pp. 156-157.

⁷⁹ R. Barthes, *Droit dans les yeux* cit., p. 279.

nuta e diligentemente»,⁸⁰ la cui realtà può essere compresa appieno soltanto utilizzando «gli occhi della mente».⁸¹ Rileva Raimondi, a questo proposito, che «vedere con il “cervello” » implica dedurre la legge che struttura gli oggetti, «passare, insomma, da un labirinto mutevole a uno spazio chiaro e misurabile».⁸² Non vi è simbolo e sprone migliore, allora, dell'«oculatissima lince»⁸³ – in implicita contrapposizione alle «talpe» che, secondo Giordano Bruno, solo grazie a Copernico avrebbero recuperato la vista.⁸⁴ Lo sguardo più superficiale dell'occhio della fronte, invece, distoglie dal conseguimento del sapere: «l'occhio si rivolge subitamente al denaro et alla robba, onde le vien il comodo et il piacere, onde la stima et il potere».⁸⁵ Quella a cui Cesi fa appello – riproponendo così una distinzione fra occhi sensuali ed occhi intellettuali di ascendenza platonica e neoplatonica⁸⁶ – è dunque una vista 'metaforica', che annulla «in un subito» gli ostacoli frapposti da secoli di passiva asserzione di una verità non provata dall'esperienza sensoriale. Bisogna avere lo stesso coraggio che Galilei ha mostrato nel puntare il cannocchiale verso il cielo, il coraggio di sincerarsi con i propri occhi della realtà naturale: in un rinnovamento della mentalità, ancor più che nelle innovazioni tecniche, consiste il dato veramente rivoluzionario della nuova scienza.⁸⁷ Gli esperimenti hanno certo un peso fondamentale nella definizione della scienza di ispirazione galileiana, ma questi erano resi possibili soprattutto da scelte radicalmente nuove, che permisero alla nuova scienza di passare «dal mondo del pressappoco all'universo della precisione» – come titola il celeberrimo saggio di Alexandre Koyré.

⁸⁰ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 71.

⁸¹ Cfr. P. Guaragnella, *Gli occhi della mente. Stili nel Seicento italiano*, Bari, Palomar, 1997.

⁸² E. Raimondi, *Verso il realismo*, in *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi Sposi*, Torino, Einaudi, 1974, p. 24.

⁸³ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 71; Olmi ha avanzato l'ipotesi che, essendo anche questa immagine presente in Ficino, sia notevole l'influenza neoplatonica nella *weltanschauung* di Cesi e nella sua concezione dell'Accademia.

⁸⁴ G. Bruno, *La cena de le ceneri* cit., p. 49.

⁸⁵ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 55.

⁸⁶ P. Guaragnella, *Introduzione a G. Casoni, Della magia d'amore* cit., p. XXV.

⁸⁷ M.L. Altieri Biagi, *Introduzione* cit., p. 17.

Collegato al tema della vista e del senso teatrale della vita è anche quello dell'apparenza. Cesi descrive più volte personaggi che fanno mostre di un sapere che non posseggono, per accattivarsi la reputazione, una «fallace fama»⁸⁸ di un'erudizione in realtà solo di superficie, la cui «mira è più nel parere che nell'essere, aver fama di dottrina più che di sapere».⁸⁹ Ecco quindi introdotto il prototipo di chi si perde in dispute ideali, i Torquato ed i Nundinio con cui non solo il Nolano ha avuto la sfortuna di disputare, 'dotti' che, con le parole di Marcello Malpighi, sono

stati occupati [...] nella sposizione de' testi degli antichi autori, nella conciliazione dei loro varii sentimenti, et in tante dispute ideali et inutili⁹⁰

e hanno ruscato di confrontarsi direttamente con la realtà ed affidarsi alla conoscenza derivante dall'esperienza sensoriale.

Tuttavia Cesi, nonostante la sua profonda convinzione che il sapere sia alla portata di tutte le creature dotate di raziocinio, non si illude che il suo raggiungimento sia facile:

quante parti perciò bisogni vedere e quante difficoltà abbiano le peregrinazioni e gli accessi in certi luoghi e tempi, ciascuno lo consideri [...].⁹¹

Legato al tema della vista risulta dunque quello della prosecuzione per un cammino non sempre chiaramente visibile e privo di pericoli. La scienza alle origini dell'età moderna era ancora in una fase di auto-definizione ed autoregolamentazione, per cui diffuso era il sentimento che bisognasse cercare un metodo. Proprio all'etimo del lessema 'metodo' fa riferimento Cesi quando dice che, lungo la strada che porta al conseguimento del sapere, è più probabile «inciampare, cadere ben

⁸⁸ F. Cesi, *Del natural desiderio*: il sintagma allitterante ricorre più volte, per esempio alle pp. 78, 79, 91.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 67.

⁹⁰ M. Malpighi, *Risposta del dottor Marcello Malpighi alla lettera intitolata: De recentiorum medicorum studio dissertatio epistolaris ad amicum*, in M.L. Altieri Biagi, B. Basile (a cura di), *Scienziati del Seicento* cit., p. 1074.

⁹¹ F. Cesi, *Del natural desiderio*, pp. 59-60.

spesso et anco precipitare che il farsi regolatamente avanti». ⁹² E prosegue:

L'intoppi di strepiti, cicalamenti, buffonarie, li scogli di male e viziose compagnie e di sviamenti sono molti, l'ordinario camino delli autentici scritti del precettore oh quanto per lo più riesce distorto, oscuro, scabroso, e lungi dal desiato fine! ⁹³

Questa simbologia di ascendenza dantesca rappresenta vividamente a chi ascolti o legga la *difficultas* dell'impresa, attuabile solo da chi possiede ed adopera la perspicacia degli occhi della mente, e non può non rimandare alla bruniana *Cena de le Ceneri*. Il secondo dialogo di quest'opera è, infatti, interamente costruito sul nodo metaforico oppositivo tra luce della verità ed ombra dell'ignoranza, e l'arduo percorso che il Nolano compie insieme ai suoi amici è allegoria del passaggio degli ingegni attraverso le verbosità della scienza tradizionale, il cui approdo ultimo è la verità – passaggio che non può esser compiuto in solitaria perché troppo arduo. ⁹⁴

Cesi sceglie di chiudere il passo succitato con una serie di interrogative:

Chi in così gran selva di scrittori di sì diversa farina e condizioni ci significa quali faccia al proposito de' nostri studii, pensieri, e fatiche, di vedere? Forse sarà possibile il leggerli tutti e caparseli? Ov'è il guadagno che si fa nelle dispute, che si riduce tutto alli musici, festaioli, e stampatori? ⁹⁵

Questo stratagemma retorico sottolinea la difficoltà per lo scienziato di orientarsi e procedere spedito per il cammino prescelto. Secondo

⁹² *Ibidem*, p. 62.

⁹³ *Ibidem*, p. 62.

⁹⁴ Si confronti col passo di Cesi la descrizione del cammino nel Dialogo Secondo: «noi e lui [il Nolano] ne ritrovammo ingolfati dentro un limoso varco, il qual, come fusse l'orto de la gelosia, o il giardin de le delizie, era terminato quinci e quindi da buone muraglia; e perché non era luce alcuna che ne guidasse, non sapeamo far differenza dal camino ch'aveam fatto, e quello che doveam fare, sperando ad ogni passo il fine: sempre spaccando il liquido limo, penetravamo sin alla misura delle ginocchia verso il profondo e tenebroso Averno» (G. Bruno, *La cena de le ceneri* cit., pp. 85-87).

⁹⁵ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 62.

Cesi, a ciò si può ovviare seguendo, per l'appunto, due strade: una metodologica, l'altra organizzativa.

Da un punto di vista metodologico, Cesi auspica un approccio diretto alla realtà che si intende investigare: secondo lui bisogna, insomma

ben leggere questo grande, veridico et universal libro del mondo; è necessario dunque visitar le parti di esso et esercitarsi nello osservare et sperimentare per fondar in questi due buoni mezzi un'acuta, e profonda contemplazione [...].⁹⁶

Questo passo risulta esemplare per il rinverdire della metafora tradizionale del mondo come libro, che si colora di connotazioni quasi veterotestamentarie, essendovi scritte in caratteri matematici le leggi del mondo. Queste vengono ora ad essere configurate come delle relazioni accertate e riproducibili, non più opera di «in sé» metafisici.⁹⁷ Il libro del mondo, con le parole di Galilei

non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto.⁹⁸

Il passo cesiano citato poco sopra è interessante anche per l'alta frequenza di lemmi afferenti alla vista, che avvalorano il metodo galileiano basato su «certe dimostrazioni» e «sensate esperienze».⁹⁹ Il nuovo procedimento proposto da Galilei, cui Cesi aderisce, consiste quindi non solo nella reiterazione puntuale ed instancabile dell'osservazione, dell'«esperienza»; ma anche nella creazione di modelli, nel

⁹⁶ *Ibidem*, p. 59.

⁹⁷ M.L. Altieri Biagi, *Introduzione* cit., p. 18.

⁹⁸ G. Galilei, *Il Saggiatore*, in *Opere*, rist. dell'edizione nazionale, Firenze, Barbera, 1968, VI, p. 232. Per uno studio sul significato nuovo che Galilei conferisce alla metafora del mondo come libro si rimanda a E. Garin, *La nuova scienza e il simbolo del 'libro'*, in *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 451-465.

⁹⁹ G. Galilei, *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e loro accidenti*, *Seconda lettera a M. Welser*, in *Opere* cit., V, p. 129.

coraggio dell'ipotesi – un coraggio che a molti epigoni, specialmente di ambito toscano, mancò.¹⁰⁰

D'altro canto, la soluzione organizzativa esiste e si incarna proprio nel progetto cesiano: l'Accademia dei Lincei. Il giovane marchese è a conoscenza del «poco e defettoso potere de' soli e divisi e la forza dell'unioni e conspirazioni ben ordinate», e sa che «l'imprese eroiche e grandi tutte»¹⁰¹ hanno bisogno di esser aiutate. Per tale ragione egli immagina la costruzione di una società con norme rigorose, al punto da poterla paragonare ad un *ordo*, una compagnia religiosa: insomma, ad una «milizia filosofica»¹⁰² – dove la sottesa allusione alla potentissima Compagnia di Gesù certo non è un caso, dato il fascino che una confraternita così compatta nella sua austerità dovette esercitare su Cesi.¹⁰³ In quest'ottica bisogna inquadrare il *Lynceographum*, «la 'regola' di quell'ordine di devoti alla *Sapientia*»,¹⁰⁴ molto lontano da altre manifestazioni controriformistiche, tutte tese alla minuziosa codificazione di rituali meramente esteriori.

Anche per l'immagine della «filosofica milizia» Cesi si rifà ad un filone già consolidato. Paragoni all'interno del campo semantico della guerra si ritrovano, infatti, anche nella *Dissertatio cum Nuncio Sidereo* di Kepler, in relazione alla condizione dei moderni, che, per progredire nella loro conoscenza del mondo, devono tentare delle 'imprese'.¹⁰⁵ Parola, quest'ultima, che ricorre, ancora una volta, nel Dialogo Secondo della bruniana *Cena de le Ceneri*.¹⁰⁶

¹⁰⁰ La Altieri Biagi, fra gli altri, imputa questo atteggiamento all'ambiente culturale ai tempi di Cosimo III, che promosse l'Accademia del Cimento (di cui pure fecero parte validi studiosi come Redi) essenzialmente per il fine politico di affermare il predominio della Toscana medicea anche in questo campo.

¹⁰¹ Entrambe le citazioni da F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 69.

¹⁰² *Ibidem*, p. 71. «Ordo» è proprio la parola all'insegna della quale si apre il *Lynceographum*: «Lynceorum Philosophorum Ordo, seu Consessus, vel Academia, studiosorum classis est»: *Lynceographum* cit., p. 3.

¹⁰³ Si sofferma su questo aspetto G. Olmi, *In essercitio universale di contemplatione e pratica* cit., p. 336.

¹⁰⁴ G. Pugliese Carratelli, *Presentazione* a F. Cesi et al., *Lynceographum* cit.

¹⁰⁵ Cfr. P. Guaragnella, *La prosa e il mondo. «Avvisi» del moderno in Sarpi, Galilei e la nuova scienza*, Bari, Adriatica, 1998, p. 252.

¹⁰⁶ G. Bruno, *La cena de le ceneri* cit., p. 93: «non è impossibile, benché sii difficile, questa impresa. [...] Le cose ordinarie e facili son per il volgo ed ordinaria gente; gli uomini

È dunque rifacendosi ad un modello di cui i Lincei avevano gettato le basi, primi in Europa, che Girolamo Tiraboschi, alla fine del Settecento, poteva affermare che per accademia si intende una

società di uomini eruditi, stretti fra loro con certe leggi a cui essi medesimi si soggettano, che radunandosi insieme si fanno a disputare su qualche erudita questione, o producono e sottomettono alla censura dei loro colleghi qualche saggio del loro ingegno e dei loro studi.¹⁰⁷

Si confronti questo passo con la nota definizione situata in chiusura del *Discorso*: i Lincei costituiscono

una congregazione, un seminario, un ridotto o vero ritirata di professori, scrittori e sperimentatori in filosofia e matematica¹⁰⁸

insomma, una vera e propria roccaforte di persone concentrate esclusivamente sul loro lavoro di ricerca. Ecco con quale fiduciosa dovizia di attributi dalla connotazione positiva Cesi dettaglia i mezzi concreti messi a disposizione dei ‘suoi’ filosofi naturali: insieme ad un «copioso addestramento» ricavabile dalle «voci vive de’ dotti», ci saranno «compite librerie» ed anche

le comodità tutte di sperimentare e perigrinare ordinatamente, gl’aiuti de’ compagni, scrittori, le stampe pronte e sicure, l’indirizzo et aiuto continuo da’ maggiori e colleghi, quali e buona via et ottima compagnia ci faranno senz’alcun rischio dell’intoppi sopra narrati, daranno luce delle dottrine migliori e con una continua, amica e fedele conferenza ne corregeranno, raffinaranno, arricchiranno i pensieri e ne risveglieranno di novi [...].¹⁰⁹

rari eroichi e divini passano per questo camino de la difficoltà, a fine che sii costretta la necessità a concedergli la palma de la immortalità».

¹⁰⁷ Cfr. G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, t. VII, parte 1, Modena, 1791, pp. 139-202; P. Rossi, *Le istituzioni e le immagini della scienza* cit., p. 8. È di Quondam la definizione di Accademia come «società della conversazione e/o della scrittura» (A. Quondam, *La scienza e l’Accademia*, in L. Boehm-E. Raimondi [a cura di], *Università, accademia e società scientifiche in Italia e Germania dal Cinquecento al Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1981, p. 25).

¹⁰⁸ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 91.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 73.

Si noti l'enfasi posta ancora una volta sulla necessità di sicure fonti cartacee e quindi sulla diffusione delle scoperte; sulla sperimentazione; sullo studio come peregrinazione verso la verità; sulla fraterna condivisione delle difficoltà incontrate nel percorso e su una comune ricerca di soluzioni. Inoltre, l'allitterazione del sintagma «voce viva de' dotti» richiama l'attenzione sulla convinzione rinascimentale che il sapere si assorba maggiormente nel confronto continuo con altri studiosi, piuttosto che nello studio solitario. Ad esempio, uno dei testi cardine dello stare insieme che la civiltà italiana ha prodotto nel Rinascimento, *La civil conversazione* (1574) di Stefano Guazzo, così recita:

Io dopo vengo considerando che l'animo del solitario diviene o languido e pigro, non avendo chi lo stuzzichi col ricercar la sua dottrina e col disputare, o gonfio e superbo per la vana persuasione, perché non paragonando alcuno a se stesso, troppo a se stesso attribuisce.¹¹⁰

A questa generosità fraterna nello scambio di consigli ed aiuti all'interno dell'Accademia si contrappone un sentimento, sempre sotteso, dell'ostilità dell'esterno, che difficilmente avrebbe capito ed incoraggiato un'operazione così innovativa e trasgressiva, perché impregnato di una logica profondamente diversa da quella dei Lincei. Perciò alcuni studiosi, come Olmi, hanno tacciato come 'utopica' l'impresa lincea: l'ossequiosa accettazione del sistema politico e religioso non si accompagnò ad un simile atteggiamento sul piano culturale, a causa del «virus letale» della condivisione del sistema copernicano. La sua portata fu rivoluzionaria non solo sul piano astronomico, ma su quello dell'organizzazione sociale: sconvolse l'ordine gerarchico di stampo medievale, la *Chain of Being*,¹¹¹ su cui era saldamente

¹¹⁰ S. Guazzo, *La civil conversazione*, a cura di A. Quondam, Modena, Panini, 1993, pp. 30-31.

¹¹¹ «Catena dell'essere»: è la definizione che il poeta augusteo Alexander Pope diede dell'ordine cosmico piramidale che da Dio arrivava agli oggetti; ordine che si riproponeva nella scala sociale, con il re all'apice ed il popolo minuto alla base. Una qualsiasi sua violazione comportava uno sconvolgimento nella natura e nei corpi celesti: si pensi alla terribile tempesta che segue il regicidio nel *Macbeth* shakesperiano. Cfr. in merito A. Lovejoy, *La grande catena dell'essere*, trad. it. di L. Formigari, Milano, Feltrinelli, 1981.

impostata la società cinque-seicentesca. L'ambizione dei Lincei fu, con le parole del loro 'confratello' più prestigioso e criticato, «imparare a rifar i cervelli degli uomini, e rendergli atti a distinguere il vero dal falso». ¹¹² Ciò offrì quindi il fianco a critiche iterate e man mano più aspre, e dopo la morte del principe, l'Accademia non riuscì più ad aggirare gli ostacoli frapposti dai sistemi repressivi della Chiesa romana. ¹¹³

Nel ripetuto contrasto fra il sapere com'è considerato nell'impiego «appresso a' Principi» che «è tutta cortigianeria» e nelle «academie di belle lettere», ¹¹⁴ e come invece si coltiva nell'Accademia dei Lincei, sembra di poter rintracciare l'opposizione rinascimentale fra macrocosmo e microcosmo. In merito annotava Cesi stesso nel suo zibaldone, riferendosi al periodo da lui vissuto: «Secolo antico molto più pubblico. Secol d'hoggi molto più privato», definendo la società contemporanea «priva di essere», ¹¹⁵ dunque incapace di «grandezza di propositi e pubblica utilità». ¹¹⁶ Il che è verosimilmente imputabile al generalizzato clima repressivo, che induceva artisti, scienziati, prelati riformatori, nobili dissenzienti, a dissimulare i moti interiori, seguendo il consiglio di Paolo Sarpi: «Al di dentro vivi e giudica secondo la ragione, al di fuori secondo la comune opinione vivi e parla». ¹¹⁷

Lo stile del *Discorso* può definirsi «né ambizioso né incolto», ¹¹⁸ capace di coniugare «sottigliezza di dottrina e gentilezza di stile». ¹¹⁹ L'analisi dell'immobile realtà contemporanea e l'esposizione di idee rivoluzionarie come rimedio a quella, capaci di suscitare in Cesi gran-

¹¹² G. Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, giornata prima, in *Opere*, VII, cit., p. 82.

¹¹³ G. Olmi, *In essercitio universale di contemplatione e prattica* cit., pp. 354-355.

¹¹⁴ F. Cesi, *Del natural desiderio*, rispettivamente pp. 68 e 70.

¹¹⁵ G. Gabrieli, *L'orizzonte intellettuale e morale di Federico Cesi illustrato da un suo zibaldone inedito* cit., p. 51.

¹¹⁶ S. Ricci, *Rivoluzione del cielo fisico, riforma del cielo morale* cit., p. 87.

¹¹⁷ P. Sarpi, *Pensieri*, a cura di G. e L. Cozzi, Torino, Einaudi, 1976, p. 56. Per la lunga tradizione di questo atteggiamento cfr. P. Guaragnella, *Paolo Sarpi fra Montaigne e Charon*, «Modern Language Notes» CXX (1), 2005, pp. 173-179.

¹¹⁸ G. Ciampoli, *Dei fragmenti dell'opere postume di monsig. Gio. Ciampoli, Saggio primo*, in Bologna, presso Gian Battista Ferroni, 1654, p. 67. Cfr. E. Bellini, *Umanisti e lincei* cit., p. 58.

¹¹⁹ S. Pallavicino, *Del bene*, Roma, appresso gli eredi di Francesco Corbelletti, 1644, p. 338. Cfr. E. Bellini, *Umanisti e lincei* cit., p. 58.

de sdegno, da un lato, o slanci d'un ottimismo forse utopico, dall'altro, sono proposte all'ascoltatore ed al lettore con una notevole attenzione all'aspetto formale.

Accurata è, nel *Discorso*, la tecnica della citazione: in punti strategici, il signore di Acquasparta avvalorà il proprio pensiero con versi o interi passi di autori latini, più spesso augustei. In linea di massima, le citazioni sembrano avere la funzione di universalizzare le parole di Cesi. Ad esempio, quando riporta una frase dei *Tristia* di Ovidio, egli sembra voler temprare la stridente affermazione precedente, secondo cui ci si dedica solo alle scienze che possono procurare un qualche lucro immediato.¹²⁰ O ancora, per evitare le critiche di quanti potrebbero rimproverare una mancanza di realismo al suo progetto di fratellanza all'interno dell'Accademia, egli cita passi da Orazio ed Ovidio per

ricordare l'amicizia di quei gran poeti che pur concorrevano alla grazia dello stesso Augusto et a' favori dell'istesso Mecenate [...].¹²¹

La maestria di Cesi retore si riscontra nella conclusione, ove egli tira le fila del suo *Discorso* riproponendo le stesse parole chiave che hanno delineato tutto il percorso. Egli infatti ribadisce che questa «ritirata di professori»¹²² sarà unita «nell'amore de' collegi tra di loro, e di tutti e di ciascuno verso la sapienza». Qualsiasi «interposta difficoltà» verrà superata con «l'ardore del proprio affetto, con lo stimolo della gloria» e anche grazie a «scambievoli aiuti e corrispondenza» con altri studiosi. Totalmente concentrati e lungi dall'essere toccati da «ogni altra cura, ambizione o interesse», gli accademici lincei faranno in modo non solo da ricercare «l'acquisto di queste nobili ed abbandonate scienze» – che ha detto essere le matematiche e filosofiche – «ma anco d'illustrarle con le proprie fatiche e parti a publico beneficio».

E così, invigorita la parte dell'uomo, facilitata quella delle discipline, si moltiplichino sempre più il numero de' dotti e ne venga con l'umana perfezione adempito il natural desiderio di sapere.

¹²⁰ F. Cesi, *Del natural desiderio*, p. 66.

¹²¹ *Ibidem*, p. 84.

¹²² *Ibidem*, pp. 91-92.

Luigi Cazzato

Il Settecento, Laurence Sterne e noi

[...] *Hitler therefore is chewing his little bristling moustache. But the whole thing trembles: and my book [Three Guineas] may be like a moth dancing over a bonfire – consumed in less than one second.*

Virginia Woolf, *A Writer's Diary* (1938)

[...] *La poesia non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.*

Franco Fortini, *Traducendo Brecht* (1959-62)

1. Un frammento di vita del secolo XVIII e del nostro

Frederic Jameson ha insistito sull'importanza della consapevolezza e della trasparenza di ogni atto critico: «every individual interpretation must include an interpretation of its own existence, must show its credentials and justify itself...».¹ Non fornirò nessuna credenziale, né l'interpretazione della mia interpretazione di Laurence Sterne. Tuttavia, è importante spiegare perché un'opera d'arte, un autore o un periodo letterario vengono posti all'attenzione dei lettori.

¹ F. Jameson, *Metacommentary*, «PMLA» LXXXI (1), 1971, p. 10.

E allora perché il Settecento? E perché Sterne? Può sembrare una manovra difensiva – più che comprensibile, forse, se è vero che viviamo in tempi di post-letteratura e addirittura di post-cultura – quella di giustificare la lettura di un autore così lontano dal nostro tempo. Una possibile risposta potrebbe già essere: dal momento che non viviamo in un vuoto storico, lo studio del passato è, sebbene indirettamente, lo studio del nostro presente. Si potrebbe anche provare a sostenere che il passato di cui si parla non è poi così lontano come sembra; oppure, senza contraddirsi, che lo studio del passato è importante proprio perché ‘lontano’ dal presente, con tutta la sua carica di utile differenza e alterità. Infine, si potrebbe semplicemente rispondere *à la Shandy*, sebbene poco scientificamente: e perché no? C’è dunque più di una risposta e, come direbbe lo stesso Sterne, ognuno può scegliere quella che più si adatta alle proprie esigenze. In verità, tutte sembrano adatte.

Viviamo nel XXI secolo. Ci siamo detti postmoderni. Ammesso che abbia un senso impiegare il prefisso ‘post’ davanti alla sfuggente e scivolosa parola ‘moderno’, il suo uso implica che vivremo in un’età che viene *dopo* la modernità e, allo stesso tempo, *nell’ultima* modernità. Quale che sia il caso, l’unica cosa ferma è che la società che definiamo (post)moderna è nata nel secolo di Sterne. Noi occidentali siamo figli di quel tempo, il tempo delle grandi rivoluzioni sociali, politiche, culturali e tecnologiche che hanno dato vita all’individuo e alla società così come li conosciamo oggi. In breve, nel Settecento ci fu una svolta antropologica, la cui portata viene a volte paragonata a quella del neolitico. Idee o cose quali ragione, diritti universali, democrazia, progresso, industria, profitto, realtà, finzione, originalità, autore, critica, estetica, tanto comuni ai nostri giorni, nacquero proprio grazie alle doglie di quel parto della storia.

Paradossalmente, e tristemente, dobbiamo affrettarci ad aggiungere che queste categorie fondanti rischiano di non esserlo più nel momento storico che viviamo. Il ruolo cruciale da esse storicamente svolto è pericolosamente in declino in una società in cui il confine tra realtà e finzione è tornato incerto, il muro di demarcazione fra il secolare (lo

Stato) e il sacro (la Chiesa) vacilla, gli indovini e i santi proliferano al pari dei 'miracoli', e il termine 'universale' è stato sostituito con il termine 'globale' – che vuol dire estrema omologazione ed estremo localismo al contempo. In entrambi i casi, chi ne fa le spese sono i valori e i diritti, siano essi universali o particolari. Se da un lato la globalizzazione nega i diritti e i valori particolari, trituranoli negli ingranaggi del mercato mondiale, dall'altro il localismo vede solo tutto ciò che è uguale a se stesso o nelle immediate vicinanze, e a causa di questa miopia nega i diritti e i valori universali. In entrambi i casi la Barbarie guadagna terreno a discapito della Civiltà: le guerre vengono fatte in nome di Dio e, in barba al diritto internazionale, senza essere dichiarate; sono nate nuove forme di schiavitù e perfino la tortura – la tortura! – è tornata ad essere in qualche modo legale.

Rispetto al tempo che si consuma troppo in fretta il reverendo di Coxwold scrisse: «every letter I trace tells me with what rapidity Life follows my pen».² Potrei parafrasare Sterne, dicendo che ogni lettera che batto sulla tastiera del computer mi dice con quanta rapidità le notizie del mondo rincorrono il suo ticchettio. Qualche tempo fa, durante la stesura del presente saggio, provai a dire: «Mentre scrivo, prigionieri arabi sono illegalmente detenuti a Guantanamo. In Italia viene discusso un provvedimento che potrebbe rendere legale la pratica della tortura e che farebbe rivoltare nella sua tomba l'autore di *Dei delitti e delle pene*». Ho dovuto poi aggiornare e documentare il ragionamento con il penoso riferimento alle foto provenienti dalle carceri irachene di Abu Ghraib, dove i soldati americani (arrivati in Iraq da *the land of the free and home of the brave*) hanno continuato l'identico orrendo lavoro del dittatore cacciato. Adesso bisogna aggiungere gli orrori del fronte russo e dire dell'indicibile strage nella scuola di Beslan.

Ma, si potrebbe a questo punto obiettare, cosa c'entra tutto questo con l'autore del *Tristram Shandy* e di *Un viaggio sentimentale*? Dunque perché Laurence Sterne. La prima risposta potrebbe essere: fra

² L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy: Gentleman*, Harmondsworth, Penguin, 1985, IX, 8, p. 582 (d'ora in poi comparirà la sigla TS, seguita dall'indicazione di pagina).

tanta quotidiana disumanità l'umano Tristram e l'ancora più umano Yorick potrebbero forse insegnarci qualcosa. Probabilmente è anacronistico pensare al creatore di Toby Shandy – il veterano nostalgico della guerra e appassionato di fortificazioni in miniatura, candido e mite a dispetto della sua professione – come a un pacifista. Tuttavia, bisogna pur ricordare che durante gli anni della guerra espansionistica dei Sette anni – i cui vittoriosi massacri fecero della Gran Bretagna la prima potenza imperiale nel mondo – da Londra scrisse dell'incoerente discorso a favore della guerra di un parlamentare che «abused who sought for peace, and joined in the cry for it»³ e, in un sermone, di quanta «devastation, bloodshed, and expence the war has occasioned». Un'altra risposta potrebbe essere che dovremmo leggere e studiare Sterne perché è sorprendentemente *uno di noi*. Infatti, gli aggettivi più usati (e a volte abusati) per l'autore del *Tristram Shandy* sono 'moderno' e 'contemporaneo'.⁴ Ovviamente ai lettori meno avveduti questo può risultare strano, specie se non si sa cosa vuol dire leggere un altro autore dello stesso periodo.

Persino il suo ambiguo lacrimevole sentimentalismo – fatto però di materiale somatico (a quei tempi si diceva *sensorium*⁵) più che di impalpabilità platonica – potrebbe essere di un qualche interesse oggi per la nostra prima generazione video-elettronica, psichicamente fragile e sempre più disabituata a percepire empaticamente il corpo dell'altro.⁶

³ L.P. Curtis (a cura di), *Letters of Laurence Sterne*, Oxford, The Clarendon Press, 1965, p. 129.

⁴ Fra gli 'abusi', possiamo annoverare ad esempio quello di H. Moglen, il quale, dimenticandosi che Sterne non è vissuto dopo ma prima della caduta delle certezze dell'Ottocento positivista e delle utopie e distopie novecentesche, si lascia andare a questa dichiarazione, trasformando Sterne in un nichilista d'annata: «That which take Sterne so astonishingly contemporary, then is the sense of relativity, the wise acceptance of absurdity, that is a natural outgrowth of radical empiricism. His sense of absurdity extended to include the futility of human reason, the uselessness of language, the hopelessness of aspiration» (H. Moglen, *Laurence Sterne and the Contemporary Vision*, in A.H. Cash e J.M. Stedmond [a cura di], *The Winged Skull: papers from the Laurence Sterne bicentenary conference*, London, Methuen, 1971, pp. 72-73).

⁵ «La zona del cervello dove terminano i nervi provenienti dagli organi di senso» (E. Chambers, *Cyclopedia* [1741-1743], in L. Sterne, *Viaggio sentimentale*, a cura di V. Papetti, Venezia, Marsilio, 2002, p. 316).

⁶ Così Franco Berardi (Bifo): «L'accelerazione e l'intensificazione degli stimoli nervosi

Lo Sterne sentimentalista potrebbe insegnarci proprio come scambiarsi di nuovo i nostri corpi e le nostre 'anime' attraverso il contatto empatico con il corpo dei nostri simili, isolati e desolati; ancora più isolati e desolati che ai tempi di Sterne, quando il processo dell'isolamento dell'individuo cominciò. È un segno dei tempi la *Campaign for Emotional Literacy* del *New Labour* di Tony Blair, che voleva porre l'attenzione sull'importanza delle emozioni o sulle carenze del nostro sentire. Tale campagna intendeva creare una cultura delle emozioni: una sorta di alfabetizzazione emozionale che si aggiungesse alle tradizionali abilità di base del leggere, scrivere e far di conto. Le emozioni dunque rischiano di essere cancellate dalle nostre febbrili e distratte vite 'moderne', in cui tutto è molto funzionale ai processi produttivi e poco a quelli emozionali che, una volta edulcorati, vengono consegnati a Hollywood e ai reality show. Da qui, il bisogno dei *counsellors*, in una società in cui i *counsellors* naturali, nonne e zie e amici, non sono più atti a far fronte a problemi di natura emozionale. Da qui, la necessità di creare dei loro sostituti attraverso la pianificazione politica!

Persino il lato osceno e provocatorio di Sterne potrebbe avere un certo interesse oggi, se, al contrario di qualche decennio fa, possiamo ora leggere che il titolo di 'Gentleman' per il nostro autore sarebbe inappropriato e «perhaps philanderer would be the most accurate description, given Sterne's numerous mistresses and his inability to practice what he preached». ⁷ La sua sovversione etica è, da qualche parte, di nuovo sentita come immorale.

Qualche anno fa su «La Repubblica» Eugenio Scalfari, con un articolo intitolato *I lumi nel nostro secolo non sono più di moda*, diede il là a un dibattito su questo tema. I nostri tempi sono ormai tempi spietatamente anti-illuministi: se da un lato la nostra vita è governata dalle

sull'organismo cosciente assottigliano la pellicola cognitiva che possiamo chiamare sensibilità. Lo scambio simbolico tra esseri umani viene elaborato senza empatia, senza includere empaticamente il corpo dell'altro. Per poter percepire l'altro come corpo sensibile occorre tempo, occorre il tempo della carezza e dell'annusamento. E il tempo per l'empatia è venuto meno, perché l'info-stimolazione si è fatta troppo intensa» (*Un passo avanti e crolla il mondo beat*, «il manifesto», 28 febbraio 2004).

⁷ O'Donoghue, *The Sunday Business Post Online*, 20 agosto 2001 (www.thepost.ie).

fredde e razionali regole del mercato, dall'altro, deprivata qual è della sua parte naturalmente emotiva, istintiva, viene sopraffatta da vecchie credenze e superstizioni di ritorno: i miracoli proliferano, specie nelle regioni più depresse, i misteri abbondano (anche in quelle meno depresse) e l'invenzione mediatica della realtà domina incontrastata. Pertanto, nel riaffermare con Scalfari che «essere illuministi oggi è il vero modo di essere contro corrente rispetto al pensiero e alla prassi dominante», farei appello anche all'illustre reverendo dello Yorkshire che, appena giunto al successo, non esitò a inserire in *Tristram Shandy* un sermone dal titolo *The Abuses of Conscience* (1950) – lodato niente meno che da Voltaire. A proposito della coscienza individuale, così recitava: «your conscience is not a law: – No, God and reason made the law, and have placed conscience within you to determine» (TS: II, 17, p. 155). Ma scrisse anche dell'incoerenza umana:

– Inconsistent soul that man is! – languishing under wounds, which he has the power to heal! – his whole life a contradiction to his knowledge! – his reason, that precious gift of God to him – (instead of pouring in oil) serving but to sharpen his sensibilities – to multiply his pains, and render him more melancholy and uneasy under them! (TS: III, 21, pp. 211-212)

Evidentemente, la ragione sterniana non è cieca e insensibile. È una ragione che vede e sente: vede e sente il polso dell'umano, il polso del misterioso non-umano, del caos, soprattutto dell'oscurità che la luce della ragione vuole sconfiggere. Sterne, ancor prima di Freud, aveva intuito che la razionalità è una condizione precaria e niente di razionale può essere dato una volta per tutte. La ragione di Sterne è una ragione consapevole dei propri limiti: «Più le nostre case sono illuminate e prospere più le loro mura grondano fantasmi; i sogni del progresso e della razionalità sono visitati da incubi», ha scritto Calvino, suo ammiratore.⁸

⁸ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 1995, p. 212.

In verità, la consapevolezza, l'autocoscienza è l'altro tratto sorprendentemente attuale della scrittura sterniana. Il *novel*, nato anche grazie alla sua capacità di dialogo con gli altri generi e con se stesso (Cervantes *docet*), è scelto da Sterne per riflettere sui meccanismi della *fiction* così come concepita dai vari De Foe, Richardson, Fielding prima di lui. *Tristram Shandy*, oltre ad essere un omaggio all'amato *Don Chisciotte*, è il primo anti-*novel* della storia: se Richardson e Fielding esaltano l'epistemologia del romanzo, Sterne ne evidenzia soprattutto l'ontologia. Come ha scritto Mazzacurati,

Molti scrittori del Settecento (da Voltaire a Rousseau) insegnarono al loro secolo e a quello successivo un nuovo modo di pensare *attraverso* il racconto [...] Sterne invece (e perciò lo si trova diffuso anche sugli scrittoi e nelle poetiche più remote dal fascino dei 'lumi') insegnò principalmente un nuovo modo di *pensare il racconto*. La teoria nuova del soggetto, la costruzione critica dell'individuo borghese e dei suoi valori qui non viene proclamata attraverso la narrazione dei suoi conflitti né affabulata attraverso le occasioni ironiche (e allegoriche) di protagonisti alibi [...] qui viene, prima di tutto, materialmente *scritta* e cioè *inscritta*, nella forma stessa della scrittura, da un io narrante che, prima ancora che portatore di un pensiero, è traduttore di uno stil nuovo, di una pratica nuova, nella comunicazione di sé.⁹

Due secoli prima dell'ondata di metaromanzi postmoderni, Sterne mise a nudo gli ingranaggi nascosti della nuova macchina letteraria, le sue strategie comunicative e, di riflesso, i meccanismi della macchina della comunicazione nella sua interezza. E noi oggi sappiamo bene quanto sia importante essere consapevoli di come questa macchina funzioni.

2. Un frammento di vita del Reverendo Sterne

Nato in Irlanda nel 1713, da madre irlandese e padre inglese, Sterne non disponeva di ricchezze tali da poter mantenere il rango sociale

⁹ G. Mazzacurati, *Il fantasma di Yorick*, in L. Sterne, *Un viaggio sentimentale*, Napoli, Cronopio, 1991, p. 162.

di gentiluomo ereditato. Così, come molti altri nella sua stessa condizione, scelse la via del sacerdozio. Aiutato da suo zio Jacques Sterne, arcidiacono di York, nel 1738 diventò vicario di Sutton-on-the-Forest. All'età di trent'anni, desideroso di migliorare la propria condizione sociale ed economica, prima militò come giornalista politico fra le fila dei Whig, poi decise di intraprendere la strada dell'agricoltura. Dal momento che entrambi i tentativi non portarono a nulla di concreto, ritornò alla sua quieta vita di parroco di campagna, i cui soli passatempi erano «books, painting, fiddling, and shooting». In realtà, fra i suoi svaghi preferiti Sterne annoverava anche la predilezione per il gentil sesso, che sembrava fosse la causa del mal francese di cui egli soffriva. Si conquistò quindi la fama di libertino e, se a ciò non fossero bastate le sue avventure galanti, vi avrebbe provveduto l'amicizia con il ricco John Hall-Stevenson (il personaggio di Eugenio nel *Tristram Shandy*), famoso per aver dato ospitalità ai 'Demoniacks': un gruppo di gentiluomini che condividevano il piacere della convivialità e altri passatempi più compromettenti. Sterne dunque mancò di rispetto all'abito che indossava ancor prima di scrivere il suo irriverente romanzo, che in prima battuta venne ben accolto, poi, una volta scoperto il ruolo rivestito dall'autore, da molti aspramente condannato.

Durante la sua spasmodica ricerca di protettori, non scrisse solo articoli politici ma anche sermoni. Nel più famoso, già citato, dedicato al tema della coscienza individuale, si dice che quest'ultima «is not to be trusted alone» e ha bisogno della legge di Dio e della Ragione per poter leggere la realtà: «Look – What is written in the law of God? – How readest thou? – Consult calm reason, and the unchangeable obligations of justice and truth, - what say they?» (TS: II, 17, p. 148). Qui la religione, più che essere negata, viene riabilitata dalla ragione che insieme alla legge divina se non spinge all'azione, mostra agli uomini il retto uso della coscienza nello scoprire le leggi della natura. Voltaire dichiarò che la materia non era mai stata trattata tanto degnamente, con buona pace di chi considera Sterne non illuminista.

Sfortunatamente per Sterne, nemmeno la scrittura di sermoni servì al suo scopo. Quindi decise di impiegare le sue capacità creative al servizio della politica ecclesiastica del Decano di York nella sua dia-

triba con un avvocato ecclesiastico. La guerra si concluse con *A Political Romance* (1759): un libello satirico che, subito dopo la pubblicazione, guadagnò solo la censura e la soppressione perché fu ritenuto che offendesse la dignità della chiesa. In realtà quel libretto fece guadagnare molto a Sterne, il quale prese coscienza delle proprie doti artistiche e capì quale fosse la strategia giusta per arrivare al successo da tempo inseguito: doveva *farsi autore* e cercare un potenziale protettore non fra i membri della chiesa o dell'aristocrazia ma nel pubblico dei lettori. Queste due categorie – autore e pubblico – subirono una rivoluzione nella produzione culturale del XVIII secolo, quando la letteratura cominciò ad acquisire il suo statuto moderno di 'imaginative writing' e (a partire da Galileo Galilei) Newton e Locke cessarono di far parte della stessa famiglia di Shakespeare e Milton.

Sterne costituisce un illuminante caso della nascita dell'Età degli Autori, di cui parlava il coevo Johnson, ovvero un'età in cui i tanti che allora cominciavano a scrivere (colti o incolti) erano gli *ideatori* di un 'nuovo testo' più che i *riproduttori* di quello vecchio della Tradizione. La sua storia è anche illuminante per quanto riguarda la nascita del pubblico borghese ovvero un numero sufficiente di lettori che potesse formare un mercato tale da sostenere un sistema commerciale di produzione e consumo culturale. Prima gli autori interagivano principalmente con i mecenati più che con gli stampatori e i librai. Al tempo di Sterne, invece, l'emergente mercato librario 'di massa', la valorizzazione del genio creativo (in concomitanza del discorso lockiano sull'individualismo possessivo), la lotta legale e affaristica sul copyright,¹⁰ diedero vita alla prima forma di industria culturale. Sterne alla fine di *A Political Romance*, ovvero in una lettera destinata all'editore, rivendicò la paternità del libello, che in un primo momento doveva essere pubblicato anonimamente, considerandolo un originale parto del proprio ingegno e stabilendone anche il prezzo.

¹⁰ La battaglia ebbe inizio col *Copyright Act* del 1709 e continuò sino al 1774, quando il parlamento si dedicò definitivamente alla risoluzione del problema, ormai diventato di grandissima rilevanza.

3. Un frammento della sua opera

Sterne non era solo ben consapevole dello statuto dell'*authorship* ma anche di quello della *readership*, consapevolezza ben evidenziata nella seconda parte di *A Political Romance*, dedicata alla lettura satirica della lettura medesima. Uno dei tratti originali di *The life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-67) è proprio l'intima – anche se raffinatamente ironica – relazione che il narratore cerca di instaurare col lettore, blandito sin dall'inizio.

As you proceed farther with me, the slight acquaintance, which is now beginning betwixt us, will grow into familiarity; and that unless one of us is in fault, will terminate in friendship (TS: I, 6, p. 41).

Nel marzo del 1760, alcuni mesi dopo la pubblicazione dei primi due volumi, dalla capitale Sterne scrisse alla sua amica Catherine Fourmantel (la «dear Jenny» del romanzo e la cantante tramite la quale riuscì ad avvicinare il celeberrimo attore David Garrick) che gente d'alto rango faceva la fila per farsi ricevere perché «Tristram was the Fashion». ¹¹ 'Recitando' il ruolo di Tristram, Sterne fece diventare l'atto individuale della scrittura (e della lettura) una performance pubblica che gli permise, nel mutevole panorama della cultura della carta stampata del Settecento, di negoziare il nuovo spazio che si apriva fra autore e pubblico di massa. Nel lasso di poco tempo, il parroco di campagna diventò il «più famoso uomo d'Europa», come John Croft iperbolicamente narra nei suoi *Anecdotes of Sterne Vulgarly Tristram Shandy*. L'uomo più famoso certamente no, ma lo scrittore forse sì.

Questo dà l'idea del suo successo sul mercato, ottenuto grazie al 'candido' pubblico, come lo chiamava Sterne, su cui egli aveva deciso di fare affidamento. L'attento lungo digressivo dosaggio (della promessa) di autobiografia e narrazione di episodi licenziosi e umoristici si rivelò un'originale miscela esplosiva che nemmeno le stranezze di un ostico stile anti-neoclassico riuscirono a disinnescare. La parola 'o-

¹¹ L.P. Curtis, *Letters* cit., p. 102.

riginale' è d'importanza cruciale. Il culto del nuovo, insieme al fenomeno della moda (che Fielding considerava «the Governor of this World»), nasce proprio in questo secolo: «the Age of Novelties», come l'eminente Vescovo di Gloucester William Warburton lo definì. Si cominciò a considerare letteratura degna di questo nome non solo quelle opere che si conformavano ai precetti di Aristotele e Orazio, ma anche quelle che li sfidavano. Da qui l'irrequieta e incessante 'moderna' ricerca del Nuovo nei secoli a venire. Così l'autore del *Tristram*, mentre alla sua maniera plagia *The Anatomy of Melancholy* (1621) di Robert Burton:

Tell me, ye learned, shall we for ever be adding so much to the *bulk* – so little to the *stock*?

Shall we for ever make new books, as apothecaries make new mixtures, by pouring only out of one vessel into another?

Are we for ever to be twisting, and untwisting the same rope? for ever in the same track – for ever at the same pace?

Shall we be destined to the days of eternity, on holy-days, as well as working-days, to be shewing the *relics of learning*, as monks do the relics of their saints – without working one – one single miracle with them? (TS: V, 1, p. 339)

Mezzo secolo prima dei romantici e un secolo prima di Baudelaire, Sterne, sebbene nel suo consueto modo paradossale,¹² era già in cerca di nuovi miracoli. Si capisce allora il perché della impaziente dichiarazione di principio di *Tristram*/Sterne a proposito di Orazio, in cui si dice che «in writing what I have set about, I shall confine myself neither to his rules, nor to any man's rules that ever lived» (TS: I, 4, p. 38). Il nostro autore era così consapevole dell'importanza dell'originalità e della stretta relazione fra l'opera e il suo autore che la parola 'o-

¹² Ovvero si lamentava del vecchio modo di fare cultura mentre, oltre a parodiare la neonata forma del *novel*, si appropriava, fino al plagio, della tradizione satirica rinascimentale. Infatti, per Mazzacurati e quei critici che considerano Sterne un tardo esponente della scuola dei *learned wits* più che un romanziere proto-modernista, l'autore nel passo che abbiamo riportato sarebbe auto-ironico, perché alluderebbe al proprio modo di assemblare l'opera plagiando e prendendo a prestito da altre opere. Per chi scrive, il paradosso di lamentarsi del vecchio appropriandosene nulla toglie alla moderna strategia artistica sterniana, interna ed esterna al suo (*anti*)*novel*.

original' ricorre continuamente sia nelle opere di finzione che nella corrispondenza, e sin dall'inizio della sua produzione. Nell'estate del 1759, per esempio, così rispose a un corrispondente che gli consigliava di essere cauto con quello che scriveva:

– I will use all reasonable caution – Only with caution along with it, not to spoil My Book; – That is the air and originality of it, which must resemble the Author – I fear 'tis a Number of these slighter touches which Mark this resemblance – Identify it from all Others of the [same] Stamp – ¹³

Così *Tristram Shandy* diventa una sorta di autoritratto dell'autore mentre cavalca il suo passatempo preferito (l'*hobby-horse* o cavallo a dondolo shandiano¹⁴), felice e beato nell'allontanare con la scrittura gli affanni della vita e le minacce della morte, che non si allontana mai troppo dai paraggi di Shandy Hall.

La prima edizione anonima del *Tristram Shandy*, circa 500 copie pubblicate per tastare il polso del pubblico, andò subito esaurita. La seconda, di 5.000 copie e col frontespizio firmato da William Hogarth, fu addirittura dedicata al Primo Ministro William Pitt, mentre il più famoso ritrattista del tempo Joshua Reynolds ne ritrasse l'autore. Il libro di Sterne era così famoso, anche al di fuori del pubblico dei lettori, che, alludendo alla scena che ebbe a diventare il più famoso *coitus interruptus* della storia letteraria (la madre di Tristram interrompe il padre Walter nell'atto del concepimento per chiedere se abbia caricato l'orologio di famiglia), le prostitute londinesi chiedevano ai potenziali clienti: «Sir, will you have your clock wound-up?». Insomma, come affermò un anonimo, il libro

was dedicated to a minister, read by the clergy, approved of by the wits, studied by the merchants, gazed at by the ladies, and was become the pocket-companion of the nation.¹⁵

¹³ L.P. Curtis, *Letters* cit., p. 76.

¹⁴ «'Tis the sporting little filly-folly which carries you out for the present hour – a maggot, a butterfly, a picture, a fiddle-stick – an uncle Toby's siege – or an any thing, which a man makes a shift to get a stride on, to canter it away from the cares and solitudes of life» (TS: VIII, 31, pp. 557-558).

¹⁵ Cit. in I. Campbell Ross, *Laurence Sterne: A Life*, Oxford e New York, Oxford U.P., 2001, p. 18.

James Boswell, il biografo di Johnson, in una famosa epistola lo definì un «damn'd clever book».

Ovviamente, come già detto, non furono tutte lodi, soprattutto quando i critici e qualche lettore influente realizzarono quale mestiere facesse l'autore. La performance del Rabelais inglese, come venne considerato in un primo momento dal vescovo William Warburton, fu considerata da Lady Bradshaigh (la famosa corrispondente ammiratrice di Richardson) «mean, dirty Wit» e «scandalous, considering the man». ¹⁶ Anche l'eminente vescovo in seguito cambiò idea e retrocesse il suo autore a «an irrecoverable scoundrel». ¹⁷

L'«irrecuperabile villano», dopo la pubblicazione seriale dei nove volumi del *Tristram*, cercò di «recuperare» con *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768). A dire il vero, aveva già provato a fare ammenda con la pubblicazione dei *Sermons of Mr Yorick* (1760), facendo mostra del lato irreprensibile della sua arte. Ammesso e concesso che Sterne credesse veramente in quello che scriveva e predicava – giacché alcuni mettevano in discussione la sua sincerità – anche i sermoni potevano essere attaccati per la loro imperfetta osservanza dei dogmi. Nonostante gli sforzi per rendere il suo latitudinarismo compatibile con l'ortodossia del cristianesimo (i *dissenters* e gli evangelici lo consideravano il viatico verso il deismo e l'ateismo), i suoi sermoni erano espressione di un interesse più etico che religioso. La sua manovra di affrancamento venne quindi inficiata da segnali poco chiari e ambigui, specie in *A Sentimental Journey*. Ecco cosa scrisse nel 1767 a un non meglio identificato aristocratico:

[...] I have long been a sentimental being – what ever your Lordship may think to the contrary. The world has imagined, because I wrote *Tristram Shandy*, that I was myself more Shandean than I really ever was. ¹⁸

¹⁶ A.B. Howes, *Laurence Sterne: The Critical Heritage*, London e New York, Routledge, 1995, p. 90.

¹⁷ *Ibidem*, p. 87.

¹⁸ L.P. Curtis, *Letters cit.*, pp. 402-403.

Così, in concomitanza dell'infatuazione per la ventiduenne Elisabeth Draper,¹⁹ per cui scrisse il melenso *Journal to Eliza*, compose anche la sua «Work of Redemption». Ma, una volta letto il libro, difficilmente si può credere che l'autore fosse completamente serio al riguardo. Certo è che il *Journey* venne perlopiù letto dai suoi contemporanei come l'opera della redenzione *tout-court*. E la domanda sulla stampa periodica era: «Is it possible that a man of gross ideas could ever write in a strain so pure, so refined from the dross of sensuality!». ²⁰ La risposta secca è 'sì'. Nel senso che l'autore del *Tristram* non era così *crasso* come si voleva far credere, né era semplicisticamente *puro* quello del *Journey*, come una lettura scevra da pregiudizi può testimoniare. Tuttavia, un tale risultato non dipendeva solo dall'imperizia dei suoi contemporanei. Nietzsche scrisse:

Sterne is the great master of ambiguity [...]. The reader who demands to know exactly what Sterne really thinks of a thing, whether he is making a serious or a laughing face, must be given up for lost; for he knows how to encompass both in a single facial expression.²¹

Il problema nel *Journey* è esattamente questa singola – e singolare – espressione del viso mentre esprime almeno tre diversi sentimenti: il patetico, il comico e l'erotico. Il sentimentalismo sterniano, che scatenò una vera e propria moda sul finire del secolo, chiamato da molti per l'appunto «the Age of Sensibility», era anch'esso un passatempo, consapevole dell'umana imperfezione che può far diventare la generosità la più sottile ed ambigua forma di egoismo.

Il macrotesto sterniano, antologizzato e mondato dalle parti più oscure nelle tante edizioni intitolate *The Beauties of Sterne*, divenne un modello europeo ma più propriamente, per dirla con il suo ammiratore

¹⁹ Sposata a un ufficiale della Compagnia delle Indie Orientali, Elisabeth Draper, or Eliza, incontrò Sterne tre mesi prima del suo ritorno a Bombay. Il suo nome appare anche nelle pagine del *Journey*.

²⁰ A.B. Howes, *Laurence Sterne* cit., p. 200.

²¹ F. Nietzsche, *Human, All Too Human: A Book for Free Spirits*, Cambridge, Cambridge U.P., 1986, pp. 238-239.

Goethe, «a model in nothing and a guide and a stimulator in everything».²² La storia di fra' Lorenzo, il monaco mendicante di Calais che scambiò la propria tabacchiera con quella di Yorick, affascinò così tanto i lettori che lo scambio di tabacchiere divenne una moda e il culto di Maria (la povera fanciulla pazza d'amore già apparsa nel *Tristram*) si materializzò attraverso i più svariati mezzi: stampe, dipinti, ceramiche.

Il *Journey* fu pubblicato un mese dopo la morte di Sterne. Era sofferente da lungo tempo di tubercolosi, ma visse nel «constant endeavour to fence against the infirmities of ill health, and other evils of life, by mirth; being firmly persuaded that every time a man smiles, – but much more so, when he laughs, that it adds something to this Fragment of Life», come scrisse nell'epistola dedicatoria dell'edizione londinese del *Tristram*. Morì il 18 marzo 1768, cinquantacinquenne, in un ricovero di Londra, senza l'affetto degli amici e con le sole cure di un'infermiera. Morì proprio come chiedeva nel suo romanzo: «[...] in an inn, the few cold offices I wanted, would be purchased with a few guineas, and paid me with an undisturbed, but punctual attention» (TS: VII, 12, pp. 470-401). La sua sepoltura fu preceduta da un episodio 'amletiano': il suo corpo fu rubato e venduto per uno studio anatomico all'università di Cambridge. Probabilmente a Sterne non sarebbe dispiaciuto lo spirito investigativo del chirurgo mentre ispezionava il suo cranio, lo 'Yorick's skull', che nel 1969 Kenneth Monkman ed altri riesumarono dalla tomba londinese e rinterrarono fuori della chiesa di Coxwold. Al contrario, non è sicuro che Sterne avrebbe apprezzato quest'ultimo viaggio, ansioso com'era di tenere a debita distanza, oltre che la morte, la campagna dello Yorkshire. La cosa certa è che, dopo due secoli di colpevole silenzio, i posti che videro vivere lo strambo parroco furono costretti a sentirne parlare ancora.

²² A.B. Howes, *Laurence Sterne* cit., pp. 432-434.

4. Sterne, lo spirito più libero del secolo

In un recente ‘pellegrinaggio letterario’ nello Yorkshire di Sterne, ho potuto constatare che le linde e pulite strade georgiane di Sutton, Stillington e Coxwold non mostravano alcuna traccia di quello che fu il loro illustre abitante, se si fa eccezione per l’iscrizione del suo nome sul marmo di una chiesa che elencava tutti i suoi parroci. Il solo significativo riferimento all’autore del *Tristram Shandy* lo si poteva trovare in un opuscolo nella chiesa di Stillington. In un paragrafo si informava che Sterne aveva prestato servizio in quella parrocchia come in quella di Sutton, dove celebrava messa la mattina, mentre il pomeriggio attraversando i campi raggiungeva Stillington per il sermone settimanale... «unless other attractions presented themselves en route». L’autore dell’opuscolo, probabilmente attingendo agli aneddoti pubblicati da John Croft, come un redattore di un rotocalco *gossip* qualsiasi, raccontava come

One Sunday no vicar appeared to conduct the afternoon service, and the parishioners afterwards discovered that a covey of partridges raised by his pointer had engrossed the attention of their pastor, and Sterne had returned home to get his gun. So unpopular was he with his parishioners that they would render him no assistance when he was nearly drowning through the ice breaking under him while skating on one of the ponds at Stillington Carr.

Pertanto, non deve meravigliare se la casa dove Sterne scrisse i suoi capolavori, da lui stesso chiamata scherzosamente Shandy Hall, fu lasciata andare in rovina fino agli anni Sessanta, quando la Laurence Sterne Trust la restaurò, trasformandola in una casa-museo.

Era il 1753 quando Sterne fu chiamato a giudicare e punire un caso di fornicazione a Stillington. La povera Jane Harbottle, in seguito alla nascita del terzo figlio illegittimo, dovette presentarsi seminuda, avvolta da un solo lenzuolo bianco, davanti ai parrocchiani della funzione domenicale, come richiedeva il protocollo della punizione, per confessare al parroco e agli astanti tutti i suoi ‘misfatti’. Sterne, mosso a compassione dalla donna, «as poor as a Church Mouse»,²³ le evitò la

²³ Cit. in I. Campbell Ross, *Laurence Sterne* cit., p. 153.

prigione e l'abbandono della propria ancorché illegittima prole, pagando in sua vece le spese legali. Il che prova, checché ne dicessero i suoi rispettosissimi parrocchiani, la sua condotta compassionevole come uomo di chiesa e di mondo. Era il 1766 invece quando Sterne ricevette una lettera da Ignatius Sancho, un noto uomo di colore nato a bordo di una nave negriera e allevato nella colta società aristocratica londinese. Questi aveva letto il sermone che si occupava di quella parte del genere umano «trod under feet of cruel and capricious Tyrants», come Sterne scrisse, e chiese di prestare «half an hours attention to slavery (as it is at this day undergone in the West Indies); that subject handled in your own manner, would ease the Yoke of many, perhaps occasion a reformation throughout our Islands».²⁴ Sterne rispose subito alla lettera, prendendo posizione sulla questione, nonostante fosse a rischio di impopolarità: ricordiamo che perfino David Hume sospettava che i neri fossero naturalmente inferiori ai bianchi. Per cui Didimo Chierico – *alias* Ugo Foscolo – non aveva torto ad esaltare il liberalismo di Sterne, dichiarando nel 1805 che era

[...] d'animo libero, e di spirito bizzarro, e d'argutissimo ingegno, segnatamente contro la vanità de' potenti, l'ipocrisia degli ecclesiastici, e la servilità magistrale degli uomini letterati: pendeva anche all'amore e alla voluttà; ma voleva ad ogni modo parere, ed era forse, uomo dabbene e compassionevole e seguace sincero dell'Evangelo ch'egli interpretava ai fedeli.²⁵

A fine Ottocento Nietzsche lo salutava come lo spirito più emancipato del suo secolo, al cui confronto tutti gli altri apparivano tetragoni, intolleranti, rozzi. Un secolo dopo, il sacerdote che celebrò la funzione commemorativa nella chiesa di St. Michael's a Coxwold ricordò ancora una volta le sue qualità ai partecipanti alla *Laurence Sterne Bicentenary Conference*. Molto empiricamente richiamò alla mente

his kindness [...] to that unsatisfactory curate who set fire to the rectory and ran away; his patience with not the easiest of wives; his befriending of a Negro

²⁴ L.P. Curtis, *Letters cit.*, pp. 282-283.

²⁵ U. Foscolo, introduzione a *Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l'Italia*, Milano, Fabbri Editori, 1968, pp. 19-20.

slave; his generosity with money; and perhaps most of all his dislike of that deadly virtue of discretion, «which encompasses the heart with adamant».²⁶

Infine, il sacerdote espresse gratitudine al celebre predecessore perché «he had the courage to throw off and to disown the false value of puritanism».²⁷ Era lo stesso coraggio che permise a Sterne di sorridere indulgentemente delle umane debolezze, incluse le proprie, e di vedere in modo ‘sovversivo’ la letteratura (la forma) e la vita (il contenuto). È stato questo coraggio a fargli precorrere vertiginosamente i tempi e a fargli scrivere moderne *commedie*, pur vivendo costantemente sulla soglia della tragedia.

²⁶ Cit. in A.H. Cash e J.M. Stedmond (a cura di), *The Winged Skull* cit., pp. 275-276.

²⁷ *Ibidem*, p. VIII.

Barbara De Leo

La riforma pedagogica nell'Italia risorgimentale: il «Conciliatore» e il modello inglese

I. In uno degli ultimi articoli pubblicati dal «Conciliatore», prima che la censura austriaca mettesse a tacere i suoi compilatori, Silvio Pellico ribadiva il ruolo rivestito dal gruppo milanese nei confronti della letteratura: «Fra le cose che si sono dette di questo giornale una delle più ripetute è che noi siamo innovatori in letteratura. [...]. Ma siccome l'esperienza ci ha insegnato che a persuadere certe menti l'autorità è più valida della ragione, così ci proponiamo quindi innanzi, allorché ci verranno alle mani certi squarci insigni che provano ciò che abbiam detto, d'inserirli nel *Conciliatore*».¹ Così l'autore delle *Mie prigioni*

¹ S. Pellico, *Sulle innovazioni in letteratura*, «Il Conciliatore», 10 ottobre 1819, ristampato in *Il Conciliatore: foglio scientifico-letterario*, a cura di V. Branca, III, Firenze, Le Monnier, 1953-1965, p. 426. Sul «Conciliatore» cfr. almeno i seguenti studi: C. Cantù, *Il «Conciliatore» e i Carbonari*, Milano, Treves, 1878; E. Li Gotti, *La nascita del «Conciliatore»*, in *Saggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1941; C. Calcaterra (a cura di), *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, Torino, UTET, 1950; M. Fubini, *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1953; S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo*, Pisa, Nistri Liscchi, 1965; G. Petronio, *Il Romanticismo*, Palermo, Palumbo, 1966; E. Bellorini (a cura di), *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, Roma-Bari, Laterza, 1975; A. Galante Garrone, *I giornali della Restaurazione 1815-1847*, in *Storia della stampa italiana*, a cura di V. Castronovo e N. Tranfaglia, II, Roma-Bari, Laterza, 1979; M. Berengo, *Librai ed editori nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980; E. Raimondi, *Il «Conciliatore»: un'eredità nella storia*, in *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Mondadori, 1997; nonché il recente saggio di L. Marseglia, *Drammaturgia e romanzo. Primo Ottocento: i generi letterari nel «Conciliatore»*, Bari, Palomar, 2004.

tratteggiava le linee essenziali di una sorta di testamento morale in base al quale la moderna attività letteraria doveva lasciare da parte modelli ormai superati per rendersi portavoce dei nuovi motivi patriottici, e dei valori della libertà e dell'indipendenza, guardando oltre gli ormai angusti confini di un glorioso passato nazionale, per aprirsi, invece, al confronto con le letterature straniere. L'Inghilterra, in particolare, sarebbe diventata per i compilatori del «Conciliatore» un modello di democrazia e progresso cui essi si sarebbero in seguito ispirati continuamente.

In base a questo nuovo orientamento ideologico, Pellico si interroga, dalle pagine della rivista:

E quale debb'essere lo scopo delle rappresentazioni teatrali, quale l'utile oggetto, se non d'infiammare il cuore e scuotere l'anima intera della nazione coi grandi esempj e coi grandi modelli che l'hanno illustrata? Gli stranieri hanno prima di noi sentita questa verità. Il Tasso, Milton, Camoens, lasciando in disparte il trito cammino, hanno saputo accortamente confondere l'interesse della religione dominante coll'interesse patriottico, è ben anche coll'interesse universale. Quasi tutti i poeti drammatici inglesi hanno derivati dalla storia patria i loro argomenti: però la più parte de' loro componimenti è appropriata ai costumi inglesi: essi presentano ognora lo zelo della libertà, l'amore dell'indipendenza, il conflitto delle sociali prerogative.²

I principi che ricorrono in questo passaggio, come è noto, innervano complessivamente l'intera vicenda intellettuale consegnata alle pagine della rivista milanese. Pietro Borsieri, infatti, inaugurando il «Foglio Azzurro», inneggiava ad una nuova tipologia di sapere: un sapere libero, alla portata di tutti e non soltanto rivolto ad una esigua schiera di privilegiati, non asservito al culto dei classici e non strumentale al raggiungimento del successo e degli onori del pubblico. Si tratta di una tipologia di conoscenza capace di aprire le menti, specialmente quelle dei più giovani, ed elevarle allo scopo di maturare la consapevolezza necessaria alla formazione di una coscienza morale e civile. Borsieri, infatti, commenta:

² S. Pellico, *Sulle innovazioni in letteratura* cit., pp. 429-430.

Già da tempo, il vero sapere era proprietà riservata ad alcuni pochi che di tanto in tanto ne facevano parte ai meno dotti di loro. Più spesso la minuziosa erudizione e la grave pedanteria occupavano il campo della vera filologia, della critica filosofica, della schietta ed elegante letteratura. I dotti e i letterati di professione sparsi ne' chiostri e ne' licei applaudivano fra di loro alle opere dei loro colleghi, o le biasimavano; ed al Pubblico non curante ne giungeva appena una debole voce. Insomma, non v'era, trent'anni addietro, in Italia, tale e tanto numero di lettori giudiziosi, che bastassero a costituire un pubblico giudicante, indipendentemente dalle opinioni di scuola, o da quelle divulgate dalle sette letterarie e dalle accademie.³

Quella stessa «non curanza» di cui parla Borsieri, frutto del «lungo sonno della pace e dalla poca comunicazione delle varie genti d'Italia», si è ora dissolta lasciando il posto a parecchi «solenni avvenimenti» e «lezioni della sventura, tante funeste esperienze di mutamenti sociali» che «hanno svegliato gli uomini con il pungolo del dolore», e questi hanno «per necessaria conseguenza imparato a pensare».⁴ Sembra trapelare da questo passaggio «il retaggio della tradizione illuministica che, a proposito di una riflessione sulla *sensibilité* spesa nella ricerca del *bonheur*, trova nel verriano *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* il suo invio più immediato. [...]. L'immagine topica degli uomini destati dal sonno abulico della pace proprio dal pungolo del dolore partecipa il sentore dell'intuizione lockiana che assume proprio il dolore come forza motrice dell'universo».⁵

Il gruppo milanese si rendeva dunque promotore di una tipologia di letteratura che potesse rappresentare uno strumento di rinascita intellettuale e civile, un mezzo per acquisire e sviluppare una coscienza nazionale, e per questo volta alla trattazione di temi attuali e il più possibile vicini alle esperienze del popolo. E dunque, l'«utilità generale deve essere senza dubbio il primo scopo di chiunque vuole in qualsiasi modo dedicare i suoi pensieri al servizio del Pubblico», altrimenti-

³ P. Borsieri, *Programma*, «Il Conciliatore», in *Il Conciliatore* cit., p. 4.

⁴ *Ibidem*.

⁵ L. Marseglia, *Drammaturgia e romanzo. Primo Ottocento: i generi letterari nel «Conciliatore»* cit., pp. 19-20.

ti i libri e gli scritti di ogni genere «possono assomigliarsi a belle e frondose piante che non portano frutto, e che il buon padre di famiglia esclude dal suo campo».⁶

In una analisi dell'*incipit* del *Programma*, Portinari rilevava la «settecentesca paternità» del «Conciliatore», e affermava: «Ecco è un contrappuntar attorno a quei *generosi studi del bello*, a quella *ragione delle cose* opposta alla vaghezza dell'opinione, un ricercare nell'*ufficio del buon gusto* il fondamento del metodo critico, il punto di settecentesca sutura».⁷ E in effetti, nella *Avvertenza* del «Caffè» – che, come è noto, raccoglie a sua volta l'eredità di giornali inglesi quali «Il Tatler» e «Lo Spectator» – si legge:

Questo lavoro fu intrapreso da una piccola società d'amici per il piacere di scrivere, per l'amore della lode e per l'ambizione (la quale non si vergognano di confessare) di promuovere e di spingere sempre più agli animi italiani allo spirito della lettura, alla stima delle scienze e delle belle arti, e ciò che è più importante all'amore delle virtù, dell'onestà, dell'adempimento de' propri doveri. Questi motivi sono tutti figli dell'amor proprio, ma d'un amor proprio utile al pubblico. Essi hanno mosso gli autori a cercare di piacere e di variare in tal guisa i soggetti e gli stili che potessero esser letti e dal grave magistrato e dalla vivace donzella, e dagl'intelletti incalliti e prevenuti e dalle menti tenere e nuove.⁸

Spingendo dunque gli italiani alla lettura, alla stima delle scienze e delle belle arti, ma anche all'amore per la virtù e l'adempimento dei propri doveri si otteneva, anche in questo caso, la fusione della letteratura e dei principi morali. In alcuni passaggi successivi, i compilatori del «Caffè» si rivolgevano al lettore, e si giustificavano per la durezza di giudizio nei confronti dei «puristi della lingua», in nome di un amor proprio che doveva accomunare lo scrittore e il lettore, per spingere il primo a non cercare troppo facilmente il consenso del secondo servendosi della pedanteria e dell'esercizio retorico.⁹

⁶ P. Borsieri, *Programma* cit., p. 6.

⁷ F. Portinari, *Approccio al «Conciliatore»*, «Paragone» (5), 1954, p. 4.

⁸ *Al Lettore*, in AA.VV., «Il Caffè», a cura di G. Francioni e S. Romagnoli, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 5.

⁹ «Forse potran col tempo sembrar troppo animosi alcuni tratti contro i puristi della lingua;

Per attuare le riforme necessarie al fine di ottenere un simile rinnovamento, appare indispensabile, per gli intellettuali del «Conciliatore», come lo era stato in precedenza per i compilatori del «Caffè», partire dal sistema educativo.¹⁰ Di qui l'appello di Pellico:

Questo è il voto che facciamo. Cessate, o italiani, dal tenere i vostri figli curvati per otto o dieci anni a non imparare fuorché la lingua latina e l'*alfabeto* greco – bellissima e bellissimo *alfabeto* senza dubbio, ma non i soli studi che aprano l'intelletto dell'uomo. Bandite i metodi pedanteschi, e vedrete che in otto o dieci

ma la pedanteria de' grammatici, che tenderebbe ad estendersi vergognosamente su tutte le produzioni dell'ingegno; quel posporre e disprezzare che si fa da alcuni le cose in grazia delle parole; quel continuo ed inquieto pensiero delle più minute cose che ha tanto influito sul carattere, sulla letteratura e sulla politica italiana merita che alcuno osi squarciare apertamente queste servili catene. È ridicola cosa il raccomandarsi alla benevolenza del pubblico, conviene meritarsela. Come gli autori per amor proprio hanno scritto, così per amor proprio il pubblico ha letto e leggerà» (*ibidem*).

¹⁰ L'interesse verso la pedagogia appare, infatti, anche nel giornale dei fratelli Verri, come testimoniano i numerosi articoli sull'educazione dei giovani presenti nel «Caffè», e costituisce un ulteriore punto di contatto con «Il Conciliatore». Si guardino, ad esempio, gli articoli di Alessandro Verri: *Saggio di legislazione sul pedantesimo* e *Pensieri scritti da un buon uomo per istruzione di un buon giovine*, nonché *Gli studi utili* di Pietro Verri. Nell'articolo *Difesa delle donne*, Sebastiano Franci afferma: «L'educazione dei figliuoli è comune ad ambedue i genitori, e non di rado succede che il padre, pieno d'una condiscendenza impropria, permette che i suoi figli, cacciati colà fra la feccia più vile de' servi, imparino a mentire, ad usare termini indegni; e fatti insopportabili vadano poi a stordire la madre e mettere a rumore tutta la casa. Dovranno dunque tali mariti lagnarsi se le loro mogli non sono d'una natura angelica e se manchino di compiacenza per un uomo irragionevole al quale sono legate?» («*Il Caffè*» cit., p. 247). Nell'articolo *Dei difetti della letteratura e di alcune loro cagioni*, Alessandro Verri riflette: «In generale egli è un errore il cominciare ad insegnare ai giovani le arti che appartengono al sentimento. Egli non ne sono ancora capaci. Un cuore che non ha conosciuta la divina e funesta sensibilità, come potrà gustare le tenere egloghe e tutte le sue silvestri e toccantissime immagini? Chi non ha provata la più dolce e terribile delle passioni, come fremerà a quel capo d'opera della morte di Didone? Chi non ha provata amicizia e paterna benevolenza, intenderà egli li noti squarci di Niso e di Eurialo e del conte Ugolino? Come in somma un cuore che non è ancor cuore potrà esser suscettibile di quelle arti che spettano al cuore? Il buon senso, la ragione, la moral pratica, la memoria sono quelle cose che dovrebbero precedere nella educazione. La eloquenza, la poesia sono fatte per chi ha provate le passioni. Dovrebbero perciò essere degli ultimi studi e non insegnarsi che colla lettura de' buoni autori» («*Il Caffè*» cit., p. 559). Nell'articolo *Pensieri sulla solitudine*, Pietro Verri riflette sul ruolo dei precettori: «Se nella educazione de' giovani gl'institutori o ragionassero indipendentemente dagli usi ovvero preferissero l'utile de' giovani al comodo proprio, in vece di far loro risguardare la cieca ubbidienza come una massima qualità da seguirsi, farebbero loro vedere la sola illuminata docilità e la illuminata fermezza essere la prima base d'ogni onorato carattere» («*Il Caffè*» cit., p. 669).

anni si possono anche imparare le lingue viventi de' nostri fratelli europei, e colla cognizione d'esse si acquistano nuovi lumi e nuovi piaceri, nuovi oggetti di paragone, e quindi nuovi scoprimenti del bello e del vero.¹¹

Nel suo articolo dedicato alle *Tragedie* di Alfieri, Pellico, nel quale Borgese identifica lo scopritore di una nuova critica,¹² annuncia: «Non è la somiglianza di una produzione nuova con un tipo (il quale non esiste), che i critici debbono cercare, ma essi debbono osservare se quella produzione sia efficace, o no, se alletti vivamente i lettori, se ottenga lo scopo che l'autore si è prefisso, di far piangere o ridere o sentire affetti magnanimi».¹³

E significative, a tal proposito, appaiono le idee di Gian Domenico Romagnosi, nel suo articolo *Della poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni*, nel quale egli, riproponendo i contenuti del-

¹¹ S. Pellico, *Specimens of the British poets, ecc. Cenni sopra i poeti britannici; con notizie critiche e biografiche, e un saggio sulla poesia inglese di Tomaso Campbell*, «Il Conciliatore» (108), 12 settembre 1819, in *Il Conciliatore* cit., III, p. 306. In questo articolo Pellico analizza l'opera di Campbell, la *Gertrude of Wyoming*, individuando nell'autore inglese un eccellente poeta e critico, come si legge dalle sue parole: «Abbiamo fatto conoscere all'Italia il valente poeta inglese, Tomaso Campbell, allorché analizzammo uno dei suoi più bei poemi, *Gertrude di Wyoming*. Egli è il medesimo scrittore che ora pubblica l'opera che annunziamo. Da essa appare siccome il sig. Campbell non ha diritto soltanto alla fama perch'ei possiede in sommo grado quel vivo sentimento del bello e del sublime che costituisce il poeta, ma anche perch'egli è fornito di quella giustezza di raziocinio e di quella fina perspicacia che costituiscono l'eccellente critico. E avvertasi che per critico, malamente s'intende da taluni un uomo bilioso il quale non abbia di mirabile altro che un fiuto squisito per sentire tutti i difetti di un libro, oppure un fiuto sì malefico da sentire difetti anche là dove non vi sono; una impudente abilità nel mestiere venale della calunnia passò pure talvolta per arte critica, ma non v'ha se non l'ignoranza più volgare che cada in sì grossolano inganno. La buona critica, quella a cui sia utile e dignitoso il dar retta, la sola che gli scrittori distinti anelano di consultare, si è quella che lungi dal porre il suo piacere nello scoprir laidezze onde vituperarle, le svela con rammarico e per niun altro motivo fuorché l'altrui istruzione, compiacendosi invece sommamente nell'indagare ciò che è ottimo, e nel porre questo in tal luce che vivissimo risplenda agli occhi tutti. Il biasimare il male è soltanto una parte accessoria della critica; la parte principale, o per meglio dire lo scopo suo unico si è di rendere palesi le vere leggi che formano il bello di un'arte; leggi non di rado recondite per se medesime, e il più delle volte celate al guardo degli uomini dalla barbarie delle scuole».

¹² A.G. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, Milano, Mondadori, 1949, p. 126.

¹³ S. Pellico, *Vera idea della tragedia di Vittorio Alfieri, ossia la dissertazione critica dell'avvocato Giovanni Carmignani confutata dall'avv. Gaetano Marrè, professore di diritto commerciale nella R. Università di Genova*, «Il Conciliatore» (2), 6 settembre 1818, in *Il Conciliatore* cit., I, pp. 35-36.

l'*Allemagne* della de Staël, propugnava l'ideale di una letteratura che fosse aperta alle influenze straniere e libera da mode provinciali.¹⁴ D'altronde, lo stesso messaggio, in perfetta sintonia con i principi del «Conciliatore», veniva trasmesso solo qualche anno prima, nel 1816, dalla stessa Madame de Staël, la quale, nell'ormai celebre articolo *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, esortava gli italiani a non riposare sugli allori e sulle glorie della passata attività letteraria e ad aprirsi verso la «letteratura d'oltralpe», per superare la sterile imitazione dei classici:

Dovrebbero a mio avviso gl'italiani tradurre diligentemente assai dalle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità ai loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia, né pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimentiche. Perciò gl'intelletti della bella Italia, se amano di non giacere oziosi, rivolgano spesso l'attenzione al di là delle Alpi, non dico per vestire le fogge straniere, ma per conoscerle; non per diventare imitatori, ma per uscire da quelle usanze viete, le quali durano nella letteratura come nelle compagnie i complimenti, a pregiudizio della naturale schiettezza.¹⁵

La critica della intellettuale francese si rende più aspra quando ella ravvisa nel panorama letterario italiano una «classe di eruditi che vanno continuamente razzolando le antiche ceneri, per trovarvi forse qualche granello d'oro: ed un'altra di scrittori senz'altro capitale che molta fiducia nella lor lingua armoniosa, donde raccolgono soni vòti d'ogni pensiero, esclamazioni, declamazioni, invocazioni, che stordiscono gli orecchi, e trovan sordi i cuori altrui, perché non esalarono dal cuore degli scrittori».¹⁶ Ma la polemica tra classicisti e romantici è argomento assai noto, e in esso si «libera un'idea dell'*Antike* che si anima di un ventaglio di proposte sulle quali si giocano la partita importantissima

¹⁴ G.D. Romagnosi, *Della poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni*, «Il Conciliatore» (3), 10 settembre 1818, in *Il Conciliatore* cit., I, p. 55.

¹⁵ A.L. Staël-Holstein, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, in *Età della restaurazione e romanticismo italiano*, a cura di P. Guaragnella, Lecce, Pensa, 2003, p. 30.

¹⁶ *Ibidem*, p. 32.

della decadenza della classicità e la pretesa di una sua progressiva scomparsa». ¹⁷

Per superare i limiti di una letteratura sterilmente aggrappata ai canoni del passato, i letterati che collaboravano al «Conciliatore» compresero l'importanza di intervenire sulla pianta della cultura italiana partendo dalle radici, e di rivolgersi ai giovani. Per raggiungere tale obiettivo, si rendeva urgente una riforma del sistema scolastico, anch'esso arretrato e obsoleto. ¹⁸ D'altro canto, qualche anno prima, un personaggio di rilievo nel panorama letterario italiano si era preoccupato dei metodi di trasmissione del sapere ai giovani, della loro formazione e della diffusione della cultura. Nel gennaio del 1809, nella prolusione pronunciata in occasione della sua nomina a professore di eloquenza italiana e latina all'Università di Pavia, Ugo Foscolo, rivolgendosi agli «ingenui giovani» sul cui coraggio e slancio la patria deponeva le proprie speranze, così apriva il suo discorso: «Solenne principio agli studi sogliono essere le laudi degli studi; ma furono soggetto sì frequente all'eloquenza de' professori e al profitto degl'ingegni, che il ritesserle in quest'aula parrebbe consiglio ardito ed inopportuno». E continua:

[...] reputai sempre che le lettere siano annesse a tutto l'umano sapere come le forme alla materia; e considerando quanto siasi trascurata o conseguita la loro applicazione, mi avvidi che, se difficile è acquistarle, difficilissimo è il farle fruttare utilmente. [...]. Gli annali letterari e le scuole contemporanee ci porgono documenti di città e di uomini doviziosi di ogni materia atta a giovevoli e nobili istituzioni di scienze e di lettere, ma sì poveri dell'arte di usarne, e sì incuriosi dello

¹⁷ L. Marseglia, *Drammaturgia e romanzo. Primo Ottocento: i generi letterari nel «Conciliatore»* cit., pp. 12-13.

¹⁸ Per una bibliografia di base sulla storia della pedagogia durante il Risorgimento cfr.: G. Vidari, *Le prime scuole di metodo e i primi principi di metodica*, in G.A. Rayneri, *Primi principi di metodica*, Torino, Paravia, 1922; A. Gabelli, *L'educazione nazionale: saggi pedagogici raccolti da E. Codignola*, Firenze, Vallecchi, 1924; P. Monroe, E. Codignola, *Breve corso di Storia dell'Educazione*, traduzione di S. Caramella, II, Firenze, Vallecchi, 1924; L. Borghi (a cura di), *Il pensiero pedagogico del Risorgimento*, Firenze, Sansoni, 1958; G. Calò, *Pedagogia del Risorgimento*, Firenze, Sansoni, 1965; AA.VV., *Scuola e stampa nel Risorgimento*, a cura di G. Chiosso, Milano, Angeli, 1989; *Enciclopedia pedagogica*, diretta da M. Laeng, Brescia, La Scuola, 1989; F. Cambi, *Manuale di storia della pedagogia*, Roma, Laterza, 2003.

scopo a cui tendono, che o le lasciano immiserire con timida ed infeconda avarizia, o le profondono con disordinata prodigalità.¹⁹

L'impegno letterario e quello civile si fondono, nelle parole di Foscolo, in una unica categoria etica, anticipando una riflessione che troverà nelle pagine del «Conciliatore» un suo più ampio sviluppo. L'ipotesi di una letteratura che ribalti la sua funzione, e i suoi canoni, rinunciando al ruolo di puro incanto estetico, ha come obiettivo la formazione dei giovani. Essi, una volta acquisita una coscienza sociale e civile attraverso lo studio delle arti, avvertiranno il peso e la responsabilità di promuovere il progresso della patria: «Allora gl'ingegni si accosteranno alle scuole non tanto con inconsiderato fervore, quanto con previdenza delle difficoltà, degli obblighi e dei pericoli; allora l'ardire magnanimo sarà affidato alla prudenza che misura le proprie forze; allora le forze non saranno consunte in pomposi esperimenti, ma dirizzate a volo determinato e sicuro» e giovani conosceranno finalmente «la celebrità del nome» e «l'utilità» della patria «connesse alla dignità ed a progressi dell'arte» da essi coltivata.²⁰

I sentimenti di democrazia, di indipendenza e patriottismo che pervasero quella lettura e l'enorme successo che le lezioni di Foscolo riscossero presso i giovani studenti allarmarono le autorità austriache. Il governo austriaco, consapevole della pericolosità delle idee divulgate dall'autore che animavano le giovani menti, nutrite in tal modo da principi che costituivano una minaccia,²¹ solo qualche mese più tardi dalla nomina, soppresse la cattedra.

¹⁹ U. Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di E. Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, cap. 1.

²⁰ *Ibidem*, cap. 2.

²¹ Foscolo nella prolusione esortava i giovani ad esprimere le proprie idee e ad amare il proprio paese, con parole infiammate di patriottismo: «Amate palesemente e generosamente le lettere e la vostra nazione, e potrete alfine conoscervi tra di voi, ed assumerete il coraggio della concordia [...]. Osservate negli altri le passioni che voi sentite, dipingetele, destate la pietà che parla in voi stessi, quella unica virtù disinteressata negli uomini; abbellite la vostra lingua della evidenza, dell'energia e della luce delle vostre idee, amate la vostra arte, e disprezzerete le leggi delle accademie grammaticali ed arricchirete lo stile; amate la vostra patria, e non contaminerete con merci straniere la purità e le ricchezze e le grazie nate del nostro idioma. La verità e le passioni faranno più esatti, men inetti e più doviziosi i vostri vocabolari; le scienze avranno veste italiana, e l'affettazione de' modi non raffredderà i vostri pensieri. Visitate l'Italia! o amabile terra! o tempio di Venere e delle Muse! [...] come ti umiliano gli stranieri che presumono di ammaestrarti!» (*ibidem*).

Ludovico Di Breme, anch'egli impegnato nell'azione di rinnovamento del sistema scolastico italiano, ancora basato sullo studio dei classici e delle lingue morte e avulso dalle influenze che giungevano da più parti dell'Europa, nel IV articolo dedicato alla *Proposta* del Monti, asseriva che «Quell'italico ingegno subì nei giorni suoi la esperienza, ed ebbe pei giorni attuali il presentimento della studiosa barbarie dei nostri grammaticali. [...]. E son essi invece che deturpano e fanno ridicola la bella patria nostra nel cospetto dello straniero e dell'Europa; essi che la tengono isolata, immobile in mezzo all'universale energia, e alla grandiosa lega degli ingegni». Riprendendo i contenuti dell'articolo della de Staël, Di Breme affermava che l'«Italia s'è addormentata come tutti sanno, sulla filosofia di Aristotele e frattanto il pensiero è andato avanti in Europa»,²² e asseriva:

Una idea di Humboldt, o di Stewart, o di Benamin Costant, o di Cuvier, l'anteponghiamo a una frase torniata sul conio di Demostene o di Cicerone, e ad una parola legittimamente derivata dai versi aurei di Pitagora, o dai frammenti di Ennio. Iniziando così l'opera filologica, e dando al vocabolario quell'avviamento, cesserà questo dall'essere siccom'è oggidì il più ingannevole e il più sciocco libro che si possa aprire sott'occhio alla gioventù. Guai all'ingegno che avesse attinto a tal fonte le sue nozioni, e che si fosse imbevuto di quelle spropositate definizioni, il Vocabolario di una nazione ha da essere il sommario della più illuminata e più rigorosa sua filosofia.²³

Di Breme cercava dunque di portare in primo piano l'inadeguatezza del sistema scolastico e letterario italiano, il suo ostinato legame con la tradizione e il rimanere ancorato alle glorie di un passato che rischiava di immobilizzare gli intelletti e di procurare noia, piuttosto che stimoli, nelle giovani menti da educare. Egli «ammonì che l'educazione debba mirare a formare l'uomo innanzi che lo scienziato e contro i sistemi scolastici opprimenti lo spirito invocò le scuole di mutuo insegnamento come mezzo di rigenerazione sociale, civile e nazionale».²⁴

²² L. Di Breme, *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca*, «Il Conciliatore» (109), 16 settembre 1819, in *Il Conciliatore* cit., III, p. 330.

²³ *Ibidem*, p. 331.

²⁴ C. Calcaterra, *Prefazione a L. Di Breme, Polemiche*, Torino, UTET, 1923, p. LXVIII.

Come è noto, il mutuo insegnamento era la grande scoperta che arrivava proprio dall'Inghilterra. L'inventore di questo metodo rivoluzionario fu Bell che lo sperimentò per la prima volta a Madras, ma le sue idee furono riprese e perfezionate in Inghilterra da Lancaster, dove il nuovo sistema educativo si sviluppò attraverso le scuole che in seguito presero il suo nome. Il metodo Lancaster si dimostrò efficace e rese l'Inghilterra un esempio di nazione moderna e culturalmente agguerrita. Il nuovo metodo inglese, che consisteva nell'affidare l'insegnamento agli stessi allievi – i più bravi avevano il compito di istruire i loro compagni, con il controllo di un docente che coordinava le attività di apprendimento – serviva come esempio per l'Italia, il cui sistema educativo, eccessivamente legato alla tradizione e cristallizzato in contenuti e metodi antiquati, non offriva ai giovani gli strumenti necessari al raggiungimento di una formazione moderna e progredita. I tempi di apprendimento diventavano, al contrario, più brevi e i programmi di insegnamento contemplavano materie nuove, quali ad esempio il ricamo per le fanciulle o la meccanica per i ragazzi, sviluppando negli allievi una motivazione e un interesse che agevolavano un clima di apprendimento più sereno. Inoltre, l'istruzione era allargata anche alle classi meno abbienti con il risultato di ampliare la schiera di persone istruite e dotate di una coscienza civile e politica.

Giuseppe Pecchio, tra i più convinti sostenitori del nuovo metodo educativo, nell'articolo *Osservazioni di un ex-giudice di provincia sull'infestazione de' malviventi*, in cui recensiva l'omonima opera di Corbetta, registrava una diminuzione del tasso di criminalità in Scozia e in Inghilterra, attribuendolo proprio all'efficacia del sistema scolastico. Così egli considerava:

Non è di fatto la buona educazione una delle cause principali che preserva dai malviventi molti cantoni della Svizzera, molti stati della Germania, che pur essi hanno l'inconveniente d'essere incastrati fra molti stati esteri? Ma l'esempio della Scozia è il più convincente di tutti. Il popolo di Scozia, che distinguevasi per la sua immoralità, in meno di un secolo, mercé l'istruzione diffusa in tutte le classi popolari, è giunto a distinguersi per le sue virtù.²⁵

²⁵ G. Pecchio, *Osservazioni di un ex-giudice di provincia sull'infestazione de' malviventi*, «Il Conciliatore» (31), 17 dicembre 1818, in *Il Conciliatore* cit., I, p. 490.

E, dopo aver riportato i risultati delle statistiche aggiornate sulla situazione criminale nei paesi presi in considerazione,²⁶ aveva modo di aggiungere:

Risultati così seducenti mi animano a proporre di bel nuovo a' miei compatrioti lo stabilimento delle scuole alla Lancaster. Nessun fanciullo, fra cento e più mila che hanno ricevuto un'educazione gratuita in queste scuole ne' tre regni della Gran Bretagna, non è stato corretto per una mancanza grave, né tradotto innanzi ai tribunali, come se ne vedevano continuamente tempi addietro.²⁷

Sostenendo l'introduzione del metodo Lancaster e la necessità di puntare sulla forza del popolo per risolvere l'intricata situazione del paese, Pecchio valutava che la diffusione dell'istruzione tra le classi popolari avrebbe combattuto quell'ignoranza sostenuta e promossa dal governo per mantenere inalterato lo *status quo*. Nell'articolo intitolato

²⁶ A proposito della Scozia cfr. l'articolo di G. Rasori, sempre nel «Conciliatore» (26), 29 novembre 1818, in *Il Conciliatore* cit., I, p. 417, intitolato *Cenni sullo stato presente delle isole Shetland, della Scozia e dell'Inghilterra*, nel quale egli scrive: «Liberi, come allora mi trovava, dalla occupazione delle osservazioni fisiche, potei farmi a contemplare a mio bell'agio i grandi progressi che lo stato sociale offre in questo paese tanto per rapporto alle istituzioni, come per rapporto agli uomini; spettacolo consolante ad un tempo e triste per colui che ha vissuto sua vita involto nei torbidi del continente. Ho visto un popolo povero, ma laborioso; libero, ma rispettosamente sommerso dalle leggi; morale e religioso, ma senza acredine; tollerante, ma senza indifferenza. Ho veduto i contadini apprendere a leggere in libri dove sono i saggi di Addison e Pope. Ho veduto le opere dei Johnson, dei Chesterfield, e dei più piacevoli moralisti inglesi, offerti per passatempo alla classe media del popolo nelle barche che fanno la diligenza per acqua, dove in altri paesi non troveresti che dadi e carte. Ho veduto i fittaiuoli nelle campagne adunarsi fra loro per deliberare su gl'interessi della politica o dell'agricoltura, e comprare in comune libri utili, fra i quali l'enciclopedia britannica, compilata in Edimburgo da molti dotti e filosofi del prim'ordine. Ho veduto finalmente le classi superiori della società tener tenore a così alto grado di civiltà, e degne effettivamente d'occuparvi il primo luogo pei loro lumi e per la nobiltà dei loro sentimenti; e le ho vedute promuovere e dirigere tutte le imprese di pubblica utilità, mischiarsi incessantemente con il popolo; affezionarsi e dirozzarne l'intendimento e illuminarlo sui doveri e su gl'interessi suoi reali; saperlo soccorrere nel bisogno, senza togliergli quelle virtù e quella indipendenza che sono l'effetto del sapere uno bastare a se medesimo; attrarsi per tal modo dappertutto i suoi sguardi senza eccitarne l'invidia, e, prezzo di tanti nobili sforzi, conseguir la pace, l'unione, la stima reciproca, la confidenza muta, e dirò anche un'affezione vivissima, fondata dall'una parte sull'abitudine della bontà e della dolcezza delle intime relazioni, dall'altra sulla riconoscenza ed il rispetto».

²⁷ G. Pecchio, *Osservazioni di un ex-giudice di provincia sull'infestazione de' malviventi* cit., pp. 490-491.

Della necessità d'introdurre nelle scuole primarie toscane il metodo di Bell e Lancaster, Pecchio riportava alcuni giudizi favorevoli al nuovo sistema educativo, come quelli di Serristori e Ridolfi, enucleandone i vantaggi: «Com'è già noto pei tanti libri e giornali che ne parlarono, il segreto di questo meccanismo, pronto, facile, poco dispendioso, consiste nell'istruire i fanciulli da loro stessi nel leggere, scrivere e calcolare, cioè, mediante un numero de' più capaci tra essi, e che fanno rispetto ai loro compagni l'ufficio di altrettanti precettori, sotto la vigilanza di un solo istruttore». ²⁸ In poco tempo le nuove scuole si andavano diffondendo in Gran Bretagna, e successivamente in Irlanda, Indostan, Canada, Svizzera, Spagna, Prussia, Russia, Baviera, Corsica, Grecia, Stati Uniti, Brasile, Santo Domingo e soprattutto in Francia, con i seguenti vantaggi:

1. L'insegnamento fraterno che i ragazzi si partecipano fra loro gli affeziona gli uni agli altri, e coltiva i benefici sentimenti del cuore.
2. L'educazione è combinata coll'istruzione.
3. L'educazione è morale, e l'istruzione corrispondente ai bisogni di ciascuno.
4. Si risparmiano due terze parti di tempo e di danaro.
5. Il meccanismo di questo metodo è applicabile ai lavori d'ago, di ricamo, ecc., nelle scuole delle fanciulle. ²⁹

Pecchio cita dunque nell'articolo, come abbiamo anticipato, il parere di Ridolfi, il quale, all'obiezione mossa dai conservatori della tradizione circa il ruolo svolto dalle vecchie scuole nel formare personalità eminenti (come «i Bellini, i Grandi, i Salvini, i Redi, gli Averani, i Gori, i Cocchi, i Cassini, e tanti altri sommi uomini»), ribatteva «che il numero e la forza degli ingegni sublimi non è sempre proporzionale o dipendente dalla generale istruzione. Non sono quelle scuole che produssero grandi uomini, ma solo esse ne volsero i primi rudimenti del genio, il quale appena scoperto si resse e volò sulle proprie ali; cosicché non solamente le scuole non hanno tutto il merito d'aver prodotti i

²⁸ Idem, *Della necessità d'introdurre nelle scuole primarie toscane il metodo di Bell e Lancaster*, «Il Conciliatore» (18), 1 novembre 1818, in *Il Conciliatore* cit., I, p. 284.

²⁹ *Ibidem*, p. 284.

grandi uomini, ma hanno il torto d'aver lasciato senza sufficiente istruzione la massa del pubblico». E, ancora, aggiunge Ridolfi: «A che servono i precetti, i miglioramenti, i trattati d'ogni arte e manifatture che ogni giorno vedono la luce, se il popolo non è istruito, se non si trovano lettori in quella classe di persone per cui sono scritti?».³⁰

Serristori, invece, schierandosi «contro i nemici dei progressi della coltura delle nazioni» e gli «apostoli delle tenebre», affermava: «Non si abbiano in conto coloro che in piccolo drappello coperti del ridicolo e del disprezzo, per ignoranza o per particolari vedute di dominazione sostengono con certa bile sia cogli iscritti, sia coll'autorità, se ne sono rivestiti, che ogni istruzione è da proscriversi specialmente nelle ultime classi del popolo qual mezzo disorganizzatore della società, qual stromento distruttore d'ogni virtù sì morale che politica».³¹ Pecchio, poi, conclude la sua apologia: «Gli amici dei lumi anelano di tributare i loro applausi a chi sarà il primo fra noi ad introdurre il sistema di Bell e di Lancaster che può chiamarsi la vaccina dell'ignoranza popolare».³²

L'importanza attribuita ad uno sviluppo armonico e combinato del corpo e dello spirito³³ costituiva uno dei cardini che caratterizzavano il

³⁰ *Ibidem*, p. 287.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, p. 289.

³³ Sull'argomento cfr. anche l'articolo scritto da Silvio Pellico, *Degli esercizi ginnastici, e degli effetti che producono*, «Il Conciliatore» (96), 1 agosto 1819, in *Il Conciliatore* cit., III, p. 142, nel quale l'autore riprende le impressioni riportate da Sterne nel *Sentimental Journey*: «Sterne narra che, in Parigi, volgendosi un giorno per porgere la mano a un ragazzo il quale voleva passare un ruscelletto, fu sorpreso di trovarlo un omicciattolo di 50 anni e non di 5, siccome prometteva la statura. Sebbene anche in Inghilterra si incontrino di siffatti nani, pure nei frequenti giuochi ginnastici a cui si danno i *gentlemen* il forestiero vi ammira una quantità non altrove comune di giovani della più proporzionata bellezza. Le dame inglesi sogliono allora accorrere ad onorare de' loro elogi *the human form of divine*, la forza, la grazia e la maschia venustà. La classe degli uomini educati (a quanto narra un viaggiatore da cui attingiamo queste notizie) è ivi più bella e più forte di quella dell'infimo popolo – non solo dell'infimo popolo di città, ma anche del campagnuolo. In Francia ed in Italia è tutto al contrario, e gli Adoncini vi sono inferiori ai villani in facoltà corporee. Questa differenza è singolare, e convien credere che abbia luogo perché i divertimenti atletici entrano molto più nell'educazione della gente agiata in Inghilterra che in Francia e preso di noi, e perché i giovani inglesi sono posti molto più tardi nella società delle donne: se intendiamo delle oneste, ne risultano abitudini sedentarie fatali allo sviluppamento della complessione e delle belle forme, e nel caso contrario, è peggio ancora. Tale differenza provie-

sistema educativo lancasteriano. Pecchio, ancora una volta, cita il libro, scritto nel 1793 e pubblicato nel 1803, dell'avvocato Corbetta, intitolato *Osservazioni di un ex giudice di provincia sull'infestazione de' malviventi*, in risposta al quesito posto dal governo austriaco all'autorità giudiziaria per sanare la situazione criminale in Lombardia. Egli ritrova nell'opera di Corbetta, a suo avviso non sufficientemente conosciuta, un utile supporto atto a sostenere le sue tesi pedagogiche e per questo interessante da divulgare e riportare all'attenzione del pubblico.

Corbetta, secondo Pecchio, «colla scorta de' registri criminali, coll'esperienza acquistata nei tribunali, colla statistica fisica e morale del paese rintraccia tutte le circostanze che nella Lombardia danno origine ai ladri e agli aggressori che ora più ora meno hanno sempre turbato l'ordine sociale di questa bella provincia [la Lombardia]». ³⁴ L'educazione di un individuo deve curare il corpo, lo spirito e il cuore, come risultava dalle teorie di Corbetta, il quale «vede nel miglioramento dell'educazione fisica diminuirsi il numero egli storpi e degl'inabili a procacciarsi il vitto; quindi una diminuzione di poveri. Coll'educazione dello spirito vede il mezzo di occupare utilmente l'ozio dei fanciulli di campagna e di città, e di procurar loro nell'età adulta un modo più agevole di sussistere senza aggravio altrui. Finalmente coll'educazione del cuore che può essere istillata con precetti e colla lettura, si è certi di ottenere un maggior numero d'uomini onesti più per principj e per sentimento che per calcolo e per timore di castigo». ³⁵

Nell'articolo *Scuole di mutuo insegnamento*, Pecchio si rallegrava per l'introduzione delle scuole lancasteriane in Toscana e per la costi-

ne inoltre dal gusto per la campagna, o almeno dal gusto pei divertimenti che non si trovano fuorché là, la caccia, la pesca, le grandi cavalcate [...]. Anche nel «Caffè», Giuseppe Visconti, nell'articolo intitolato *Della maniera di conservare robusta e lungamente la sanità nel clima milanese*, affermava: «L'educazione fisica de' fanciulli e de' giovani è cosa troppo interessante su tutto il resto della vita perché io voglia parlarne brevemente, come sarei costretto a farne ora» (*Il Caffè* cit., p. 525).

³⁴ G. Pecchio, *Osservazioni di un ex-giudice di provincia sull'infestazione de' malviventi* cit., pp. 489-481.

³⁵ *Ibidem*.

tuzione a Firenze di una *Società per la fondazione di una scuola di mutuo insegnamento*, composta da Nesti, Serristori, Tartini e Ridolfi e si interrogava sulle ragioni che ostacolavano in altre città una simile impresa vincente: «Il metodo alla Lancaster non è altro che un meccanismo più economico, più breve, più esatto di ogni altro per insegnare a leggere, scrivere e calcolare. [...]. Chi ama dunque l'economia, il presto, il meglio, non può non amare le scuole alla Lancaster».³⁶

Accanto all'importanza di un sistema educativo efficace e moderno, Pecchio sosteneva, inoltre, la necessità di diffondere i libri adatti ad avvicinare il popolo alla lettura. Nell'articolo intitolato *Simone di Nantua*, egli affermava:

Non basta che le scuole alla Lancaster insegnino a leggere e scrivere al popolo con molta maggior celerità, economia ed esattezza d'ogni altro metodo finora praticato. La lettura e la scrittura non sono che un mezzo, o sia uno stromento per giungere all'istruzione. Onde conseguire pienamente l'istruzione popolare vi vogliono altresì de' buoni libri adattati all'intelligenza comune de' fanciulli, o degli uomini non molti colti, che trattino dei doveri della loro condizione. Finché non esisteranno questi utili interpreti fra il dotto e l'idiota, le scoperte nella chimica, nella meccanica, nell'agricoltura, le confutazioni degli errori, de' pregiudizi non penetreranno che stentatamente e tardi nelle basse classi della società per mancanza di mezzi di comunicazione.³⁷

Dopo aver illustrato le modalità con le quali «questa impresa» si stava avviando in molti paesi d'Europa, Pecchio portava ad esempio la Francia. A Parigi la società aveva deciso di formare una biblioteca popolare, composta da tre serie di libri: «libri di prima necessità», contenenti elementi tratti dal codice civile e penale, «libri utili», quali ad esempio manuali di meccanica applicata ed esplicativi di «ogni sorta di mestieri», o contenenti istruzioni di primo soccorso, opuscoli contro

³⁶ Idem, *Scuole di mutuo insegnamento*, «Il Conciliatore» (39), 14 gennaio 1819, in *Il Conciliatore* cit., II, p. 49.

³⁷ Idem, *Simone di Nantua, o sia il mercante di campagna, opera che ottenne il premio stabilito da un anonimo, e proposto dalla società d'istruzione elementare, in favore del miglior libro destinato a servire di lettura al popolo della città e delle campagne*, di M.L.P. de Jussieu, traduzione dal francese di F. Contarini, Milano 1819, «Il Conciliatore» (71), 6 maggio 181, in *Il Conciliatore* cit., II, p. 547.

le credenze popolari e le superstizioni, e infine, i «libri piacevoli pe' fanciulli», ossia delle raccolte di novelle. Tali libri, insisteva Pecchio, dovevano essere estremamente economici e arricchiti da vignette. Un esempio tra i libri da prendere in considerazione in questo frangente è, secondo Pecchio, il *Simone di Nantua*, di Jussieu, che aveva riportato un premio di mille franchi «pel miglior libro ad uso del popolo, e venne regalato di una medaglia d'oro dalla società di istruzione». Le avventure del mercante di campagna, protagonista del libro, diventavano occasione per impartire utili insegnamenti morali: Simone è «un uomo vegeto, di buon umore, dotato di memoria e di buon senso, non digiuno di lettura, che diffonde la giovialità e i buoni consigli per tutti i luoghi dove passa». L'autore, commenta Pecchio, descrivendo uno di questi suoi viaggi mercantili, riesce a far emergere e a stigmatizzare i tratti caratteriali di Simone che nella sua semplice e spontanea saggezza etica, coltivata anche attraverso la lettura, riesce a coinvolgere positivamente coloro che incontra nei luoghi dove si reca, con la conclusione che il «piacere e la varietà sono sempre misti all'istruzione, e l'autore pare che raffreni il suo genio e si rimpicciolisca per mettersi a livello de' suoi lettori». ³⁸

Alla fine dell'articolo Pecchio informava che Di Breme «a cui nulla sfugge di ciò che può esser utile alla sua patria», fece eseguire a proprie spese una «lodevole traduzione di questo libro; e nel mentre che lo distribuì gratuitamente agli allievi della scuola alla Lancaster da esso istituita nel comune di Sartirana, si può dire che ne abbia fatto un regalo all'Italia, che di questa sorta di libri è interamente mancante». ³⁹

³⁸ *Ibidem*, pp. 550-551. Ogni azione del mercante di campagna è esemplare di un tipo di atteggiamento da assumere o da evitare, e costituisce una sorta di guida per il popolo: «Ora Simone di Nantua sgrida un carrettiere che maltratta a colpi di bastone un cavallo che trascina un carro enormemente carico, finché cade morto; ora sulla piazza d'un villaggio tra la folla de' contadini fa un discorso sui vantaggi e sulla storia della vaccinazione; talora entrando in un casolare ove la famiglia vive in mezzo alla sudiceria e all'aria infetta, decanta i vantaggi della nettezza che si ottiene con l'acqua e coll'aria che non costano nulla; tal altra volta passando la notte in una cosuccia isolata i cui padroni credono all'esistenza degli spiriti e delle anime girovaghe dei morti, col suo coraggio fa loro vedere ch'è una astuzia inventata da un cattivo vicino per derubare loro il grano».

³⁹ *Ibidem*, p. 551.

Significative nell'ambito dello studio sullo sviluppo del nuovo sistema educativo sono le *Lettere di collegiali*, sempre pubblicate sul «Conciliatore», nelle quali Pecchio immaginava che due ragazzi, uno risiedente in uno stabilimento di Howfyl, scuola che aderiva ai metodi del mutuo insegnamento, e l'altro in un collegio italiano tradizionale, si scambiassero delle epistole che diventavano per l'autore uno strumento di divulgazione delle proprie idee. Così, fa descrivere al ragazzo che risiede a Howfyl la sua scuola:

Mio caro cugino,

non compiangere la mia sorte. Non è vero che il collegio sia una prigione che inghiotte i fanciulli vivi, come ho inteso spesso dire costì. Noi siamo una famiglia di ottanta individui che viviamo in una sola casa, allegra, ventilata, in aria sana, in mezzo a ridenti campagne. Annesso alla casa avvi un vasto podere che è destinato alla scuola d'agricoltura pei ragazzi poveri e abbandonati. Ciascuno di noi ha il proprio pezzetto di giardino che coltiva a suo capriccio. Oh se potessi farti parte, mio Giulio, delle mie belle fragole di mese, e del mio ribes rosso come il corallo! Il nostro direttore è un uomo adorabile per le sue qualità, e ci tien luogo veramente di padre.⁴⁰

Il ragazzo continua scrivendo nella lettera che i suoi professori «non sono punto burberi né accigliati» e vivono con i loro allievi «come fratelli», partecipando ai loro giochi, ai loro discorsi e pranzando insieme con loro. Fino all'età di dieci anni – età durante la quale la memoria è più florida, riflette ancora lo studente – vengono proposte materie come la botanica, la geografia, le lingue; dai dieci ai quattordici anni subentrano materie come la geometria, la storia e la poesia («essendo l'età già pronta all'immaginazione»); successivamente si studiano la filosofia della storia e ci si dedica alla lettura dei «buoni autori». A queste materie si aggiungono poi il disegno, e il canto che serve a sviluppare i polmoni. L'istruzione «è niente faticosa: somiglia ad una scala sopra cui ascendiamo a gradi a gradi».

Non altrettanto idilliaca appare la condizione dell'altro allievo, che studia nel collegio italiano:

⁴⁰ Idem, *Lettere di collegiali*, «Il Conciliatore» (98), 8 agosto 1819, in *Il Conciliatore* cit., III, p. 160.

Mio caro Giacomino,

se non conoscessi la sincerità del tuo carattere, crederei che fosse un romanzo tutto quanto mi scrivi. Tanto è diversa l'idea che ho di un collegio da quella che mi fa concepire del tuo!

L'abitazione del mio collegio è malinconica, tetra; e siccome è posta in città, così non abbiamo giardino, e le finestre delle nostre camere sono altissime, a guisa di quelle di un ergastolo, per toglierci la vista de' passeggierei.⁴¹

La condizione degli allievi appare in questo caso drammatica. Lo studente denuncia il pessimo rapporto con una classe di insegnanti gretti e avvezzi a punizioni crudeli e insensate: «I nostri professori hanno sempre un muso ingrugnato, e non ci parlano mai che per tuonare minacce, come l'Arktintircof de' *Due prigionieri*. Quand'essi ci castigano non sanno celare la maligna compiacenza che provano del nostro cruccio. I castighi poi sembrano studiati a bella posta per avvirlirci; ora è il banco di Arpocrate, dove perdiamo l'uso della favella; ora è un digiuno a pane e acqua; ora qualche scappellotto⁴² mal misurato da una mano fatta piuttosto per l'aratro che per la penna».

Anche le materie di insegnamento appaiono ben diverse e lo studio molto meno piacevole e gratificante:

⁴¹ *Ibidem*, p. 163.

⁴² Sul giudizio contrario alle pene corporali come strumento educativo cfr. l'articolo del «Caffè» intitolato *Della eccellenza, utilità e giustizia della flagellazione dei fanciulli. Ragionamento fra un Pedante e un Ottentotto*, nel quale Alessandro Verri racconta l'incontro tra un Ottentotto e un Pedante intento a picchiare un suo allievo. Alla meraviglia del primo di fronte alla violenza dei metodi usati dal maestro, quest'ultimo risponde attraverso una articolata apologia delle pene corporali, a suo avviso indispensabili nel conseguimento dei risultati: «Fatto sta che questi fanciulli hanno un salutare timore del loro maestro e che non imparano che tremando di riverenza, il che è ottima cosa per raffrenare l'impeto delle passioni e svegliare ne' cuori ancor teneri una proficua umiliazione di spirito». A nulla valgono le obiezioni dell'Ottentotto, come si legge nella conclusione dell'articolo dalle parole di Verri: «E così finì questa conversazione, dopo la quale tuttavia seguirono gl'institutori a flagellare i scolari per ogni cinque errori finché furono più deboli di loro, e non li flagellarono più quand'essi potevano flagellare a vicenda i loro maestri, e la cosa non si mutò per le obiezioni di un Ottentotto, ed altri che gli Ottentotti furono ancor persuasi che non sia giusto flagellare i fanciulli, e tutti i flagellanti dissero male delle indiscrete riflessioni del selvaggio, e tutti i flagellati ne dissero molto bene, e gli altri che le seppero risero e se ne dimenticarono» (*Il Caffè* cit., p. 453).

Lo studio, oh! Lo studio poi mi costa milioni di sospiri, e di sbadigli. Sono otto anni che mi s'insegna il latino, e capisco di non saperlo ancora. Sarebbe mai la lingua latina simile alla cinese, che m'hanno detto non basti un secolo per impararla? Ad onta di ciò sono obbligato a fare ogni settimana una cinquantina di versi latini [...]. Circa alla storia, finora non ho inteso a parlare che dell'assedio di Troja, degli amori di Enea e Didone, e del re Deiotaro. Se so qualche altra cosa, lo devo al contrabbando che ci procura di quando in quando dei libri.⁴³

Nella lettera l'allievo sfortunato continua, informando il suo compagno che egli è costretto a studiare la geografia senza carte geografiche («succede quindi a molti di noi, quando si tratta di trovare un nome sul mappamondo, come quel cieco nato a cui si credeva di avere spiegato i colori; quando aperse gli occhi scambiava il bianco pel nero»), il francese da un maestro toscano («che attraversò vent'anni fa per la posta la Francia in qualità di cameriere di un Milord»), e di annoiarsi perfino durante la ricreazione che, naturalmente, esclude ogni tipo di esercizio fisico. E conclude: «Pensa se posso essere contento, quando a casa i miei parenti stessi mi domandano con un sorriso ironico, e quando ritornerai in galera?».⁴⁴

Sugli stabilimenti di Hofwyl, presso Berna, il conte Serristori scrisse due articoli sul «Conciliatore» descrivendone i vantaggi. Nel primo è preso in considerazione lo stabilimento di Fellemburg, che richiamava l'attenzione «dei dotti e degli indotti» grazie ai suoi sorprendenti risultati: «Chi vi si reca per soddisfare ai doveri che la moda impone, chi per appagare una lodevole brama di istruzione, che commissionato dagli oltramontani governi per studiarvi con maturità i mezzi di trapiantare sotto altro cielo questa pianta, che frutti promette abbondantissimi e durevoli».⁴⁵ Esso si presenta come «un corpo morale composto da differenti membra che vicendevolmente si aiutano» per raggiungere lo scopo di «*Rendere morali ed attivi gli uomini di tutti gli ordini della società, sviluppando e dirigendo le loro forze fisiche, ed*

⁴³ G. Pecchio, *Lettere di collegiali* cit., pp. 163-164.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 165.

⁴⁵ C. Serristori, *Sopra gli stabilimenti del sig. Fellemburg a Hofwyl*, «Il Conciliatore» (45), 4 febbraio 1819, in *Il Conciliatore* cit., I, pp. 142-149.

*intellettuali, per modo che ne risultino esseri aventi abitudini, virtù e cognizioni atte ad esercitare i doveri proprii a quella situazione che la provvidenza ha assegnato a ciascuno».*⁴⁶ Al fine di ottenere un simile risultato Felleberg, spiega Serristori nell'articolo, ha ritenuto indispensabile agire sulla prima e sull'ultima classe del popolo, cioè «sopra i ricchi e sopra i poveri», e utilizzare uno strumento che potesse offrirsi «di un interesse egualmente necessario per tutti», e che fosse «tale da porporzionare la sua azione all'indole dei doveri delle diverse classi del corpo sociale». Questo strumento è l'agricoltura, che «nasce coll'uomo, ed ha con esso sempre un fine comune in ogni regione ed in ogni clima». Felleberg si propone di impiegare l'agricoltura come strumento per educare i giovani, ricchi e poveri, e le sue «sollecitudini principali [...] sono dirette verso la parte morale dell'educazione. Egli ha sopra tutto a cuore l'integrità del carattere, la più perfetta confidenza dei fanciulli con lui è uno dei caratteri distintivi del suo istituto». Nel pensionato non sono utilizzate punizioni o castighi umilianti, né premi o medaglie, e gli allievi «si giustificano con libertà», «vengono ascoltati con pazienza e sono corretti con dolcezza».

[Essi] Non cedono giammai all'autorità, ma sempre all'ascendente del vero ed all'opinione dei compagni, la cui direzione è sempre buona, perché formata dagli elementi i più sani. Una regola invariabile della distribuzione del tempo nelle varie circostanze della vita, rende inutili mezzi d'altronde necessari per astringere, ovvero per reprimere i fanciulli. Si sentono liberi, perché non obbediscono se non al metodo e non mai al capriccio. Non risentono il torpore della noja, gustano anzi l'alacrità dell'ordine e ne prendono l'abitudine. Allorquando commettono mancanze proprie della loro età, sono ordinariamente i primi ad accusarsene, perché una franca confessione esime il fanciullo dal dispiacere di trovarsi male co' suoi compagni e con se stesso.⁴⁷

Ai tradizionali metodi mnemonici che sottoponevano gli allievi ad estenuanti, e spesso vani, esercizi di memoria, si preferisce il metodo della ricerca sul campo che mira a sviluppare capacità d'osservazione e riflessione.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 144.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 147. Il secondo articolo apparve nel n. 46 del 7 febbraio 1819, I, pp. 161-167.

Anche Giuseppe Nicolini dedicò un articolo in favore dell'introduzione della scuola lancasteriana a Brescia, giudicando il nuovo metodo «così proficuo, così economico, e così fecondo di conseguenze morali in pressoché tutta l'Europa». ⁴⁸ Qualche mese più tardi, Pecchio annunciava la fondazione di una scuola simile anche a Milano: «Sotto auspicj così lusinghieri questa nuova istituzione promette i più felici risultati. L'esperienza, più convincente ancora della teoria, ha dimostrato che il miglioramento della morale del popolo dipende in gran parte dalla diffusione e dal progresso della sua istruzione». ⁴⁹

Il 28 gennaio del 1819, il «Conciliatore» pubblicava l'articolo intitolato *L'école de village ou l'enseignement mutuel* (*La scuola del villaggio o sia il mutuo insegnamento*), nel quale Pecchio dava notizia della rappresentazione di una commedia, intitolata appunto *Il mutuo insegnamento*, allestita per la prima volta a Parigi il 5 settembre del 1818, constatando con soddisfazione che «Il Teatro delle Varietà a Parigi abituato a parodiare tutto, a ridersi di tutto, si è fatto uno scrupolo di mettere in ridicolo le scuole alla Lancaster. Anche i *diseurs de bons mots* hanno dunque una coscienza». ⁵⁰ I protagonisti della commedia sono la signora Desroutines e il Signor Gothique, due maestri «segua-ci degli antichi metodi», in una scuola che si presenta come «un composto di fracassi, di piagnistei, di disordini, d'ignoranza», dove in tutti gli allievi «si manifesta una noia, un fastidio per l'occupazione». Ai due antiquati maestri si oppone la figura di Lucia, cugina della Signora Desroutines, la quale, educata nelle scuole alla Lancaster, ne approva e caldeggia i metodi. Pecchio ha ancora una volta occasione di criticare, non senza una certa ironia, i vecchi metodi educativi in favore dei moderni sistemi di cui è il sostenitore:

⁴⁸ G. Nicolini, *Scuole alla Lancaster in Brescia*, «Il Conciliatore» (77), 27 maggio 1819, in *Il Conciliatore* cit., II, p. 645.

⁴⁹ G. Pecchio, *Scuola alla Lancaster in Milano*, «Il Conciliatore» (85), 24 giugno 1819, in *Il Conciliatore* cit., II, p. 760.

⁵⁰ Idem, *L'école de village ou l'enseignement mutuel*, «Il Conciliatore» (43), 28 gennaio, 1819, in *Il Conciliatore* cit., II, p. 123.

La signora Desroutines che da dugento anni è maestra di scuola, voglio dire che da dugento annida madre in figlia fa come sua madre faceva con la sua, la quale faceva come... si scandalizza ai discorsi di Lucia, e sostiene che non è bene che le giovani d'un villaggio sieno molto dotte; giacché a sua detta

Donner trop de sciences aux filles

Offre les dangers les plus grands;

Voilà pourquoi dans le familles

On aime mes petits talens.

Oui, quand je les rends à leurs mères

On les interroge, et bientôt

On convient que mes écolieres

N'en savent pas plus qu'il ne faut.⁵¹

La commedia si conclude, ovviamente, con l'arrivo del nobile Signor Cécicourt, «antico signore del villaggio, che mantiene a sue spese la scuola», e che «malgrado la sua età provetta e la casta cui appartiene apprezza le utili scoperte e i progressi dell'istruzione»: egli, dopo aver constatato il deprecabile stato di istruzione degli allievi, avvalla la posizione della giovane Lucia e manda in pensione i due maestri.⁵²

II. Il 21 gennaio del 1824 Pecchio, insieme con altri patrioti, venne condannato a morte in contumacia. Per salvarsi dal patibolo lo scrittore si rifugiò nella «roccaforte delle libertà politiche»,⁵³ producendo le

⁵¹ *Ibidem*, p. 124.

⁵² Qualche mese più tardi rispetto a questo scritto, nell'articolo intitolato *Dei sistemi attuali d'educazione del popolo*, Pecchio commentò un opuscolo a firma di un certo conte di Robiano da Borsbeek, il quale condannava le nuove scuole e si riproponeva di «liberare i figli di Eva dalle seduzioni d'un nuovo serpente, cioè dal mutuo insegnamento». Opponendo i risultati positivi del metodo, Pecchio lo ammoniva bruscamente: «I piagnistei del sig. conte Robiano di Borsbeek non valgono a distruggere questi fatti, e molto meno a persuadere le persone imparziali e sensate che il nostro secolo è un secolo di rovine e di lagrime perché quasi tutti i figli di Eva sapranno un giorno leggere il catechismo e tenere i propri registri» («Il Conciliatore» [74], 16 maggio 1819, in *Il Conciliatore* cit., II, p. 589).

⁵³ P. Bernardelli, Prefazione a G. Pecchio, *Scritti politici*, LXX, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento italiano, 1978, p. XLVIII. Su Pecchio cfr. inoltre gli studi di: C. Ugolini, *Vita e scritti di G. Pecchio*, Parigi, Baudry, 1836; M. Maggioni, *Pecchio*, in AA.VV., *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII*, a cura di E. De Tiplado, IV, Venezia, Alvisopoli, 1837, pp. 224-248; M. Lupo Gentile, *Giuseppe Pecchio nei moti del '21 e nel suo esilio*, «Rivista d'Italia» (11), 1910, pp. 317-336; P. Orano, *Giuseppe Pecchio*, «Rivista d'Italia» (11), 1910, pp. 317-336.

sue celebri *Osservazioni di un esule in Inghilterra*, un «cordiale inno serio faceto» attraverso il quale egli realizzava il suo sogno di apparire uno scrittore «popolare, efficace e simpatico», manifestando «tutto il buon umore della sua conversazione». ⁵⁴

Pecchio, nell'Introduzione dell'opera, si rivolgeva al lettore:

[...] invece di gettar al vento lamentazioni inutili, o di rimanermi a capo chino come un salice piangente, ho formato viaggiando l'abitudine di gettare sulla carta le osservazioni che di mano in mano gli oggetti nuovi mi andavano risvegliando. In questo modo ho ingannato in gran parte l'ozio del mio esiglio, e me fortunato se con questi abbozzi potrò ingannare alcuni momenti anche dell'ozio de' miei compatrioti. ⁵⁵

L'isola britannica si presentava agli occhi dell'economista come il paese della libertà, «il più bel sole dell'Inghilterra», e del progresso, dove ogni cosa era concepita in funzione della libertà e dell'indipendenza: la costruzione delle abitazioni («Ogni generazione può scegliere e fabbricarsi la sua abitazione a proprio capriccio, e secondo i suoi bisogni», p. 42), e delle chiese (nelle quali ogni famiglia ha il proprio banco «chiuso all'interno di uno steccato», p. 46), la vegetazione («Gli alberi non sono storpiati, né contorti, né recisi da forbici, ma crescono rigogliosi, fronzuti a loro voglia ne' parchi e nelle campagne; i giardini non sono simmetrizzati, ma imitano la natura», p. 139), le strade (che sono «tortuose con volte e rivolte», p. 94), la struttura della famiglia («Le famiglie hanno una forma simile a quella del governo; non

seppe Pecchio, in *I moderni medaglioni*, Milano, Treves, 1926, pp. 38-107; M. Wicks, *The Italian exiles in London, 1816-1848*, Manchester, University Press, 1937; A. Galante Garrone, *L'emigrazione politica italiana del Risorgimento*, «Rassegna storica del Risorgimento» XLI, 1954, pp. 223-242; L. Derla, *Giuseppe Pecchio tra il Foscolo e la letteratura industriale*, in *Letteratura e politica tra la Restaurazione e l'unità*, Milano, Vita e Pensiero, 1977, pp. 198-221.

⁵⁴ G. Prezzolini, Introduzione a G. Pecchio, *Osservazioni semiserie di un esule in Inghilterra*, Lanciano, Carabba, 1913, p. 29. Aggiunge Prezzolini nella sua Introduzione: «È qui il suo merito; tutto qui e non oltre; ma è già un bel merito. Farsi leggere volentieri; non dir cose inutili, e sempre negli argini del buon senso e della precisa constatazione dei fatti; dar un senso di realtà» (p. 32). Cfr., inoltre, l'edizione delle *Osservazioni*, con Introduzione a cura di G. Nicoletti, Milano, Longanesi, 1976.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 33.

sono né repubbliche, né monarchie assolute. Vi è un capo, ma non è un tiranno. Ogni padre è come il re d'Inghilterra, limitato nelle sue facoltà dalla religione, dall'uso, dal mutuo interesse», p. 41).

A proposito dell'educazione, Pecchio rilevava che i genitori inglesi lasciavano ai propri figli la necessaria libertà per sviluppare un autonomo spirito di osservazione e senso critico:

Non ammolito quindi da soverchie carezze, non atterrito da irati sopraccigli, o da tonanti minacce, il fanciullo inglese è libero ne' suoi movimenti, si siede per terra, balza in piedi a sua voglia, si sdraia sul sofà o sull'erba; purchè non turbi la pace degli altri; egli può fare ogni suo innocente capriccio. In questo modo fa continue esperienze da sé, si abitua ad osservare, a giudicare da sé, paragona i suoi mezzi colle difficoltà da vincersi, scandaglia i pericoli, e acquista vigore e confidenza nelle proprie forze.⁵⁶

Questo genere di educazione produce, infatti, l'effetto di una totale padronanza di se stesso, che è caratteristica dell'uomo inglese adulto:

L'esser padroni di sé – to keep the temper – è una tal legge d'educazione che pare quasi divenuta una legge fondamentale dello stato. Non è permesso l'escir de' gangheri (come i toscani ben esprimono) neppur co' servi, neppur col più fangoso facchino. Un risentimento grave espresso in decorose parole è la divisa del gentiluomo in Inghilterra.⁵⁷

Ed è in questa prospettiva, nel raggiungimento di questo obiettivo che viene condotta l'educazione dei fanciulli: non vittime di rimbrotti e punizioni, ma protagonisti di un dialogo maturo che li conduca al ragionamento e alla riflessione. Annota Pecchio:

Il rispetto del padre verso i figli comincia di buon'ora e non cessa mai. Questa concessione istituisce il diritto di reciprocità in favore del padre. Una contumelia non cade mai dalle labbra del padre. L'onore del figlio deve giungere immacolato nella società, e quando è immacolato si ha sempre il coraggio di difenderlo.⁵⁸

⁵⁶ G. Pecchio, *Osservazioni semiserie di un esule in Inghilterra* cit., p. 138.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 135.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 131.

Ma Pecchio non è il solo a subire il fascino dell'isola britannica. Anche Silvio Pellico richiamava il modello inglese. Nell'articolo *The speech oh Henry Brougham, ec. Discorso di Enrico Brougham nella camera de' comuni sulla educazione de' poveri e gli abusi che vi sono negli stabilimenti di carità*, apparso sul «Conciliatore», egli giudicava Brougham «uno de' più ragguardevoli oratori che abbia attualmente l'Inghilterra», persona in possesso di una eloquenza che «non consiste in quel paese nel far belle frasi ciceroniane sovra oziosi argomenti scolastici», e ribadiva l'importanza di diffondere una sana educazione in tutto il paese. L'Inghilterra appare, nelle parole di Pellico, una nazione che non «anela alla gloria di conservarsi stazionaria ma bensì a quella di migliorare per quanto è possibile lo stato dei suoi abitanti». Una nazione nella quale l'importanza di dirozzare gli uomini è pari a quella di nutrirli, e dove le persone che vivono una condizione agiata contribuiscono volontariamente alle spese necessarie all'educazione dei meno abbienti. Una nazione con un Parlamento che si preoccupa di smascherare gli abusi e di reprimerli là dove essi si verificano.⁵⁹

Ed è proprio il sig. Brougham a riferire in Parlamento circa i risultati delle ricerche effettuate dal Comitato d'educazione «sullo stato delle scuole d'Inghilterra onde scoprire quali sieno i luoghi dove i particolari non avendo sufficienti mezzi per fondare una scuola, si richieggano i soccorsi in Parlamento»:

È poco probabile [...] ch'io possa fissare l'attenzione di coloro che amano di dedicare i loro ingegni a sì sublimi argomenti. Ma io sto qui a fare il mio dovere come oratore del *Comitato*, e qualora l'assunto che m'interessa sia tedioso per altri, mi giova assicurarli che né bramo la loro attenzione, né la loro presenza; e se qualche più urgente affare li chiamasse altrove in questo momento, io sarei loro grato se ci lasciassero, senza cerimonie, alla nostra noiosa, fantastica, ignobile impresa di vendicare la causa sei poveri, di sovvenire a quelli che non possono avere altri avvocati, di rappresentare la necessità di una universale educazione, e 'implorare dal parlamento un siffatto vantaggio, il quale solo può conservare la

⁵⁹ S. Pellico, *The speech oh Henry Brougham, ec. Discorso di Enrico Brougham nella camera de' comuni sulla educazione de' poveri e gli abusi che vi sono negli stabilimenti di carità*, «Il Conciliatore» (15), 22 ottobre 1818, in *Il Conciliatore* cit., I, p. 238.

virtù di un impero popoloso, commerciale, e nuotante nel lusso; ed impedire che la sua stabilità sia crollata dal progresso de' suoi raffinamenti.⁶⁰

La relazione di Brougham, il quale chiedeva tra l'altro l'intervento della legislatura per far cessare gli abusi «che hanno luogo in alcuni paesi, dove esistendo fondi pel mantenimento delle scuole, lasciati da cittadini defunti, gli eredi di questi o i loro amministratori li distolgono dall'uso per cui essi sono stati formati», si conclude con una nota di merito per l'Inghilterra:

Quante persone non conosco io alle quali basta dire: 'là vi sono uomini senza impiego, fanciulli ineducati, famiglie languenti nel bisogno', e tosto abbandonano ogni affare per nutrire il famelico, vestire il nudo, e spargere sopra i figli del povero quell'«inestimabile beneficio dell'educazione che solo diede loro il desiderio e il potere di sollevare i loro simili. Io considero questo quadro con inesprimibile piacere, e tanto più perché è dessa una gloria particolare dell'Inghilterra. Ma io ho deviato dall'argomento, il quale era soltanto di esprimere la mia ammirazione verso quei benefici animi di cui ho attestato la condotta. Se di essi ho parlato assai caldamente ne è cagione l'infinita stima che m'ispirano – i loro meriti superano ogni lode che la lingua possa concedere.⁶¹

L'esigenza di intervenire su una questione tanto delicata quanto importante, quale era quella riguardante il rinnovamento del sistema educativo, fu avvertita da molti intellettuali che gravitavano nell'orbita dell'attivismo del «Conciliatore». De Cristoforis, infatti, si soffermava sull'argomento in relazione alla necessità dello sviluppo prospero e civile del paese: «Non è certamente irragionevole di credere che la maggior prosperità di un popolo dipende dal di lui maggior progresso nell'abitudine del riflettere e del saper rettamente giudicar le cose». Anch'egli univa dunque la didattica e il senso civico e alla prosperità del paese: «Dove stanno l'ignoranza ed il vizio ivi è la miseria; ma dove l'amor del vero sia divenuto un bisogno universale, ivi la probità, il coraggio od il patriottismo condurranno la nazione ad acquistar con

⁶⁰ *Ibidem*, p. 241.

⁶¹ *Ibidem*, p. 242.

l'uso delle proprie forze tutto quel grado di floridezza che le concedano le sue circostanze locali». ⁶² Visconti, sempre nell'ottica di uno svecchiamento del sistema culturale italiano, a proposito delle scuole lancasteriane, scriveva: «Lo scopo delle scuole alla Lancaster si è di propagare i mezzi elementari d'istruzione a tutte le classi del popolo: viceversa il latino serve a diminuire per quanto è possibile le occasioni in cui il popolo possa acquisire un'idea nuova». E in particolare a riguardo del latino, aveva modo di affermare:

Proseguiamo (non ostante il ridicolo di cui siamo coperti da novatori scapestrati), proseguiamo ad insegnare il latino coi metodi soliti, i quali allungano tanto opportunamente il tempo necessario per impararlo ed impararlo malissimo; non dimentichiamoci di annoiare i fanciulli costringendoli a comporre dei versi esametri e de' versi pentametri. È un esercizio che li rende disinvolti e garbati, è un istradamento utilissimo a tutti quelli che intraprendono le professioni d'ingegnere, d'avvocato, o di negoziante, o saranno chiamati ai pubblici impieghi. ⁶³

Il 12 agosto del 1819 il «Conciliatore», «non essendo più straniero all'Italian tutto ciò che riguarda le scuole di mutuo insegnamento», ritenne di dover pubblicare il discorso pronunciato dal duca di Rochefaucauld, durante l'assemblea generale, da lui presieduta, della Società per l'Istruzione Elementare, tenutasi il 28 aprile. Il duca, nel suo discorso, esordiva scrivendo:

Signori,

le vostre speranze non furono deluse; l'insegnamento mutuo compie e sorpassa le promesse; ogni giorno più sentiti e più apprezzati ne vengono i beneficj. Ben pochi sono i dipartimenti in cui non si vegga alcuna delle nostre scuole; molti anzi, ne hanno un gran numero; dappertutto codesto nuovo metodo presenta rilevanti progressi; più lungi ancora va diffondendosi, e già è penetrato in Italia, in Germania, in Russia, e negli Stati Uniti. Sì bella istituzione avrà la rara felicità d'andare debitrice de' suoi successi alla più pura sorgente, all'evidenza cioè de' suoi vantaggi. ⁶⁴

⁶² G.B. De Cristoforis, *Lettera al «Conciliatore»*, «Il Conciliatore» (49), 18 febbraio 1819, in *Il Conciliatore* cit., II, pp. 211-212.

⁶³ E. Visconti, *Lettera al «Conciliatore»*, «Il Conciliatore» (28), 6 dicembre 1818, in *Il Conciliatore* cit., I, pp. 449-450.

⁶⁴ *Discorso del duca de la Rochefaucauld*, «Il Conciliatore» (99), 12 agosto 1819, in *Il Conciliatore* cit., III, p. 185.

In tale occasione il duca riscontrava che il metodo del mutuo insegnamento aveva dovuto, sin dai suoi esordi, superare una serie di ostacoli sorti a seguito di giudizi «mal ponderati» e «mal fondati». Ma egli aggiungeva che, ben presto, gli stessi oppositori del metodo si sarebbero scoperti suoi sostenitori, perché si sarebbero resi conto che, indipendentemente dalle cognizioni acquisite dagli allievi in tali scuole, «in loro s'infondono i principj della religione, dell'amore de' propri doveri, come cittadini, e come figli, del pari che i sentimenti di quella dolce carità, che aprendo i cuori alla reciproca beneficenza tien lunge costantemente ogni ingiurioso sospetto». Secondo il duca, il risultato fondamentale del metodo del mutuo insegnamento è quello di offrire un nuovo mezzo di istruzione agli uomini, e, così facendo, di «forzare tutte le sane menti a dirigere la loro attenzione alla istruzione del popolo, ed a riconoscerne l'indispensabile necessità». L'istruzione diventa dunque una «indispensabile necessità»; quello che in passato, riflette il duca dalle pagine del «Conciliatore», era considerato solo «un voto filantropico» diventa ora «un diritto per le nazioni, ed un dovere rigoroso pei governi». ⁶⁵ E volgendo lo sguardo al futuro, egli ipotizza che il nuovo metodo sarebbe diventato un «nuovo germe di vita» che presto avrebbe dato i suoi frutti: «questa semente di pubblico bene sta per ispargersi su tutta la terra; e quando un giorno sia resa universale l'istruzione, non vi sarà più grado alcuno di miglioramento a cui le umane società non possano aspirare nella linea della loro vera prosperità». ⁶⁶

In questo delicato momento storico dell'Italia, l'accesso all'istruzione e alla cultura si pone come uno strumento indispensabile per creare una coscienza sociale: «Senza l'istruzione – dirà il duca nel suo discorso – un individuo qualunque altro non può essere che un ente fisico e materiale, sia egli nato in magnifico palazzo, o in povera capanna. È l'educazione che lo rende un ente ragionevole e sensibile». Bisogna dunque aiutare le classi meno abbienti a ritrovare la consapevolezza di avere dei diritti, poiché «il povero è l'orfano morale della so-

⁶⁵ *Ibidem*, p. 186.

⁶⁶ *Ibidem*.

cietà» e il governo «è positivamente obbligato ad invigilare la conservazione del solo bene di questo sfortunato», cioè se stesso. Il suo essere uomo costituisce dunque la sola proprietà del povero e il governo ha quindi il dovere di fornirgli la consapevolezza necessaria che gli consenta di ricavare vantaggio da questo unico bene.

L'istruzione, combattendo l'ignoranza, contribuisce ad eliminare la degradazione umana e il vizio: «L'ignoranza conduce l'uomo alla degradazione, ed anzi la rende compiuta, non lasciando sussistere in lui che le sue inclinazioni al vizio. Se esso non sa che cosa sia ordine, morale, giustizia, come sarà egli soggetto all'ordine pubblico, giusto verso i suoi simili, capace di resistere alla tentazione di un delitto?». L'istruzione, risvegliando la coscienza morale, aiuta inoltre il governo a prevenire il crimine: «Per mantenere l'ordine il governo sorveglia e punisce le infrazioni; l'istruzione va più innanzi, la previene. Fra l'uomo, a cui ella insinua i suoi principj, e le colpe ch'egli sarebbe tentato di commettere, l'istruzione morale interpone la coscienza».⁶⁷

Il modello scolastico inglese offre dunque agli intellettuali-patrioti la speranza di poter condurre l'Italia fuori dalla passiva acquiescenza, verso una istruzione portatrice di valori e ideali. La rigenerazione della cultura avrebbe non solo dato una nuova identità all'opera d'arte, ma attraverso di essa, avrebbe stimolato l'uomo a credere ancora in se stesso, affrancandolo dalle tenebre dell'oppressione e dischiudendogli nuovi orizzonti di libertà, in cui ritrovare intatta la coscienza di essere popolo, nazione. Una speranza che traspare dalle parole di Ludovico Di Breme a Confalonieri:

Se i destini dell'Italia si abbelliranno, se batterà l'ora della nostra rigenerazione, quest'epoca invocata e sospirata troverà il tuo paese assai più maturo [...]. Anzi, quella stessa maturità a cui avrai condotte le menti dei tuoi concittadini affretterà forse quest'epoca d'alcuni istanti.⁶⁸

⁶⁷ *Ibidem*, p. 188.

⁶⁸ Riportato in C. Cantù, «*Il Conciliatore*» e *i Carbonari*, Milano, Treves, 1878, p. 16.

Alessandro Gaudio

D'Annunzio, Pica e il canone d'avanguardia*

*come sapeva qual soffio accelerasse
le strofe alla fine della mia ode*

Nel 1928, per far fronte alle precarie condizioni economiche di Vittorio Pica, era stata promossa, da un comitato composto da Alberto Martini, Carlo Carrà, Raffaele Calzini, Giuseppe Carozzi e Anselmo Bucci, un'esposizione internazionale, presieduta da Antonio Mancini, che raccogliesse e mettesse all'asta le donazioni destinate a Pica dai suoi amici artisti, tra i quali spiccava il nome di Gabriele d'Annunzio.¹ Il 6 gennaio 1928 la direzione della Galleria Scopinich, nei cui locali era previsto che fosse allestita l'esposizione, chiedeva a d'Annunzio di partecipare all'iniziativa.² Il dono e il messaggio del Vate non si fece-

* Ringrazio il professor Andrea Dardi, amico e fonte autorevole di notizie e chiarimenti.

¹ Alle onoranze a Vittorio Pica aderirono, tra gli altri, anche Angelo Sommaruga, Guido Treves, Giulio Aristide Sartorio, Giuseppe Mezzanotte, Michele Cascella, Ardengo Soffici, Oskar Kokoschka, Jan Toorop, Paul Signac e Émile Bernard.

² Riportiamo la lettera dattiloscritta, che reca in calce i saluti e la firma autografa, di Scopinich a d'Annunzio del 6 gennaio 1928 (conservata presso l'Archivio del Vittoriale nella cartella segnata: VI, 3): «Milano 6 gennaio 1928/ Caro Comandante,/ Vittorio Pica ha lasciato l'Esposizione di Venezia dopo quindici anni di lavoro indefesso e disinteressato. A lui dobbiamo se in Italia si sono viste opere di grandi maestri ignoti fra noi e se gli artisti hanno potuto studiare forme d'Arte che non avrebbero avuto occasione di conoscere./ Ha servito di sprone a tutti: amatori, cultori, artefici, critici. È stato un grande animatore al quale noi tutti, che c'interessiamo d'Arte, dobbiamo riconoscenza./ Egli si ritira dal suo posto di battaglia povero ed ammalato. Ha bisogno in questo grave momento della sua vita di

ro attendere e, alla fine del mese successivo, il «Corriere della Sera» pubblicava una lettera del 22 febbraio, indirizzata ad Alberto Martini, con la quale d'Annunzio aveva accompagnato la sua offerta, tracciando un elogiativo profilo dell'ecclettico intellettuale napoletano ma parlando, da grande Egocentrico, soprattutto di se stesso:

Ieri è andata dispersa alla Galleria Scopinich la «Raccolta internazionale d'arte» offerta dagli autori in omaggio a Vittorio Pica.

Gabriele d'Annunzio inviò un magnifico dono di manoscritti e gioielli accompagnato dal seguente messaggio:

Mio caro Alberto Martini,

con un atto di amicizia che il giustificato indugio non menoma anzi esalta, io ti mando le mie offerte di scrittore e di artiere per significare che non è se non un segno di riconoscimento e un tributo di riconoscenza questo omaggio a Vittorio Pica, da te promosso con la medesima semplicità dimostrata in tutta la sua vita studiosa da un così elegante osservatore della bellezza.

E che tanto sien lievi le mie offerte mi rammarico, se ripenso al *dono spirituale che da lui m'ebbi ogni giorno nel primo tempo delle mie ricerche e delle mie inquietudini*, quando il mio spirito si affinava in gara con la sua sottigliezza mentre il mio orecchio coglieva i più labili ritmi del golfo a Mergellina e a Posillipo.

Mi piaceva in lui quell'assiduo acume che, in apparenza pacato, dissimulava il furore del bello: il *decoris furorem* di Silio.

Egli sembrava allora già conoscere quel che, dopo tante esperienze, dopo tanta disciplina, dopo aver sentito in me l'azione abolire i miei limiti, dopo aver trasposto nella mia arte la volontà di sacrificio esercitata nella mia guerra, ora soltanto io so.

un vero conforto da parte di chi lo stima e gli vuol bene./ Si è costituito un Comitato per onorare quest'uomo al quale non è mai mancata la fede nell'Arte./ Gli artisti hanno aderito a questa iniziativa con l'entusiasmo dovuto, inviando in regalo opere loro. A parte potrà leggere i nomi di tutti gli aderenti./ Io devo ora organizzare l'Esposizione di queste opere e devo far stampare un catalogo illustrato della Mostra./ Pica ha desiderato sopra ogni cosa di avere un segno di amicizia da Lei, ma non ha osato chiedergliela. So che per lui sarebbe un grande conforto avere una pagina di d'Annunzio nel catalogo di questa Mostra che è sopra tutto una prova tangibile di fraternità fra gli artisti./ Io che non oso mai chiedere nulla per me, La prego per lui di fargli questo grandissimo dono./ Se così sarà, stamperò in facsimile questo segno della Sua amicizia e della Sua stima quale introduzione al volume./ Aspetterò ansioso il desiderato messaggio che sento non mancherà./ Mi voglia bene, e mi creda Suo Devotissimo/ Scopinich».

Quel che lo spirito crea è ben più vivo della materia.

Il vero tempo è quello che si conforma e si adatta al tempo non misurato che fluisce con la fluidità stessa della nostra vita interiore.

La coscienza del grande artista è tanto misteriosa che ammette ogni diversità d'interpretazione e non è governata se non da regole sovrumane.

Le forme della mente non mai si manifestano in un ordine preveduto né secondo la successione graduata d'una scala di valori.

Soltanto dalle nuove invenzioni e trasfigurazioni dello spirito può essere accelerato il ritmo della vita.

Solo accresce la somma spirituale umana, l'umana solitudine «colma di tesori addormentati», l'artista che ha il coraggio e la forza di doventar quel che è.

Rinnovellare bisogna, in specie futura, la fede degli Egizii nella virtù magica delle immagini: quella fede che li condusse a rappresentare ne' vasti muri de' lor templi e de' lor sepolcri le cerimonie del loro culto, quasi a continuare in perpetuo l'ufficio divino, il servizio divino.

L'artista è tanto più alto quanto più si ardisce esplorare i suoi spazii oscuri tra i grandi suoi rilievi netti.

E questo sai anche tu, severamente, o Alberto Martini.

E io che di aspetto sono monòcolo – forse monòcolo in terra di ciechi non beato – io anche ho una moltiplicazione di occhi di là dai cigli e dai sopraccigli, come la testa diffusa della Follia nella tua stampa tragica; che insegna come gli sguardi sieno più potenti di coloro che li portano.

A me, come a te, come ai pochi, come all'undecima Musa, come alla Settima Càrite, Vittorio ò *τεχνικός* è caro per la purezza costante della sua devozione alle credenze da me riassunte.

Fin da allora, sul mare delle sirene, egli sapeva ridurre all'unità figure apparse a lui dai quattro punti dell'orizzonte ma percepite e sentite simultaneamente istantaneamente.

Fin da allora, guardando con me un bel bronzo pompeiano, sapeva giudicare la lega e distinguere di sotto alla patina verde o cerulea la misura del rame, dello stagno, dell'argento, dell'oro; come sapeva qual soffio accelerasse le strofe alla fine della mia ode, qual tormento ansasse nelle cadenze della mia prosa; come sapeva quanta disciplina reggesse la mia dissipazione e quanta severità si celasse nella mia sensualità; come infine sapeva perché io artista scrittore m'ingrandissi nel tempo degli ozii, io mi cercassi addentro e mi trovassi intiero nel tempo della svogliatezza.

O affettuoso e disdegnoso Alberto Martini, ora tu comprendi quanto mi sia dolce dirgli, dopo troppi anni di lontananza, di là dai tangheri e cancheri che spregiamo innumerevoli, quanto mi sia dolce ridirgli le mie ragioni di amarlo e d'esserli grato.

Non so se questo omaggio da te promosso consoli una immeritata tristezza o inauguri un ricominciamento ardito. Non importa. Egli sa, come noi, che sotto la corona di spine e la corona di lauro conviene da principio inscrivere la maschia parola *non sine altera*.

Ecco le mie offerte di scrittore:

il manoscritto delle pagine che precedono *Il libro mistico della giovane Italia*;
 il manoscritto d'un mio messaggio funebre e d'una mia promessa marina;
 il manoscritto del mio novissimo libro, ma steso con inchiostro occulto.

E la mia offerta di artiere – omai noto alle donne facili e alle difficili, sotto il nome di Mastro Paragon Coppella – è un grande onice delicatamente legato, da porre in fermo sopra gli albi e le cartelle.

Avrei voluto incidere nell'onice la parola della sapienza, dell'intensità e della perfezione: *δι' ὄνυχος – donec ad unguem*. Ma la pietra è tanto dura che non mi sarebbero bastati tre mesi alla incisione paziente.

Pur sappia da te Vittorio Pica che gli accompagna le offerte quel mio giovine cuore campàno, più divinamente istoriato del più bel vaso di Campania.

E per me abbraccialo, o Alberto Martini de' Misteri, come io ti abbraccio nell'alba delle

Ceneri dove mi fioriscono di contro al cipresso i primi fiori di lilla bianchi.

Addio.

Il Vittoriale: 22 febbraio 1928

Gabriele d'Annunzio³

³ *Un messaggio di Gabriele d'Annunzio per le onoranze a Vittorio Pica*, «Corriere della Sera», 26 febbraio 1928, i corsivi sono miei; ora anche in G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici. 1889-1938*, II, a cura e con introduzione di A. Andreoli, testi raccolti e trascritti da G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, pp. 782-785. Il 23 febbraio Pica aveva ringraziato l'amico con il telegramma, conservato anch'esso presso l'Archivio del Vittoriale (segnatura: VI, 3), indirizzato a d'Annunzio, Principe di Monte Nevoso: «Non potrò mai dirti abbastanza quanto le tue parole i tuoi magnifici doni mi abbiano fatto bene e quanto io te ne sia profondamente grato appena ora esco da una lunghissima malattia mi riservo di scriverti quando sarò un po' più in forze intanto ti abbraccio con fraterno affetto Vittorio Pica». Cfr., anche, A. Martini (a cura di), *Omaggio a Vittorio Pica. Raccolta internazionale d'arte offerta dagli autori in omaggio a Vittorio Pica*, Milano, Galleria Scopinich, 1928.

Vittorio Pica morì a Milano, «in estrema povertà» (N. D'Antuono, *La Chimera e la Sfinge nel des Esseintes italiano*, in V. Pica, «*Arte Aristocratica*» e *altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892)*, a cura di N. D'Antuono, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 53), poco tempo dopo le sue dimissioni dalle Biennali veneziane, il 1° maggio 1930; cfr. il telegramma del 2 maggio 1930 (ore 00:20), inviato da Anna Marazzani (sposata da Pica il 15 gennaio 1910) a d'Annunzio, che annunciava al «grande amico dei giovani anni» la morte del marito (il telegramma è conservato presso l'Archivio del Vittoriale, nella cartella, segnata VI, 3, contenente anche altre comunicazioni di Pica a d'Annun-

Il giudizio di d'Annunzio accordava una certa preminenza alla prima fase pichiana, sottacendo ad arte le recenti predilezioni per le avanguardie artistiche, non solo d'Oltralpe, che avevano procurato al critico partenopeo non pochi problemi nella gestione delle Biennali veneziane delle quali era divenuto segretario generale.⁴ D'Annunzio, comunque, sottolineò – ed è un rilievo esatto – l'acume di Pica nel rilevare l'impronta tipica della poetica di un artista e la sua capacità di cogliere l'arte nel suo determinarsi, nel suo farsi, nella sua matericità. Riproponeva, con toni più enfatici e generici, l'immagine del critico «giovane ed arguto» che aveva già notato più di quarant'anni prima e del quale aveva delineato un sintetico ma pregnante ritratto sulle colonne de «La Tribuna».⁵ La considerazione che d'Annunzio manifesta

zio). Non lasciò eredi e, alla sua morte, tutto andò all'asta: cfr. N. D'Antuono, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, Roma, Carocci, 2002, p. 45. Nei giorni 23-27 novembre 1931, presso W. Toscanini & C. a Milano, andò all'asta anche la sua collezione privata di oggetti e di grafica (696 numeri e circa 900 stampe): cfr. R. Calzini (a cura di), *Collezione Vittorio Pica. Esposizione e vendita dal 4 al 16 marzo 1931-IX*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1931; nella collezione spiccavano tra le 194 opere un paesaggio di Böcklin, due quadri di De Nittis, due nudi di Archipenko, una ballerina di Degas, un Segantini e ben dodici studi di Rodin. È sepolto a Musocco, «nello squallido cimitero lombardo, sull'orlo dell'autostrada» (R. Calzini, *In memoriam: Vittorio Pica*, «Emporium» LXXI [425], 1930, p. 259). La notizia della sua morte ebbe un'eco anche in Francia. André Rouveyre, pur attribuendo erroneamente a Pica natali inglesi, ne fece un breve ritratto che, sebbene ben evidenziasse i rapporti del critico italiano con la letteratura francese, risentiva sensibilmente del clima ostile che si sviluppò nei suoi confronti tra le due guerre per aver precluso ad alcuni artisti di area futurista la possibilità di esporre alle Biennali veneziane: «Longtemps il fut familièrement mêlé à la vie littéraire française, particulièrement aux belles années de la *Revue Indépendante* d'Edouard Dujardin et de Félix Fénéon, vers 1885. [...] Il y a exercé sa généreuse sensibilité et son intelligence avec une véritable passion. [...] Dans la première partie de sa vie, il s'adonna surtout à la critique littéraire, et particulièrement à propos de ses amis français. [...] Pica possède, à un degré bien rare chez un étranger, une connaissance approfondie de notre langue, et de la littérature française de la fin du XIX^e siècle. [...] La critique littéraire de Pica a été une critique *impressionniste*, sans critérium déterminé. Je n'y vois rien de spécifiquement italien. Elle est celle d'un Latin, qui pourrait être de chez nous. Son cœur et son esprit l'y engageaient dans une manifeste familiarité» (A. Rouveyre, *Vittorio Pica et la littérature française*, «Mercure de France» XLI [221], 1930, pp. 730-733).

⁴ Probabilmente il filo-francesismo pichiano era stato scambiato per un atteggiamento antipatriottico e contrario alla definizione di un'arte nazionale e, per questi motivi, fortemente osteggiato dagli avamposti sciovinisti e prorazzisti della cultura italiana.

⁵ G. d'Annunzio, *Bibliografia. Libri e Riviste*, «La Tribuna» V (66), 1887, adesso in *Scritti giornalistici. 1882-1888*, I, a cura e con introduzione di A. Andreoli, testi raccolti e trascritti da F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1996, pp. 846-852.

per Pica, di un anno più vecchio di lui,⁶ appare ancor più significativa se rapportata allo stato «miserevole»⁷ in cui, a detta del poeta, versava la critica in Italia, colpevole, tra l'altro, di aver accolto con frettevolezza e conformismo, nel 1892, *L'innocente*, il suo ultimo romanzo.⁸

È innegabile che, particolarmente durante il suo soggiorno napoletano, d'Annunzio avesse tenuto conto dei consigli (specialmente di quelli riguardanti le strategie editoriali) del giovane critico,⁹ nonché della sua sensibilità nel divulgare, prima di chiunque altro, autori e opere sconosciuti. Quando, sempre nel 1892, d'Annunzio pubblicò per

⁶ Pica, pur giocando le funzioni di maestro nei confronti di G. d'Annunzio, era suo coetaneo, essendo nato a Napoli il 28 aprile 1862. Sui rapporti tra Pica e d'Annunzio cfr. anche M. Bollina, *Un lettore d'eccezione (Vittorio Pica e Gabriele d'Annunzio)*, «Il Verri» (7/8), serie VII, settembre-dicembre 1985, pp. 151-166.

⁷ Lettera di d'Annunzio a Georges Hérold del 10 maggio 1892, in d'Annunzio, *Lettere da Napoli*, a cura di A.R. Pupino, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1988, p. 13. Un anno dopo d'Annunzio avrebbe ribadito il suo giudizio: «Libri di critica letteraria su gli autori contemporanei non ce ne sono. C'è qualche raccolta insignificante di articoli già comparsi su i giornali. [...] In somma, la vita letteraria nel mio paese è men che mediocre» (lettera di d'Annunzio a Hérold del 3 maggio 1893, in *ibidem*, p. 51). A proposito dei lettori, del «gran Pubblico», di quello che d'Annunzio definiva «la bêtise agglomérée» (lettera del 9 maggio 1893, in *ibidem*, p. 52), il suo giudizio non era migliore, se poteva affermare con una certa durezza che «in Italia il pubblico dei lettori è ignorante e pieno di pregiudizii meschini» (*ibidem*). In condizioni non meno miserevoli versava, a detta di d'Annunzio, la letteratura italiana se, in un altro dei suoi articoli pubblicati sul «Mattino», esordiva dicendo che «quest'anno muore oscuramente, per la letteratura italiana, non illustrato da alcuna manifestazione notevole e né pure confortato dalle speranze che son solite fiorire di questi giorni nelle selve rosse e nere degli annunzii librari. [...] le pagine delle riviste e dei giornali portano in giro le solite prosette e le solite rime di quei soliti dieci o dodici letterati renicoli che da troppi anni ammanniscono sempre lo stesso intellettuale pasto ai candidi lettori» (G. d'Annunzio, *L'arte letteraria nel 1892. La prosa*, «Il Mattino», 28-29 dicembre 1892, ora in *Scritti giornalistici. 1889-1938* cit., p. 110). Continuava, poi, il suo scritto scagliandosi contro gli approdi della scrittura capuana e verghiana.

⁸ Gianni Infusino ha fornito una descrizione molto calzante della dimensione cultural-mondana che d'Annunzio trovò al suo arrivo a Napoli, nel settembre del '91: «colta e pettegola, adagiata tra salotti e poetiche visioni, dimentica della povertà e delle miserie di molti dei suoi abitanti, divisa tra la musica di Wagner e quella di Mascagni o anche tra la filosofia di Hegel e quella di Nietzsche, abituata a lavorare e ad amareggiare contemporaneamente persino nelle redazioni dei giornali» (G. Infusino, *d'Annunzio a Napoli. Poesia, narrativa, giornalismo, donne negli anni della «splendida miseria»*, Napoli, Liguori, 1988, p. 5).

⁹ Cfr., ad esempio, la lettera del 20 luglio 1893 in cui d'Annunzio informa Hérold del parere di Pica, secondo il quale «bisognerebbe, per approfittare del successo, pubblicare un altro romanzo senza indugio, e quindi far seguire due o tre nuovi volumi con brevi intervalli», in G. d'Annunzio, *Lettere da Napoli* cit., p. 58.

i tipi di Pierro il *Giovanni Episcopo* (in due edizioni: una comune e una speciale in cento esemplari) e, per la 'Collezione minima' dell'editore napoletano, i due volumetti, intitolati *I Violenti* e *Gli Idolatri* (confluiti, poi, nelle *Novelle della Pescara*), non è difficile immaginare che fosse proprio Pica a far da tramite tra l'editore e il letterato; della 'Collezione' facevano già parte scritti di Misasi, della Serao, di Di Giacomo, di De Roberto, di Croce e di Fogazzaro. La buona diffusione della collana (di ogni volume si tiravano da 2000 a 6000 copie)¹⁰ e l'«assai magro compenso (50 lire)»¹¹ offerti da Pierro bastarono per convincere un d'Annunzio sempre più indebitato.

L'attitudine simpatetica di Pica per le novità stilistiche e tematiche del decadentismo europeo, la sua capacità di coglierne la sostanza filosofico-musicale (il consistente apporto ideologico di Schopenhauer e Wagner) nonché la tendenza antiaccademica e antirealistica (il giapponismo e le sue influenze su preraffaelliti e impressionisti), il suo aristocraticismo estetico trovarono un'eco innegabile in d'Annunzio. Ciò si evince, in particolare, da due dei quindici articoli che pubblicò sul «Mattino» durante la sua residenza napoletana: *Il bisogno del sogno*, del 1° settembre 1892, e *La bestia elettiva*, del 26 settembre 1892: nel primo, il poeta abruzzese segnalava l'«inquieta aspirazione» della «letteratura amena», che in quegli anni stava inondando l'Italia, «ad escir fuori della realtà mediocre, questo desiderio vago di trascendere l'angustia della vita comune».¹² Gli artisti, potendo fruire, prima di chiunque altro, «di ciò che ancora per gli altri è oscuro, presentano ai loro contemporanei visioni della vita straordinarie, prodotte dall'eccesso della loro sensibilità anormale».¹³ D'Annunzio concludeva cele-

¹⁰ Cfr. la lettera di Pica a Neera del 4 agosto 1892, in F. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica-Neera*, Firenze, Olschki, 1988, con la quale il critico invitava la scrittrice a inviare un testo per la *Collezione* di Pierro «che non comprende che opere di letterati generalmente stimati e simpatici al pubblico» (p. 128).

¹¹ *Ibidem*, p. 127.

¹² G. d'Annunzio, *Note su l'arte. Il bisogno del sogno*, «Il Mattino», 31 agosto-1° settembre 1892, ora in *Scritti giornalistici. 1889-1938* cit., pp. 72-73.

¹³ *Ibidem*.

brando la componente meravigliosa e sintetica sulla quale avrebbe dovuto fondarsi il nuovo romanzo, adottando gli stessi toni con i quali Pica aveva costruito alcuni passi chiave della sua prima silloge di saggi, *All'avanguardia*, e, poi, della sua conferenza del 1892 sull'arte aristocratica: «l'arte espanderà la sua nuova fioritura, originale e suprema, in un'atmosfera di sogno. E come questo ritorno all'ideale nell'arte non potrà compiersi che per mezzo del più largo tra i procedimenti estetici, voglio dire per mezzo della Sintesi, io penso che la forma preferita dagli artisti futuri sarà quella che noi seguiamo a chiamare *romanzo*: quella che meglio d'ogni altra è capace di contenere una vasta coordinazione estetica di elementi vitali diversi».¹⁴ *La bestia elettiva* costituisce la naturale conseguenza di quanto aveva sostenuto ne *Il bisogno del sogno*: d'Annunzio si scagliava contro la letteratura impegnata, «civile», inneggiando a quegli artisti che, dotati di «un'anima veramente regale [...] non potendo rassegnarsi al contatto inevitabile della volgarità, si sono già partiti dal mondo trascinati dal volo delle loro chimere».¹⁵ Denigrava, altresì, la morale del «gregge servile» e la democrazia perché incapaci di comprendere «l'energia spontanea e libera» dell'attività individuale permettendo, invece, «il trionfo del borghese, del filisteo, del tartufo, dell'asino presuntuoso, del pedante che fa il saputo, dell'idiota che si crede uguale all'uomo d'ingegno».¹⁶

È probabile, insomma, che d'Annunzio, dotato di antenne finissime, avesse captato gli umori dei cenacoli letterari e artistici che frequentava in quel periodo a Napoli e ne avesse travasato, con le consuete estremizzazioni e facilonerie, l'essenza in questi suoi veementi scritti che, non bisogna dimenticarlo, uscirono sul «Mattino», vero e proprio specchio di quell'estetica elitaria e aristocratica di cui erano intrisi gli ambienti culturali napoletani. Quello del 1892 era un d'Annunzio che chiedeva alla poesia, alla musica, alla pittura di superare le apparenze e di arrivare fino al senso del tempo e dello spazio; alla sta-

¹⁴ *Ibidem*, p. 75.

¹⁵ Idem, *La bestia elettiva*, «Il Mattino», 25-26 settembre 1892, ora in *Scritti giornalistici. 1889-1938* cit., pp. 86-87.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 93, 90.

gione estetizzante del *Piacere*, aveva fatto seguito quella più analitica del *Giovanni Episcopo* e de *L'innocente*, opere in cui il simbolo non si esauriva nella forma e nello stile ed espressioni di una letteratura che si spiritualizzava, trascendendo finalmente il naturalismo nello stesso senso comunicato dagli scritti critico-giornalistici del biennio napoletano: cioè in direzione di quella sorta di realismo animistico, suggestivo, 'alla russa' che non avrà comunque futuro nell'arte dannunziana.

Fin dall'inizio del 1887 Pica aveva colto il nuovo entusiasmo sollevato in Francia dai romanzi di Tolstòj, Dostoevskij, Pisemskij e Gončarov, mediato dallo studio, appena pubblicato, di De Vogüé¹⁷ indispensabile, a detta del critico napoletano, per chi volesse formarsi «un concetto completo ed esatto dell'odierna letteratura romanzesca russa». ¹⁸ Pica, insieme a Camerini e Depanis in Italia ed a Emilia Pardo Bazán in Spagna, si era subito dimostrato molto attento a cogliere i motivi peculiari del nuovo fenomeno letterario. Connetteva le ragioni del successo del «dolce misticismo» degli autori russi al fatto che il popolo francese fosse stanco delle falsità romantiche e, ormai, anche dell'«implacabile crudeltà» con la quale Balzac, i Goncourt e Zola mettevano a nudo «le piaghe vergognose dell'odierna società». Il pregio maggiore della «razza slava», secondo l'espressione pichiana, sarebbe identificabile nella sintesi tra l'emozione tipica del Romanticismo e la «visione sempre esatta delle cose»¹⁹ propria del Naturalismo. Nella letteratura russa, insomma, Pica scorgeva, in maniera più evidente che altrove, il recupero decadente dell'inclinazione romantica ai valori metafisici della realtà.

Fin dalla metà degli anni Ottanta, e ben prima di d'Annunzio, Pica aveva intuito la crisi del romanzo zoliano e il suo entusiasmo per la

¹⁷ Vicomte E.M. De Vogüé, *Le roman russe*, Paris, Plon, 1886.

¹⁸ V. Pica, *Romanzieri russi (Dostoiewsky-Tolstoj-Turgheniév)*, in *All'avanguardia. Studi sulla letteratura contemporanea*, Napoli, Pierro, 1890; citiamo dalla rist. anast. con introduzione di T. Iermano, Manziana, Vecchiarelli, 1993, p. 393.

¹⁹ *Ibidem*, p. 395. Dopo aver denunciato i difetti di composizione dei romanzi russi, anche di quelli, pur ammirevoli, di Dostoevskij e Tolstòj, Pica raccomandava la traduzione italiana di *Un nido di nobili* di Turgenev, dotato di «una squisitezza di senso artistico ed una sapienza di composizione [...] che invano si ricercerebbero negli altri letterati del suo paese» (p. 404).

formula naturalista, sempre ponderato ed equilibrato, andò sempre più intiepidendosi. Tuttavia, non credeva che il naturalismo avesse fatto il suo tempo e avesse perso in efficacia letteraria; anzi, deplorò il fatto che «il possente scrittore francese» avesse tradito il suo progetto, sbandando, con l'attesissimo *L'Œuvre* del 1886, verso un «simbolismo romantico, che meraviglia non poco in un libro, che pretende di essere, e quasi sempre lo è, uno studio rigoroso della vita reale».²⁰

La svolta poetica di d'Annunzio verso il parnassianesimo fu segnata dall'uscita, in un unico volume intitolato *L'Isottèo-La Chimera*, delle rime già raccolte nel 1886 in *Isaotta Guttadàuro* con l'aggiunta di nuovi componimenti che ne evidenziavano la nuova cifra poetica. Pica, che conosceva la produzione giovanile del poeta abruzzese e, probabilmente,²¹ ne aveva recensito *Terra vergine* sulle colonne del «Fantasio», si accorse immediatamente dell'evoluzione del suo stile e, recensendo l'ultima fatica dannunziana, ne propose un profilo in quattro fasi successive: la prima comprendeva *Primo vere*, del quale Pica aveva già sottolineato la straordinaria fortuna,²² e *Canto novo*, raccolta di componimenti dai versi vivaci che potevano essere considerati «felicissime traduzioni poetiche delle geniali tele di F.P. Michetti», pittore

²⁰ Idem, *L'Œuvre par Émile Zola*, «Conversazioni della Domenica» I (19), 1886, pp. 145-146, poi in *All'avanguardia* cit., p. 172.

²¹ Cfr. Scheda bibliografica su G. d'Annunzio, *Terra Vergine*, «Fantasio» II (8), 1882. La serie di schede apparsa sul «Fantasio» dal 1881 al 1883, per la gamma dei temi e degli autori affrontati e per alcune scelte lessicali, è attribuibile a Pica; è quanto asserisce anche Citro in F. Camerini, *Lettere a Vittorio Pica. 1883-1903*, a cura di E. Citro, Pisa, ETS, 1990, p. 19.

²² Cfr. V. Pica, *Cronique Littéraire Italienne. La poésie en Italie*, «Revue Indépendante», t. II (5), 1887, pp. 346-361, in particolare, pp. 356-358. Della rassegna si occupò, «con espressioni abbastanza lusinghiere» dirà Pica in una lettera a Pagliara del 13 marzo di quell'anno (M.T. Penta [a cura di], *L'Europa a Napoli. Rocco Pagliara 1856/1914. Mostra e catalogo*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 2003, pp. 171-172), lo stesso d'Annunzio sulla «Tribuna» del 9 marzo. Pica, in quella stessa missiva, motivava il suo giudizio entusiasta: «Ammetto che col d'Annunzio mi sono mostrato molto laudativo ciò che mi è stato aspramente rimproverato dall'amico Cesareo, ma ti confesso che la guerra sleale, mossagli da certi ex-amici ed ex-ammiratori suoi, mi ha stomacato e me lo ha reso oltremodo simpatico. In quanto alle influenze dei poeti italiani del XV secolo già constatate dal Nencioni nel "Fanfulla", ed a quelle evidenti dei parnassiani e dei preraffaelliti, non fa punto bisogno che si accordino esteriormente fra loro, poiché succede spesso che nel cervello di un artista s'incontrino e si amalgamino due opposte influenze e generino un nuovo raffinato ideale d'arte» (*ibidem*, p. 171).

abruzzese, allievo di Domenico Morelli e amico del poeta; il secondo periodo, che «segna un progresso sensibile dell'artefice del verso», è quello dell'*Intermezzo di rime* il cui stile sostenuto indicava il distacco del Vate dal metro barbaro di Carducci e un primo approdo al parnasianesimo; con l'*Isaotta Guttadauro*, d'Annunzio sposa gli ideali dell'*arte per l'arte*, riassunti nei quattro sonetti rivolti al poeta livornese Giovanni Marradi: Pica ne trascrisse il quarto, *Con il fior de la bocca umida a bere*, che, a suo dire, sintetizzava meglio degli altri «l'indipendenza e la superiorità dell'arte». ²³ Si direbbe questo il d'Annunzio preferito da Pica che, invece, mosse non poche obiezioni a *La Chimera*, biasimando «la gelida impassibilità dei suoi versi», ²⁴ l'assenza della «pulsazione dell'idea, [dello] slancio della passione», ²⁵ oltre al fatto che nelle sue liriche «d'Annunzio [...] si [fosse] ricordato un po' troppo spesso di *Sagesse* del Verlaine». ²⁶

In seguito alla pubblicazione, da parte di d'Annunzio, de *Le vergini delle rocce*, Pica, tra la fine del 1895 e l'inizio del 1896, entrò in polemica con Felice Cameroni, agguerrito critico del «Sole» di Milano. Cameroni aveva espresso un giudizio particolarmente negativo sul romanzo nella *Rassegna bibliografica* dell'8 novembre 1895 sottolineando «la stonatura fra l'ambiente che dovrebbe essere contemporaneo e l'azione, le figure, l'intonazione che sono invece arcaiche» e l'«esagerazione di manierismo, in tutto e per tutto, che potrebbe quasi sembrare l'auto caricatura del D'Annunzio».

Pica parlò del romanzo nell'articolo intitolato *Cronache di letteratura e d'arte. Il sapiente artefice* ²⁷ all'interno del quale, dopo una disamina dell'attività complessiva di d'Annunzio, definiva la sua ultima

²³ Idem, *L'Isottò e La Chimera di Gabriele d'Annunzio*, «Cronaca partenopea» I (29), 1890, pp. 2-3, ora in *Arte Aristocratica e altri scritti* cit., pp. 207-213; la citazione è a p. 208. L'articolo, pur con qualche modifica, apparve, quasi contemporaneamente, sulle colonne della «Revue Indépendante», tradotto in francese; cfr. idem, *Cronique de Venise. Gabrielle* [sic] *d'Annunzio*, «Revue Indépendante», t. XVII (48), 1890, pp. 95-103.

²⁴ *Ibidem*, p. 212.

²⁵ *Ibidem*, p. 211.

²⁶ *Ibidem*, p. 213.

²⁷ «Il Mattino» V (27), 1896, ora, riportato parzialmente anche in F. Cameroni, *Lettere a Vittorio Pica* cit., pp. 49-50.

fatica «l'opera letteraria più genialmente interessante, e più squisitamente originale scritta da una penna italiana nell'anno testé compiuto».²⁸ Si meravigliava, altresì, delle riserve sul romanzo espresse da Torelli-Viollier, Cecchi e, soprattutto, Cameroni e Depanis e prendeva posizione sulla polemica inerente ai presunti plagi dannunziani innescata da Enrico Thovez sulla «Gazzetta letteraria»:

La verità è che vi sono artisti che sono essenzialmente creatori, come Balzac, come Dickens, come Tolstoj [...] mentre invece ve ne sono altri, i quali hanno assoluto bisogno di un'impulsione interiore, di uno spunto chiesto ad un altro scrittore, e tale è proprio il caso di D'Annunzio, che del resto lo ha abbastanza esplicitamente confessato in una delle più significative pagine del suo primo romanzo [...] il cervello di questi artisti mi fa pensare a quella curiosa grotta di d'Adelsberg in Austria, nella quale, se si getta un ramoscello secco, lo si può trarre dopo un'ora, ricoverto dei più vaghi e luccicanti cristalli. [...] Il fatto è che non v'ha veruna opera letteraria, che sottoposta ad una rigorosa decomposizione chimica, non riveli qualche parte non originale. [...] Certo è che sarebbe consigliabile d'evitare ad ogni costo le appropriazioni da libri di scrittori contemporanei, nonché di far sempre subire a ciò che si sottraggono ad altri una di quelle elaborazioni di forma, se non di sostanza, che producono una specie di assimilazione giustificatrice [...]. Concludendo, Gabriele D'Annunzio, con *Le vergini delle rocce* come coi precedenti romanzi, ha dimostrato di essere non uno di quei prodigiosi artisti creatori, che diventano sempre più rari ai nostri giorni, ma uno dei più sapienti artefici della penna dell'ora presente. Spirito complesso, acuto, comprensivo, in cui spiccatissimi affermansì i due caratteri essenziali della letteratura a base critica di questa fine di secolo, il cosmopolitismo ed il dilettantismo, egli rispecchia, con un'intensità a volte perfino morbosa, nelle successive rinnovazioni della sua estetica, le aspirazioni, i dubbi, gli odii e le simpatie della parte più raffinementamente sensibile dell'irrequieta generazione che lo circonda.²⁹

Cameroni, sempre nel gennaio del 1896, riprendendo alcune parole chiave della sua recensione al romanzo di d'Annunzio, aveva accusato il critico napoletano di entusiasinarsi troppo (aveva usato, a tal propo-

²⁸ *Ibidem*, p. 49.

²⁹ *Ibidem*. Precisazione di Pica poi ripresa, con qualche modifica, anche in idem, [*Sui plagi dannunziani*], «Il Capitan Cortese» I (39), 1896, p. 5, ora anche in «*Arte Aristocratica*» e *altri scritti* cit., pp. 218-220.

sito, il verbo francese *emballer*) per «un indirizzo estetico, che da vari anni suscita il tuo entusiasmo, assumendo proporzioni a mio avviso sempre più deplorabili. Giungi persino all'*engagement* per le *Vergini delle roccie* [sic], auto-parodia delle tue predilezioni aristocratiche, antitesi della sincerità artistica, *blague* d'un ingegno senza convinzioni!».³⁰ Pica, nel passo sopra citato, aveva fatto riferimento al bisogno di «un'impulsione interiore» ammessa da d'Annunzio in un passo del *Piacere*: «Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli [Andrea Sperelli] aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta». ³¹ Riguardo ai plagi dannunziani, Pica si rifaceva spesso alla vecchia, anche se appena riverniciata, distinzione tra il concetto di *sovrapposizione*, esecrabile perché superficiale e pedissequa, e quello di *assimilazione* (a patto che fosse «sapiente»³² e «giustificatrice»³³) che rende lecito il prelievo, poiché prevede un'elaborazione formale e sostanziale della fonte.

D'Annunzio attinse abilmente alla corsia preferenziale creata da Pica tra le espressioni artistiche europee e la cultura italiana; tuttavia, alla luce della tendenza del Vate, fino al 1892 più incline a far propri, piuttosto che ad assimilare, gli approdi più raffinati della letteratura straniera, si comprende bene il ritardo italiano nell'aprirsi ai motivi decadenti e ai dettami del simbolismo. La lungimirante propaganda di Pica, da intellettuale vero abilissimo «ad assottigliarsi e piegarsi per penetrare le forme del pensiero umano»,³⁴ sfruttava una rete capillare fatta di scambi epistolari, ma si fondava su una solida conoscenza di prima mano delle opere della nuova letteratura europea e della letteratura critica da esse suscitata. Mentre il critico napoletano ampliava il proprio orizzonte culturale fino ad accogliere i precetti e i lavori sim-

³⁰ Lettera di Camerini a Pica del 10 [gennaio] 1896, in F. Camerini, *Lettere a Vittorio Pica* cit., p. 153.

³¹ G. d'Annunzio, *Il piacere*, Milano, Fratelli Treves, 1889, p. 180.

³² V. Pica, *Giovanni Episcopo*, «La Domenica del don Marzio» II (4), 1892, pp. 1-2, ora in *Arte Aristocratica e altri scritti* cit., pp. 213-218; la citazione è a p. 213.

³³ Idem, [*Sui plagi dannunziani*] cit., p. 219.

³⁴ G. d'Annunzio, *Nella vita e nell'arte. Nota su Francesco De Sanctis*, «La Tribuna», 28 giugno 1893, ora in *Scritti giornalistici. 1889-1938* cit., pp. 208-213.

bolisti, d'Annunzio stava percorrendo un cammino che sembra essere vincolato al precoce gusto pichiano per le novità artistiche straniere. È verosimile, insomma, che, durante «les difficiles années de son séjour napolitain»,³⁵ d'Annunzio seguisse la crisi della sensibilità dell'arte *fin de siècle* attraverso la lente sottile ed affinata dell'intellettuale partenopeo che, attraverso un eclettismo ponderato, contribuì a liberare il decadentismo italiano dalle angustie di una cultura letteraria provinciale e un po' limitata nei suoi approdi. A Napoli, tuttavia, proprio in quegli anni, si stava facendo strada una nuova tendenza più aperta e dinamica, della cui efficacia innovativa frui anche d'Annunzio per precisare la sua poetica in senso decadente.

L'antico dissidio tra arte democratica e arte aristocratica si risolse in favore di una sospensione del concetto di bello caratteristico, per fare posto progressivamente ad indirizzi estetici originali, intrisi di motivi decadenti ed estetizzanti (senso di degenerazione della cultura, simpatia per antiche epoche ultraraffinate, nobiltà spirituale dello stanco uomo moderno) e mai acquiescenti verso i gusti del popolo, a detta sia di d'Annunzio sia di Pica, ottuso e ostile. Fin dai primi anni '80, Pica aveva favorito alacramente la circolazione sui giornali letterari della cultura d'*élite* che egli, pur facendo parte di una sorta di proletariato intellettuale (composto da tutti quegli uomini che, sebbene dotati di un ragguardevole grado di istruzione, erano, di fatto, esclusi dai circuiti istituzionali del potere accademico) conosceva meglio di chiunque altro. Pica fu senz'altro uno dei primi a tentare un avvicinamento alle forme d'arte d'avanguardia; il suo sibirismo evocava una dimensione aristocratica della materia artistica che, talvolta, passava il segno e diventava di maniera, ma che, abitualmente, veniva sfruttata dall'intellettuale partenopeo per indicare lo straordinario incontro, nei fenomeni decadenti, tra il progressivo raffinamento dello stile e la rarefazione di una realtà che, impreziosita dalla sensazione e dall'eccitazione dell'autore dell'opera, tendeva sempre più verso l'ideale e gli approdi dell'impressionismo. Pica, libero da implicazioni accademi-

³⁵ G. Tosi, *d'Annunzio et le symbolisme français*, in *d'Annunzio e il simbolismo europeo*, Milano, Il Saggiatore, 1976, p. 252.

che, poteva mediare, senza alcuna preoccupazione, tra il nuovo canone estetico e il gusto di un ristretto pubblico di raffinati fruitori: quel nuovo canone d'avanguardia e di sperimentazione che fruiva sempre più dell'apporto delle arti figurative, alla divulgazione delle quali, in assoluta libertà, il critico scelse di dedicare la sua successiva stagione di militanza intellettuale.

Chiara Marasco

I luoghi della memoria: Saba, Trieste e la letteratura triestina

Trieste è un mondo: un mondo che ti entra dentro chiunque tu sia, da qualunque parte tu venga, presente nello svolgimento dei tuoi pensieri, in tutti i momenti della tua vita, un mondo che ti attende al traguardo con il quale, a un dato punto, devi fare i conti. (A. Pittoni, *L'anima di Trieste*, Firenze, Vallecchi, 1968)

La scrittura letteraria ha spesso dei luoghi inconfondibili legati alla vita dei suoi autori. Trieste è città che più di altre ha mantenuto la sua memoria attraverso le pagine di coloro che hanno sentito maggiormente il suo dissidio. La storia sofferta e tormentata di Trieste¹ ha segnato profondamente l'animo dei suoi protagonisti, fino a diventare un luogo mitico, un 'non luogo'² che la letteratura ha rappresentato in tutte le sue contraddizioni. Emblematiche sono le parole del 1912 di uno dei più importanti rappresentanti della letteratura triestina, Scipio Slataper.

¹ Cfr. S. Slataper, *Il mio Carso*, Milano, Mondadori, 1958, pp. 138-139: «Noi vogliamo bene a Trieste per l'anima in tormento che ci ha dato».

² Cfr. H. Bahr, *Dalmanische Reise*, Berlin, Fischer-Verlag, 1909, citato in N. Powell, *Viaggiatori a Trieste*, trad. it. di R. Prinzhofer, Milano, Mursia, 1980, p. 133: «Trieste è strana. Paesaggio meraviglioso. Più bello che a Napoli. Ma non è una città. Si ha l'impressione di non essere in alcun posto. Ho provato la sensazione di essere sospeso nell'irrealtà».

per: «Trieste è posto di transizione – geografica, storica, di cultura, di commercio – cioè di lotta. Ogni cosa è duplice o triplice a Trieste, cominciando dalla flora e finendo con l'etnicità».³

Trieste è stata ed è rimasta città provinciale e periferica, perché situata ai confini dell'Austria, prima, e dell'Italia, oggi. L'appartenere al mondo asburgico, alla Mitteleuropa, il desiderio di libertà e di unione all'Italia ha generato il disagio dei triestini, costretti a vivere una situazione di 'diversità', di ricerca, di identità sottratta: tale è la sensazione provata dagli scrittori triestini che hanno fatto e fanno fatica ad affermarsi, anche se «quella diversità imprecisabile e incompresa – della quale il poeta si compiace, perché ha bisogno di sentirsi incompreso per sapere di esistere, giacché altrimenti, non potendo definirsi, potrebbe dubitare della propria esistenza – è il luogo della poesia [...]». Trieste diviene una città di scrittori, grandi, mediocri o falliti, perché i contrasti che elidono e paralizzano la sua storia inducono a credere che solo scrivendo, esprimendo questo stallo, si possa dare consistenza alla propria persona».⁴

Di questo senso di diversità diventa emblematica la condizione della comunità ebraica triestina «perché l'ebreo riassume in sé sia la dispersione della totalità sociale e la crisi dell'identità, sia la concentrazione dell'individualità su se stessa, l'irriducibile resistenza del transfuga e del naufrago».⁵

È vero che prima del Novecento, Trieste non ha una sua tradizione letteraria autonoma e che si trova in una situazione periferica che impedisce ai suoi intellettuali di farsi conoscere, ma è anche vero che nella città, prima che altrove, giunge e si diffonde quella letteratura mitteleuropea che tanto peso avrà nella letteratura moderna, così come sarà qui che penetrerà facilmente la psicoanalisi di Freud, attraverso il suo discepolo Edoardo Weiss. In quest'ambiente così variegato nasce, tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, una ricca

³ S. Slataper, *L'avvenire nazionale e politico di Trieste*, in G. Stuparich (a cura), *Scritti politici*, Milano, Mondadori, 1954, p. 134.

⁴ C. Magris, *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, p. 281.

⁵ A. Ara-C. Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982, p. 135.

tradizione letteraria che con la sua modernità influenzerà l'intero panorama italiano. Parlando di 'tradizione letteraria' e 'culturale' triestina ci riferiamo ad un'intima congenialità spirituale, all'atteggiamento umano di chi vive in un medesimo ambiente e sente l'assillo dei medesimi problemi. Tale tradizione può farsi risalire ai primi romanzi di Italo Svevo, *Una vita* (1892) e *Senilità* (1898), e si sviluppa poi nei primi trent'anni del Novecento. I caratteri comuni alla poetica degli scrittori triestini si ritrovano nelle parole del critico Pietro Pancrazi: «Mi pare proprio si possa affermare che esiste oggi una letteratura triestina. Non si pecca di retorica o di regionalismo dicendo che, negli ultimi trent'anni, si è rivelata a Trieste una famiglia di scrittori, poeti e prosatori, diversi ma in qualche modo consanguinei, intonati tra di loro [...] chi nomina il Michelstaedter, lo Slataper, il Saba, il Giotti, lo Svevo, il Cantoni, Carlo e Giani Stuparich [...], sente che tra costoro una parentela c'è; difficilmente se ne nomina uno, senza pensare ad altri [...]. Furono essi a parlarci di Hebbel, di Weininger, di Strindberg, di Ibsen; più tardi i primi a risentire Freud [...] in tutti questi scrittori è avvertibile una certa laboriosità di linguaggio; come tutti i non toscani (ma anche i toscani...) i triestini devono conquistarsi, sul loro dialetto, la lingua scritta [...]. Comune a tutti, più che la tradizione italiana non porti, è in questi scrittori l'assillo morale».⁶

Ogni poeta è legato emotivamente alla propria città e di essa ne tesse le lodi, ne canta i luoghi e le memorie. Tale affermazione è ancora più vera se ci riferiamo agli scrittori triestini, che vivono dell'anima della propria città. Ne è esempio la poesia di Umberto Saba, che ha più di altri un rapporto simbiotico con Trieste, come lui stesso confessa: «devo premettere che io non sono stato un poeta triestino, ma un poeta e uno scrittore italiano, nato, nel 1883, in quella grande città italiana che è Trieste. Non so nemmeno se – dal punto di vista dell'igiene dell'anima – sia stato, per me, un bene nascere, con un temperamento classico, in una città romantica; e con un carattere (come quello di tutti i deboli) idillico, in una città drammatica. Fu un bene (credo)

⁶ P. Pancrazi, *Giani Stuparich triestino*, in *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1946, pp. 103-117.

per la mia poesia, che si alimentò anche di quel contrasto, e un male per la mia – diciamo così – felicità di vivere... Comunque, il mondo io l’ho guardato da Trieste. Il suo paesaggio materiale e spirituale, è presente in molte mie poesie e prose, pure in quelle – e sono la grande maggioranza – che parlano di tutt’altro, e di Trieste non fanno nemmeno il nome».⁷

Tutta la sua opera è, infatti, permeata, attraversata da questa città; le sue vie, le sue atmosfere, il suo cielo, il suo mare vivono in tutte le pagine sabiane. Già nella lirica *Il molo*, appartenente alla silloge *Trieste e una donna*, il Saba afferma di avere «[...] ben profondate... le radici/ nella mia terra»,⁸ e in *Storia e cronistoria del Canzoniere* sottolinea più volte la triestinità della sua opera maggiore: «L’impressione che lascia [...], nel suo insieme, la lettura del *Canzoniere*... è... quella di una “coraggiosa affermazione della vita” [...] sullo sfondo di “una bella giornata”. Di una bella giornata vissuta [...] a Trieste».⁹

Nel *Canzoniere* ricorrono moltissime immagini di Trieste, tra le quali significativa, anche perché in essa dichiara il legame sia affettivo che artistico alla città, è quella contenuta nella lirica *Avevo*: «Avevo una città bella tra i monti/ rocciosi e il mare luminoso. Mia/ perché vi nacqui, più che d’altri mia/ che la scoprivo fanciullo, ed adulto/ per sempre a Italia la sposai col canto» (vv. 46-50, p. 490).

Trieste è già presente nella prima silloge del *Canzoniere*, in *Poesie dell’adolescenza e giovanili* (1900-1907), ma lo è ancora solo in maniera formale. I versi giovanili di Saba risentono, infatti, ancora molto di un certo classicismo, di una tradizione poetica che da Petrarca giunge al Leopardi, includendo anche Parini e Foscolo. La già ricca, sensibile, sofferta esperienza esistenziale e psicologica dell’autore si esprime attraverso il filtro della letteratura. Questa letterarietà di fondo impedisce alle prime liriche di essere sincere e autentiche; gli stessi pae-

⁷ U. Saba, *Trieste come la vide, un tempo, Saba*, in *Prose*, a cura di L. Saba, Milano, Mondadori, 1964, pp. 213-214.

⁸ In idem, *Il Canzoniere (1900-1954)*, Torino, Einaudi, 1978, vv. 19-20, p. 106. Da questo momento tutte le poesie verranno citate da questa edizione e ci si limiterà a indicare nel testo i versi e le pagine corrispondenti.

⁹ U. Saba, *Prose cit.*, p. 577.

saggi triestini ricordano i paesaggi di Petrarca, Foscolo e Leopardi. È possibile riscontrarlo in poesie come *Ammonizione*: «Che fai nel ciel sereno/ bel nuvolo rosato,/ acceso e vagheggiato/ dall'aurora del di?» (vv. 1-4, p. 7). È una lirica pervasa da una limpida e canora grazia settecentesca, mentre è chiaro il riferimento al «garzoncello scherzoso» di leopardiana memoria. Sono molti ancora i termini e gli stilemi letterari, ciononostante anche in questi primi versi giovanili, Saba ammette il legame con Trieste, paragonando il suo atteggiamento, nei confronti della città natale, con quello di Leopardi verso Recanati: «Cieli sereni e nuvolette rosate all'alba ce ne sono in altre città e paesi del mondo; eppure si 'sente' che quel cielo è proprio il cielo particolare a Trieste, ed è il cielo che sta sopra a tutte le mie poesie [...]. Pensiamo un momento Recanati e Leopardi. A parte il fatto che Leopardi non amava – almeno a parole – Recanati, e che io Trieste l'ho amata; tutto il paesaggio e, probabilmente, tutto il modo di essere del Leopardi era senza alcun pregiudizio della sua universalità recanatese. Del resto, io non credo né alle parole né alle opere degli uomini che non hanno le radici profondamente radicate nella loro terra: sono sempre opere e parole campate in aria».¹⁰

Pian piano nella sua poesia, la letteratura viene meno e viene sostituita dalla vita, da un maggior bisogno di concretezza e di realismo. Allo stesso tempo anche la tematica triestina acquista nuova consistenza e nuova profondità. Ciò si verifica in *Casa e campagna* (1909-1910) e specialmente in *Trieste e una donna* (1910-1912), in cui il motivo di Trieste è davvero essenziale e dà luogo a una sorta di dramma o, come scrive Saba, di «romanzetto a tre personaggi»,¹¹ il poeta, Lina e la città: «Trieste è la città, la donna è Lina,/ per cui scrissi il mio libro di più ardita/ sincerità [...]» (vv. 5-7, p. 254), ricorda il poeta nel dodicesimo sonetto di *Autobiografia*.

Lo spartiacque fra la prima produzione lirica e la successiva è l'intermezzo dei *Versi militari* (1908), che, frutto dell'esperienza militare del poeta, non hanno più bisogno di reminiscenze letterarie. È lo stes-

¹⁰ Idem, *Trieste come la vide, un tempo*, Saba cit., p. 214.

¹¹ Idem, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Prose* cit., p. 444.

so Saba a rivelarcelo in *Autobiografia*: «Me stesso ritrovai tra i miei soldati./ Nacque tra essi la mia Musa schietta» (vv. 1-2, p. 253).

Come ha affermato Bruno Maier, che più volte ha indagato il rapporto di Saba e Trieste,¹² «da questo momento in poi il Saba si impegna a esplorare l'“uomo” che è in lui e che “il suo mondo ha nel suo cuore”; e insieme ad “ascoltare” e a “guardare” intorno a sé “con i suoi occhi” (e si tenga presente che *Coi miei occhi* è il titolo del suo secondo libro di versi) ossia senza diaframmi letterari e senza il sussidio della cultura e dei libri [...]. Ci troviamo di fronte, quindi, a una poetica che si potrebbe dire della “visione” personale o, anche, delle “cose”, degli “oggetti”, della “realtà”(interna ed esterna): una poetica che si configura come consapevole “metodo di lavoro” e che punta non su un'estrinseca bellezza “letteraria”, bensì su una bellezza che è tutt'uno con il motivo rappresentato. Tale poetica [...] è esposta in maniera organica in un saggio del 1911, *Quello che resta da fare ai poeti*. In esso il Saba differenzia la “poesia disonesta” del D'Annunzio dalla poesia onesta del Manzoni e decide senza esitazione la strada della poesia onesta».¹³ In *Storia e Cronistoria* il poeta scrive: «Saba non scrisse mai, o quasi mai, per il solo desiderio di scrivere, o per altri motivi ambiziosi [...]. Quasi tutte le sue poesie sono nate dal bisogno di trovare, poetando, un sollievo alla sua pena; più tardi anche da una specie di gratitudine alla vita».¹⁴ Contro ogni estetismo egli vede nella sincerità, nell'onestà l'oggetto della poesia. Anche i crepuscolari erano partiti dalla fedeltà all'esperienza concretamente vissuta, ma si erano limitati a registrarla senza rigore introspettivo. In Saba la parola «chiarezza» è collegata alla parola «profondità». «Poesia» e «verità»

¹² Cfr. B. Maier, *Saggi sulla letteratura triestina del Novecento*, Milano, Mursia, 1972; idem, *Dimensione Trieste. Nuovi saggi sulla letteratura triestina*, Milano, IPL, 1987; idem, *Poeti e narratori triestini*, Trieste, Circolo della cultura e delle arti, 1958. Per lo stesso argomento cfr. anche E. Guagnini (a cura di): *Il punto su Saba*, Roma-Bari, Laterza, 1987, *Introduzione alla cultura letteraria italiana a Trieste nel '900*, Trieste, Provincia di Trieste, 1980, pp. 11-46.

¹³ U. Saba, *Quello che resta da fare ai poeti*, in *Prose cit.*, pp. 751-759. Il breve testo, scritto nel 1911, fu rifiutato da Slataper che non volle pubblicarlo su «La Voce», e vide la luce solo nel 1959 per le edizioni dello Zibaldone di Anita Pittoni.

¹⁴ Idem, *Storia e cronistoria del Canzoniere cit.*, p. 410.

coincidono. La vita del poeta entra direttamente, quasi senza mediazione, in poesia e le persone, le cose, gli ambienti sono indicati coi loro nomi. Tale modo di concepire la poesia, Saba probabilmente lo traeva anche dalla situazione culturale dell'epoca, soprattutto dal movimento promosso dalla «Voce» del Prezzolini. A questo movimento, Saba fu certamente vicino, nonostante lo neghi apertamente nel decimo sonetto di *Autobiografia* («A Giovanni Papini, alla famiglia/ che fu poi della “Voce”, io appena o mai/ non piacqui. Ero fra lor di un'altra spece»: vv. 12-14, p. 252), sia perché nel 1912 pubblicò presso la libreria della «Voce» *Coi miei occhi* e fu in rapporto epistolare con Papini, Prezzolini, Soffici, Palazzeschi, sia soprattutto perché i vociani puntavano sulla letteratura come confessione, come autobiografia ed esame di coscienza. In questo esercizio di autoanalisi sta il senso della scrittura, il resto è solo letteratura e artificio. La letteratura vociana è scrittura frammentaria e lirica, che Saba condivide, poiché in *Storia e cronistoria del Canzoniere* afferma che «dove in lui manchi la sincerità di chi si confessa viene a mancare tutto».¹⁵ Una simile idea di poesia finisce per caratterizzare i maggiori esponenti della letteratura triestina: Virgilio Giotti, Scipio Slataper, Carlo e Giani Stuparich, Biagio Marin. Ne *Il mio Carso* Slataper parla dell'anima in tormento della sua città e intanto auspica una nuova letteratura triestina, la creazione di un nucleo di intellettuali, di un centro capace di formare l'anima triestina: «Questa è Trieste. Composta di tragedia. Qualche cosa che ottiene col sacrificio della vita limpida una sua originalità d'affanno. Bisogna sacrificare la pace per esprimerla [...]. Trieste ha un tipo triestino: deve volere un'arte triestina. Che ricrei con la gioia dell'espressione chiara questa convulsa e affannosa vita nostra».¹⁶ Queste parole che suonano come il manifesto della letteratura triestina, ritornano in tutti gli scritti lasciati da Slataper, nelle cui pagine si sente l'uomo che scruta dentro di sé, che si esamina con fermo e assiduo rigore, anche a prezzo di tormento e sofferenza, che cerca la propria 'verità', a qualunque costo. Letteratura, la sua, che è faticosa chiarificazione interio-

¹⁵ Idem, *Prose cit.*, p. 423.

¹⁶ S. Slataper, *Lettere triestine*, in G. Stuparich (a cura di), *Scritti politici cit.*, pp. 45-46.

re, dominio e controllo della propria anima, scavo psicologico che si tramuta, per la profondità dell'analisi e per la serietà e la severità dell'impegno introspettivo, in scavo etico.

Ora questa nuova letteratura triestina, che lo Slataper ha inaugurato con *Il mio Carso* (in cui forte è lo slancio patriottico del giovane scrittore, che invita, fra l'altro, ad amare e lavorare), il Giotti con il *Piccolo Canzoniere in dialetto triestino*, il Marin con *Fiuri de tapo* e che Svevo aveva già preannunciato con *Una Vita* e *Senilità*, il Saba ha felicemente cominciato con *Casa e campagna* e *Trieste e una donna*. L'aspetto più rilevante della concezione della poesia e che segna il più importante contatto fra Saba e gli altri scrittori triestini è la contrapposizione fra poesia e letteratura. Slataper voleva essere 'poeta' e non 'letterato', per lui «l'arte è il superamento della letterarietà».¹⁷ Lo stesso Svevo fu 'poeta' dell'autoanalisi, della senilità, della malattia, ed ebbe una radicale antipatia per la letteratura, intesa come bugia: «Una confessione in iscritto è sempre menzognera».¹⁸ La letteratura era piuttosto, per Svevo, igiene del proprio essere, come tale può intendersi forse l'opera più autentica della sua vita, l'*Epistolario*: «Io credo, sinceramente credo, che non c'è miglior via per arrivare a scrivere sul serio che scribacchiare giornalmente. Si deve tentar di portare a galla dall'imo del proprio essere, ogni giorno un suono, un accento, un residuo fossile o vegetale di qualche cosa che sia o non sia puro pensiero, che sia o non sia sentimento, ma bizzarria, rimpianto, un dolore, qualche cosa di sincero, anatomizzato, e tutto e non di più. Altrimenti facilmente si cade, – il giorno in cui si crede d'esser autorizzati di prender la penna – in luoghi comuni o si travia quel luogo proprio che non fu a sufficienza disaminato. Insomma fuori della penna non c'è salvezza».¹⁹

La concezione di letteratura come verità, scavo, introspezione sembra essere, dunque comune agli scrittori triestini ed è carattere dominante anche della poesia sabiana. Ed è in virtù di questa verità

¹⁷ Lettera del 10 gennaio 1910 di Scipio Slataper a Marcello Loevi, in G. Stuparich (a cura di), *Epistolario*, Milano, Mondadori, 1950, p. 60.

¹⁸ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi-Opera omnia*, Milano, dall'Oglio, 1954, p. 878.

¹⁹ Idem, *Racconti, saggi, pagine sparse*, in *Opera omnia* cit., p. 816.

che la poesia viene sempre più sostituita dalla vita autentica, la vita che si respira nelle vie di Trieste.

In *Trieste e una donna*, in cui si afferma con forza la vocazione antiletteraria, prosastica e colloquiale di Saba, la città diventa scenario significativo, ideale palcoscenico dei personaggi più svariati, rappresentati, nelle singole liriche, con il consueto realismo poetico. Così in *Trieste* sembra di attraversare realmente le vie della città in cui spicca quella «scontrosa/ grazia» che è rimasta un'immagine indimenticabile della città, insieme a quella del «ragazzaccio aspro e vorace/ con gli occhi azzurri e mano troppo grandi/ per regalare un fiore» (vv. 8-12, p. 79); o, anche, quell' «aria strana» e «tormentosa» (v. 21, p. 79), che è peculiare di Trieste e che è una variante dell'«originalità d'affanno»²⁰ di cui parla Slataper.

In *Città vecchia* la rappresentazione dell'ambiente, e, in questo caso, di un'«oscura via» «affollata», dove «giallo in qualche pozzanghera si specchia/ qualche fanale [...]» (vv. 2-4, p. 81), e delle diverse persone che la animano con la loro presenza («prostituta e marinaio, il vecchio/ che bestemmia, la femmina che bega,/ il dragone che siede alla bottega/ del friggitore,/ la tumultuante giovane impazzita/ d'amore»: vv. 11-16, p. 81), non si esaurisce in un quadro colorito e realistico della città, ma si esplica in un paesaggio umano filtrato dagli occhi commossi di Saba, che scoprono nelle «creature della vita/ e del dolore» (vv. 17-18, p. 81), da lui descritte, «l'infinito/ nell'umiltà» (vv. 9-10, p. 81) e si sente solidale con loro, toccando quel motivo degli «altri» e della «bontà», che ha tanta parte nel *Canzoniere*. Saba partecipa a volte con commozione, a volte con distacco all'esistenza di «queste creature della vita e del dolore» e i suoi pensieri diventano più puri laddove «più turpe è la via» (v. 22, p. 81).

In *Tre vie* troviamo apparentemente una descrizione fedelmente topografica della città, ma in realtà i luoghi descritti sono l'ennesimo pretesto per partecipare emotivamente alla «nera foga della vita» (vv. 23-24, p. 89).

²⁰ S. Slataper, *Lettere triestine* cit., p. 46.

In *Via della pietà*, come nelle altre poesie triestine, l'elemento locale e ambientale, acquista una risonanza universale. Qui alla triste visione dell'ospedale e della cappella funebre con i suoi «cerei sinistri odori» (v. 11, p. 91) si contrappone la «gallinella» che «raspa presso la porta funesta» e fa vedere al poeta «dietro la sua cresta/ tutta una fattoria piena di sole» (vv. 20-23, p. 91).

Trieste è per Saba, cioè, qualcosa di più della città dove è vissuto e dove è nata la sua poesia: è la metafora di un mondo umano variegato in cui si svolgono i momenti importanti della vita: l'amore, il dolore, il lavoro, la morte.

Ne *L'ora nostra*, «l'ora che intensa è l'opera, e si vede/ la gente mareggiare nelle strade» (vv. 5-6, p. 93), «l'ora che la mia vita in piena va/ come un fiume al suo mar» (vv. 14-15, p. 93), è la sera, il momento in cui Trieste e Lina si fondono per dare pace al poeta.

Ne *Il molo*²¹ dopo l'iniziale sosta descrittiva, con la rappresentazioni delle navi e dei «garzoni» che attendono l'imbarco, e con l'accento alla floridezza economica e commerciale di Trieste e, insieme, all'agitata e combattuta vita politica di «quell'estrema sponda/ d'Italia» – una tematica spesso trattata dallo Slataper e incentrata sul dissidio fra il commercio e la lotta nazionale, l'irredentismo – afferma il suo attaccamento alla città e paragona il dinamismo e il movimentato molo San Carlo al suo cuore, trasformando come sempre il paesaggio in riflesso della condizione umana.

Nelle raccolte che seguono, la tematica triestina è meno frequente, ma non scompare mai del tutto, come in *Caffè Tergeste*²² o in *Due felicità*²³ in cui ricorre il motivo dei caffè triestini, gradito anche allo Stuparich. In *Sopra un antico tema*²⁴ c'è un'allusione alla Piazza Grande o dell'Unità e naturalmente le allusioni persistono in altre liriche. Continuano a vivere in questi versi le antiche atmosfere triestine, lo stesso mare, lo stesso cielo, l'azzurro, il rosa di Trieste. In *Distacco*

²¹ U. Saba, *Il Canzoniere* cit., p.106.

²² *Ibidem*, p. 151.

²³ *Ibidem*, p. 298.

²⁴ *Ibidem*, p. 237.

l'autore, che sente di dover presto abbandonare la sua città «aspra e maliosa,/ dove in fondo a una bigia via è il celeste/ mare» (vv. 4-6, p. 416), prova un'acuta sofferenza, esplicitata nell'autocitazione della «scontrosa/ grazia» (v. 7, p.416) e nell'immagine finale del «fanciullo» (v. 10, p. 416), che si stacca piangendo dal seno materno, con chiaro significato psicoanalitico. Gli *Ultimi versi a Lina*,²⁵ appartenenti a *Ultime cose*, sono una sorta di poetico, doloroso congedo dell'autore dalle persone e dalle cose, inclusa la città di Trieste, che gli furono care e che ora possono riaffiorare soltanto a «frammenti», nella «memoria».

Nelle prose, Trieste è poi rappresentata in certi scorci e aspetti particolari, come nelle pagine de *Il ghetto di Trieste nel 1860* e nel romanzo *Ernesto*. Trieste, città 'romantica', 'drammatica', 'nevrotica' e 'infelice', accompagna Saba per tutta la sua esistenza, fino a confondersi e identificarsi con quel 'doloroso amore' della vita, in cui consiste il tema dominante del *Canzoniere* e delle altre sue opere: «Il suo verso o le sue passeggiate abbracciano tutta Trieste, come un cordone invisibile teso tra le sue memorie, i suoi ricordi. È una specie di continuo viaggio nel tempo, ritmato da tappe topografiche designate, che al posto di grandi centri europei, hanno i nomi delle strade della sua città [...]. E i nomi delle vie e delle piazze sembrano quasi gli ormeggi, non solo per Saba, ma per tutta questa generazione di scrittori, fantastica fucina di opere di specchio, di sofferte autobiografie poetiche e letterarie, non a caso, sempre ambientate nella loro amata città».²⁶

Trieste, dunque, è personaggio costante nella poesia sabiana, almeno quanto lo è nella prosa sveviana, come Montale, grande interprete della letteratura triestina, aveva notato a proposito di *Una vita*, in cui «appare per la prima volta il più singolare personaggio sveviano, quello che potremmo dire il personaggio-città: Trieste stessa, non più naturalistico 'ambiente' ma segreta matrice di fatti e di situazioni, luogo piuttosto metafisico che geografico o geometrico di scontri che un di-

²⁵ *Ibidem*, p. 474, vv. 13-15: «[...] La memoria,/ amica come l'edera alle tombe,/ cari frammenti ne riporta in dono».

²⁶ E. Vitas, *Trieste*, Napoli, Liguori, 1990, pp. 26-27.

verso scenario renderebbe diversi e senza dubbio meno significativi [...]. Quadro vasto, esatto e insieme sommario, definito fino alla più pedantesca verità locale ma anche sfuggente, indeterminato; città di traffico ma anche città d'anime, città simbolica non meno della Praga di Kafka e della Dublino joyciana, questa è già la Trieste del primo Svevo». ²⁷

Questi due triestini per tanti versi così vicini, soprattutto nell'amore verso la propria città, si distinsero nella forma in cui scelsero di esprimersi: la prosa, Svevo, e la poesia, Saba. I due si frequentarono a lungo, anche se Svevo con fatica riuscì a comprendere l'anima tormentata del suo concittadino, incapace di apprezzare, come lui, l'intima ironia della vita. Eppure come ci racconta Giani Stuparich, in uno splendido quadro di vita vissuta dalla cerchia intellettuale della città, i due più importanti esponenti della vita letteraria triestina si incontravano ogni giorno, nel mitico Caffè Garibaldi: «Quel tavolo del caffè Garibaldi, sotto il municipio, tra le sette e le nove di sera degli anni che seguirono all'altra guerra, è passato alla storia. Trieste non ebbe forse mai un affiatamento di spiriti così vasto. Eravamo da poco uniti alla patria, fatto un corpo solo con essa di questa nostra città dolorante [...]. Scipio Slataper e mio fratello Carlo non erano più tornati dalla guerra. Ci sarebbero stati anche loro a quel tavolo [...]. E arrivava al tavolo anche lui, l'amico di Joyce, che dopo un trentennale misconoscimento da parte della critica e del pubblico, giungeva di colpo alla rinomanza: Italo Svevo, il più grande romanziere italiano [...] sapeva fondere con la sua animata e spiritosa socievolezza la compagnia del caffè Garibaldi. Nasceva un calore comune, che senza di lui era come disgiunto fra i piccoli gruppi a sé e le presenze silenziose. Egli apriva con la sua larghezza d'uomo di mondo la conversazione e la concludeva col suo bonario sorriso particolare [...] Svevo sapeva conquistare persino Saba: ed era, specie in quegli anni, non facile impresa. Saba s'iniziava allora al freudismo, con tutti gli alti e bassi d'una nevrastenia scontrosa e patita, che solo più tardi doveva trovare nei 'misteri freudiani' il suo cen-

²⁷ E. Montale-I. Svevo, *Lettere con gli scritti di Montale su Svevo*, Bari, De Donato, 1966, p. 158.

tro di sollievo. Svevo in certo qual modo già aveva disciolto il freudismo nell'ironia, nella sua ironia. Lo scontro fra i due sarebbe stato inevitabile, se il fanatico incapace d'ironia l'ironico incapace di fanatismo avessero potuto trovarsi su un piano comune, ma i due piani erano troppo diversi. Invece, dove Svevo e Saba si davano la mano, era sul limite stesso dei loro egocentrismi [...]. Il prosatore che non sarebbe mai stato poeta, il poeta che non sarebbe mai stato prosatore (a gran distanza d'anni le odierne, pur bellissime, *Scorciatoie* ce lo confermano), potevano sorridersi senza invidia [...] Saba, presente Svevo o no, manteneva pur sempre la sua posizione di pontefice: un pontefice alla mano, dagli occhi chiari, pieni di benevolenza, anche quando con la bocca inveiva. L'uomo Saba (non dovrei dir molto dell'uomo, perché motivi personali potrebbero offuscare e menomare il mio giudizio) è quello che tutti conoscono: delizioso compagno di conversazione, quand'è in vena di esserlo e quando il suo stato d'animo inclina alla simpatia, irribilissimo e insopportabile, quando 'ammaestra' o quando lo si urti anche involontariamente nel magico cerchio del suo io. Ma tutte le qualità dell'uomo scompaiono nella luce del poeta. Saba è nato poeta, esprime il meglio di sé in poesia, ed è grande poeta. Ancora Trieste, con Saba, è sui vertici della moderna poesia italiana. Fusione di razze, avventura di grande porto ottocentesco e tradizionalismo di borgo medievale, passività orientale e fervore europeo, è questa in fondo la triestinità di Saba?»²⁸

²⁸ G. Stuparich, *Trieste nei miei ricordi*, Milano, Garzanti, 1948, pp. 7-11.

Francesca Ciriaco

Costanti formali e nuclei tematici nella poesia di Vittorio Sereni

Una poesia di elementi concreti

La poesia di Vittorio Sereni è caratterizzata dalla presenza di alcune costanti formali, prime fra tutte l'iterazione e la specularità, che assumono di volta in volta all'interno dei testi non solo valore strutturale, ma anche e soprattutto valore semantico. Tali costanti si realizzano all'interno di un itinerario linguistico che, muovendo da evidenti legami con l'Ermetismo, approda progressivamente ad una dimensione che potrebbe senza dubbio definirsi prosastica. Nella prima produzione, complessivamente, emerge una sorta di «contaminazione della narratività e della purezza»,¹ una vera e propria riconoscibilità del protagonista resa attraverso testi che sono a tutti gli effetti dei racconti in versi. Dalle atmosfere rarefatte della prima raccolta, *Frontiera*, si passa dopo non molto tempo, infatti, allo schema diaristico di *Diario d'Algeria*. L'opera ci presenta, è vero, una dimensione da interpretare allegoricamente (la vita è da intendere in sostanza come elemento di transito e prigionia), ma è vero anche che tale interpretazione viene comunque dopo la presentazione di una vicenda reale e storica.

¹ G. Debenedetti, *Il poeta da giovane*, in *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1974, pp. 225-229.

Le esperienze personali dell'autore si palesano chiaramente all'attenzione del lettore: il componimento *Le sei del mattino* racconta, come dichiara lo stesso poeta, «la casa visitata dalla mia fresca morte»,² la poesia *Saba (Gli strumenti umani)* è il fedele ritratto di una personalità concreta: «Berretto pipa bastone, gli spenti/ oggetti di un ricordo».³ È interessante anche lo spunto di vita vissuta che nel componimento *Ancora sulla strada di Creva (Gli strumenti umani)* ha risvegliato il ricordo della nonna morta. Il poeta vede un'anziana signora in abito elegante e con l'ombrello di seta che esce di casa a tarda sera nella calda aria dell'estate di San Martino:

Poteva essere lei la nonna morta
non so da quanti anni.
Uscita a tardo vespro
dalla sua cattolica penombra,
al tempo che è detto dell'estate
di San Martino o dei Morti.⁴

Le situazioni concrete sono molteplici anche nella raccolta *Stella variabile*: il giocattolo che la moglie di Sereni rappezza «per ingiunzione della piccola»,⁵ la figlia Giovanna che ascoltando i Beatles «ridà fiato a quei redivivi».⁶ Sicuramente poi appare al di fuori di qualsiasi prospettiva metafisica la poesia *Domenica dopo la guerra*: è un vero e proprio racconto in versi. Il poeta assiste ad una situazione ed arriva a prolungarla con l'immaginazione:

...amami – lui dice – di ritorno
amami a tutta forza con forza
di rivalsa per tutti questi anni...

² V. Sereni, *Le sei del mattino*, in *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965, ora in *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 120, v. 9. D'ora in poi si citerà sempre da questa edizione.

³ *Saba*, vv. 1-2.

⁴ *Ancora sulla strada di Creva*, vv. 1-6.

⁵ *Di taglio e cucito*, in *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981, ora in *Poesie cit.*, p. 205, v. 3.

⁶ *Giovanna e i Beatles*, v. 3.

Ed ancora:

si divorano con gli occhi, si
 cercano si tendono le mani
 di nascosto sulla fiandra del tavolo.

Il componimento è singolare anche perché termina con una sorta di *aprosdocheton*:

Ma no che si annusano e studiano
 gentili e teneri quasi
 – britannico lui lei fiamminga –
 e poi si buttano a trattare l'affare
 oggi che nemmeno è domenica.⁷

Nella poesia di Sereni, quindi, il distacco dall'Ermetismo si rende evidente grazie all'utilizzo di elementi e situazioni concrete, riferimenti ad avvenimenti della vita dell'autore dotati di una precisione temporale del tutto estranea alla rarefatta e impalpabile produzione ermetica:

Quattro settembre, muore
 oggi un mio caro e con lui cortesia
 una volta di più e questa forse per sempre.⁸

Le costanti formali

Come ha ampiamente mostrato Mengaldo, la maggior parte dei componimenti di Sereni sono impostati su due particolari costanti formali, l'iterazione e la specularità.⁹ Nella poesia *Amsterdam (Gli strumenti umani)*, ad esempio, la ricorrenza di alcuni sintagmi e di elementi descrittivi diventa simbolo dell'ossessiva minaccia e dell'in-

⁷ *Domenica dopo la guerra*, vv. 23-26.

⁸ *Niccolò*, vv. 1-3.

⁹ Cfr. P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 359-386.

combente presenza dell'orrore storico. In effetti, proprio nell'ambito descrittivo si fanno avanti

tre quattro variabili elementi
che fonde in tante unità ricorrenti,
tre quattro fradici acerbi colori
che quanto è grande il suo spazio perpetua.¹⁰

L'universo dei significanti, così come accade nella maggioranza dei componimenti di Sereni, acquista valenza nell'ambito del significato.

Un altro esempio di tale fusione tra elementi stilistici e campo semantico è rappresentato dalla poesia *Un posto di lavoro (Stella variabile)*. Sereni, infatti, tramite l'iterazione esprime il logorante stato di alienazione a cui conduce il lavoro nella società moderna:

Quei gradini dove fa gomito la scala, tutta
quella gente passata (e ripassata ogni giorno:
per lavoro) svoltando dalla scala della vita.
Logoro
di quei reiteranti il tappeto in quel punto
a un freddo riflesso di luce. Sia inverno sia estate
e là si fredda
nell'agguato di un pensiero da sempre simile a sé
sempre previsto per quel punto
sempre pensato uguale
lo sguardo che là invariabilmente cade
a ogni giorno a ogni ora
di anni di lavoro di anni luce
di freddo – come sempre
là comincia un autunno.¹¹

Questa massiccia presenza dell'iterazione nella poesia di Sereni potrebbe essere interpretata, stando alle riflessioni di Mengaldo, come una sorta di compensazione per la perdita di strutture tradizionali del parallelismo poetico, tra le quali la più importante, soprattutto per la

¹⁰ *Amsterdam*, vv. 19-22.

¹¹ *Posto di lavoro*, vv. 1-13.

coesione tra gli elementi del testo, è senza dubbio la rima. Oppure l'autore confesserebbe, proprio tramite l'utilizzo di non molti moduli iterativi, di possedere un difficile e logorato rapporto con la parola e di provare così una vera e propria sfiducia nei confronti dell'ormai consumata e consueta terminologia.

Accanto all'iterazione, un altro aspetto predominante nella poesia di Sereni è la specularità, quasi emblema della volontà del poeta di aver prova della propria esistenza, di riconoscersi. Diversi sono i personaggi che dialogano con il protagonista, a volte sono anonimi, altre volte ancora indeterminati: basti pensare ad alcune personificazioni come la «Gioia» in *Appuntamento a ora insolita (Gli strumenti umani)* o alla presenza dell'anima parlante in *Intervista a un suicida (Gli strumenti umani)*. Il ruolo degli interlocutori può risultare spesso ambiguo: essi possono rappresentare una presenza che si pone come alterità o assumere un ruolo antagonista che sorge dall'io stesso del poeta che subisce lo sdoppiamento. Molto spesso gli *alter ego* possono essere occasionali e realizzano comunque lo stesso tipo di funzione psicologica e tematica.

Il dialogo con il padre morto che ritroviamo nel componimento *Il muro (Gli strumenti umani)*, ad esempio, è molto suggestivo: esso smaschera il senso ambiguo ed egoistico che c'è nella pietà e nella commiserazione da parte del figlio. In questa poesia, in fondo, Sereni dialoga con la propria coscienza:

Scagliano polvere e fronde scagliano ira
 quelli di là dal muro –
 e tra essi il più caro.
 Papà – faccio per difendermi puerilmente –
 papà...¹²

Diverse poesie dimostrano come non sia sparito il dolore di esperienze passate, poiché esse si ripropongono attraverso situazioni speculari o la circolarità degli elementi stilistici. L'*alter ego*, la presenza rievocata che può di volta in volta manifestarsi attraverso la donna

¹² *Il muro*, vv. 14-18.

amata, il padre defunto, la nonna, avrebbe così il compito di portare alla luce ciò che si nasconde nell'animo del soggetto, ma soprattutto i molti elementi ambigui e contraddittori della personalità sereniana.

Amore, amicizia e valori umani

Oltre che essere fortemente contrassegnata dalla presenza di alcuni espedienti formali, la poesia di Sereni indugia spesso anche intorno ad alcuni nuclei tematici. L'elemento della ricorrenza, perciò, non si fa evidente soltanto nell'ambito formale, ma contraddistingue anche il piano tematico e l'immaginazione poetica. Con moduli iterativi o dialoghi immaginari, Sereni si sofferma spesso sul contraddittorio rapporto tra la propria coscienza e i valori umani, tra la propria anima e la paura di morire, tra il presente e la dolorosa esperienza della prigionia. Questo ossessivo riproporre è indice di una profonda instabilità dell'animo del poeta, un intellettuale che esprime il dolore personale attraverso una poesia apparentemente magniloquente e legata all'asse montaliano, ma che svela in realtà una lacerazione interna proprio attraverso la dimensione prosastica e l'utilizzo di basi formali e temi che tornano con insistenza.

La riflessione poetica di Sereni spesso si sofferma sui valori umani, in particolar modo sull'amore e l'amicizia. Ma non solo: il senso di appartenenza, ad esempio, nel suo caso principalmente europeo, potrebbe essere considerato una forma d'amore e di speranza. Nonostante la negativa visione dell'esistenza, il poeta non può non intravedere una possibilità di uscita e salvezza proprio alla luce del particolare legame che dovrebbe unire le liberali nazioni europee. In *Italiano in Grecia* notiamo come in effetti sia raddoppiato il vocativo:

Europa Europa che mi guardi
scendere insieme e assorto in un mio
esile mito tra le schiere dei bruti,
sono un tuo figlio in fuga che non sa
nemico se non la propria tristezza.¹³

¹³ *Italiano in Grecia*, in *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi, 1947, ora in *Poesie cit.*, p. 63, vv. 8-12.

Il vocativo è rafforzato poiché si fa espressione di una condizione coscienziale e di una forte tensione etica. A prima vista, infatti, il percorso ideologico di Sereni sembra approdare e poi fossilizzarsi in una negatività senza uscita, ma a ben guardare proprio in questo accorato appello alle coscienze europee si annida qualche elemento di speranza. Essa sembra provenire proprio da quel senso di appartenenza, dal sentirsi europeo che l'intellettuale e uomo Sereni non ha mai smesso di provare nella triste condizione di prigionia. Se *Italiano in Grecia* termina con il verso «vado a dannarmi a insabbiarmi per anni», non lasciando così trasparire alcun appiglio o esile speranza a cui aggrapparsi, è vero anche che, proprio tramite l'invocazione nei versi centrali, questa cupa disperazione sembra perdere il proprio carattere di totale dannazione. Il senso di appartenenza è, dunque, uno di quegli elementi attivi che il poeta distribuisce nella sua esperienza poetica, poiché è molto forte la volontà di non arrendersi:

E tu mia vita salvati se puoi
serba te stessa al futuro.¹⁴

Il sentimento di amore in Sereni non assume una direzione a senso unico, cioè verso una donna o un'esperienza affettiva in particolare: è anche amicizia o il senso di pietà e tenerezza nei confronti di un bambino che il poeta vede aggirarsi tra le tende dell'accampamento, come avviene nel componimento *Dimitrios*. L'atteggiamento di Sereni nella lacerante condizione di prigionia è pacifista e cosmopolita, addirittura positivo nei confronti del proprio «piccolo nemico», proprio quando viene meno il basilare senso di solidarietà, anche nei confronti delle creature più indifese. La «grazia» diventa la personificazione del bambino:

Non torce la bocca pura
la grazia che chiede pane.¹⁵

¹⁴ *Periferia 1940*, vv. 5-6.

Non è dunque raro ritrovare in *Diario d'Algeria* espressione di sentimenti umani ed elementi di speranza, anche se in effetti la conclusione di *Non sa più nulla, è alto sulle ali* non sembra proprio appartenere al genere consolatorio:

Ho risposto nel sonno: – È il vento,
 il vento che fa musiche bizzarre.
 Ma se tu fossi davvero
 il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna
 prega tu se lo puoi, io sono morto
 alla guerra e alla pace.
 Questa è la musica ora:
 delle tende che sbattono sui pali.
 Non è musica d'angeli, è la mia
 sola musica e mi basta.¹⁶

Sereni con un *enjambement* sottolinea il suo senso di estraneità, il suo essere «morto» per la comunità, sia per la guerra, sia per la pace. Ma tali versi potrebbero essere inseriti in un particolare momento del processo dialettico di Sereni, che da un orizzonte negativo si allarga poi ad una dimensione in cui la poesia sembra poter preservare ancora la sua voce liberatoria.

Sereni si è anche interrogato sul perdono che i bambini, cioè gli uomini di domani, potranno o meno concedere alla sua generazione: arriva alla conclusione, nel componimento *Quei bambini che giocano (Gli strumenti umani)*, che «non esistono peccati d'amore ma solamente contro l'amore», riprendendo un'affermazione del poeta Umberto Saba. La riflessione è pervasa da una forte carica etica: la tensione interiore è manifestata attraverso un impianto formale basato sull'iterazione. L'enunciato principale, infatti, è ripetuto ben quattro volte, prima in forma positiva e poi negativa, e fa in modo che il componimento assuma un andamento severo:

¹⁵ *Dimitrios*, vv. 6-7.

¹⁶ *Non sa più nulla, è alto sulle ali*, vv. 8-17.

Un giorno perdoneranno
 se presto ci togliamo di mezzo.
 Perdoneranno. Un giorno.
 Ma la distorsione del tempo
 il corso della vita deviato su false piste
 l'emorragia dei giorni
 dal varco del corrotto intendimento:
 questo no, non lo perdoneranno.¹⁷

Gli uomini di domani non potranno perdonare la «distorsione del tempo», ovvero la falsificazione della storia, l'«emorragia dei giorni», cioè l'aver speso la vita in maniera vana, il permettere che il corso dell'esistenza sia deviato su falsi problemi e che l'intelligenza sia condotta a fini sbagliati.

L'animo dell'intellettuale è profondamente scosso dalla dissoluzione dei valori che caratterizza la società contemporanea, ma non dimentichiamo che nella pur pesante negatività del vivere vengono evocati a gran voce sentimenti d'amore e d'amicizia come appigli di salvezza. In *Anni dopo*, ad esempio, il poeta si augura che essi ci salvino:

Dunque ti prego non voltarti amore
 tu resta e difendici amicizia.¹⁸

Il rapporto tra Sereni e l'amore, però, non è sempre tranquillo: si assiste, negli *Strumenti umani*, anche al rovesciamento dell'amore in odio. Emblematico è infatti il titolo di un particolare componimento: *Scoperta dell'odio*. Il poeta afferma:

Qui stava il torto, qui l'inveterato errore:
 credere che d'altro non vi fosse acquisto che d'amore.¹⁹

Per Sereni l'amore è molto spesso un inganno, un sentimento a cui ci si aggrappa ma che è fondamentalmente espressione di falsità:

¹⁷ *Quei bambini che giocano*, vv. 1-8.

¹⁸ *Anni dopo*, vv. 11-12.

¹⁹ *Scoperta dell'odio*, vv. 1-2.

...Maschera detta amore
bella roba che sei.²⁰

I versi, tratti dalla poesia *Ancora sulla strada di Creva (Gli strumenti umani)*, esprimono tramite un abbassamento linguistico (l'amore è definito in termini colloquiali come «maschera»), l'inesistente valore di verità che Sereni attribuisce a questo sentimento. Il poeta si appella ai valori umani, chiede che vengano a salvare gli uomini, ma nello stesso tempo riconosce che l'amore è falsità, è una maschera che può portare con sé tristi inganni e provocare spiacevoli storie, come quella raccontata in *Ancora sulla strada di Creva*. La storia narrata è infatti quella di un'esistenza stroncata da un inganno d'amore:

Ti conosco, – diceva – mascherina
così brava a nasconderti tra incantevoli fumi.
Già una volta ti ho colta
sulla guancia ancora intatta d'una
che per amore, in cerca
di una quieta corrente, s'era tolta alla vita:
con che fermezza, che forza quelle mani
tendevano al sonno gli arbusti
strappati all'ultima riva.²¹

L'assedio del negativo è una componente che pesa nella produzione di Sereni: nonostante la sfida che il poeta instaura in alcuni componimenti, non mancano anche considerazioni amare sui sentimenti umani e in particolare sull'amore.

La morte

Un senso di morte pervade diversi componimenti poetici di Sereni, diventando così un ulteriore elemento ricorrente della sua poesia. *Strada di Zenna (Frontiera)*, ad esempio, è un delicato e malinconico dia-

²⁰ *Ancora sulla strada di Creva*, vv. 31-32.

²¹ *Ibidem*, vv. 22-30.

logo con i morti, in cui emerge un verso estremamente eloquente, «voi morti non ci date mai quiete». Sereni, ribadendo che sono coloro che rimangono in vita a soffrire per chi non c'è più, propone comunque un senso di precarietà della vita accettato malinconicamente e non avvertito come tragico.

È importante riportare l'attenzione sulla poesia *Il muro* poiché si tratta di un chiaro esempio del travagliato rapporto di Sereni con la paura di morire, svelata attraverso un fine impianto speculare ed anche, dove serve, per mezzo di abbassamenti linguistici. In effetti, il padre del poeta considera addirittura «carità pelosa» la pietà a lui rivolta dal figlio. Il «più caro» tra i morti rimprovera in particolare la saltuarietà del senso di pietà che invece Sereni dovrebbe avvertire più spesso. Il poeta prova infatti

...il tuffo
di carità il soprassalto in me quando leggo
di fioriture in pieno sulle alture
che lo cerchiano là nel suo gelo al fondo²²

quindi uno stato d'animo che è avvertito come momentaneo. Ma il padre rimprovera al figlio anche tutto ciò che di egoistico può esserci nell'aver paura della morte: Sereni prova un sentimento ambiguo, un'autocompassione velata da narcisismo. Lo sottolineano questi versi:

Dice che è carità pelosa, di presagio
del mio prossimo ghiaccio,
me lo dice come in gloria
rasserenandosi rasserenandomi
mentre riapro gli occhi e lui si ritira ridendo.²³

Il pensiero della morte del padre accompagna spesso il percorso poetico di Sereni, come nel caso dell'*incipit* di *Autostrada della Cisa* (*Stella variabile*) in cui il poeta ancora una volta esprime il timore per

²² *Il muro*, vv. 18-21.

²³ *Ibidem*, vv. 29-32.

il proprio annullamento facendo comunque riferimento alla scomparsa del proprio caro:

Tempo dieci anni, nemmeno,
prima che rimuoia in me mio padre
(con malagrazia fu calato giù
e un banco di nebbia ci divide per sempre).²⁴

La poesia sottolinea il nulla e la fragilità dell'esistenza, poiché il colore «più forte, più indelebile» è proprio quello del vuoto che caratterizza la vita di ogni uomo.

Anche il prigioniero vive uno stato di morte, eppure si ostina illusoriamente a ripetere i gesti dei vivi, come sottolinea Sereni in questi versi estremamente incisivi:

Non sanno d'essere morti
i morti come noi,
non hanno pace.
Ostinati ripetono la vita
si dicono parole di bontà
rileggono nel cielo i vecchi segni.²⁵

I primi versi richiamano l'enunciato emblematico di *Strada di Zenna* che però viene rovesciato semanticamente: i prigionieri in realtà sono morti che non hanno pace, poiché illusoriamente sembra che pronuncino le parole e compiano i gesti dei vivi ma, in realtà, non si accorgono che in questa ripetitività si nasconde proprio un'immobilità di fondo, una vera e propria morte interiore. L'iterazione, così, con la rigida meccanicità che la contraddistingue, diventa espressione di immobilità, sostiene e rafforza semanticamente il contenuto poetico.

Anche in *Solo vera è l'estate e questa sua (Diario d'Algeria)* la prigionia è sentita come stato imperturbabile e non come situazione provvisoria. Inoltre, il caldo torrido dell'estate che livella tutto il pae-

²⁴ *Autostrada della Cisa*, vv. 1-5.

²⁵ *Non sanno d'essere morti*, vv. 1-6.

saggio e lo avvolge in un intenso torpore diventa metafora di una condizione esistenziale:

Ora ogni fronda è muta
 compatto il guscio d'oblio
 perfetto il cerchio.²⁶

Nella poesia di Sereni spesso la morte è espressa in forma di racconto. Il caso più emblematico è sicuramente *Le sei del mattino (Gli strumenti umani)* in cui il poeta immagina addirittura la propria morte avvenuta nella sua casa che appare «solo un poco smarrita, calda ancora di me che più non ero».²⁷

Invece in *Intervista a un suicida (Gli strumenti umani)* si snoda il racconto di una morte procurata volontariamente, che Sereni propone come se fosse un'azione scenica. L'anima del suicida, un *alter ego* del poeta, confessa di non aver avuto una vita esemplare ma al contrario un'esistenza che non si è compiuta a pieno, caratterizzata da azioni mancate. Le due anime, quella del poeta e quella del suicida, arriveranno a sovrapporsi fino all'amara considerazione finale sul nulla dell'esistenza:

Cosa può essere un uomo in un paese
 sotto il pennino di uno scriba una pagina fruscante
 e dopo
 dentro una polvere di archivi
 nulla nessuno in nessun luogo mai.²⁸

Un altro racconto in versi che si snoda nello stesso campo semantico è *Verano e solstizio (Stella variabile)*:

Perché, tu che sai tutto di Roma,
 lo chiamate così quel vostro cimitero
 con quel nome spagnolo che significa estate?
 (così – non lo dissi – per durare
 porta la sua radice nell'estate
 la primavera, morendovi).²⁹

²⁶ *Solo vera è l'estate e questa sua*, vv. 14-16.

²⁷ *Le sei del mattino*, vv. 10-11.

²⁸ *Intervista a un suicida*, vv. 59-64.

²⁹ *Verano e solstizio*, vv. 1-6.

Ancora una volta l'estate non è la stagione della vita, ma della morte, in cui la primavera trova il proprio annientamento. Il valore semantico attribuito a questa stagione è espresso senza dubbio dai versi

L'estate di Roma ci stava davanti
con la più svaporante
la sua più mortale calcinazione.³⁰

L'attitudine narrativa della poesia di Sereni, così, viene confermata ancora una volta anche in componimenti che affrontano il tema della morte.

L'esperienza della prigionia

La guerra è stata per Sereni un evento così sconvolgente da diventare il tema di un'intera raccolta poetica, *Diario d'Algeria*. L'esperienza della prigionia, così, è forse il nucleo tematico più importante della poesia di Sereni che ha in un certo senso contribuito fortemente a determinare il distacco dall'Ermetismo nella produzione del poeta di Luino. Sereni si scontra duramente con la realtà, arriva in Grecia nelle vesti del «trionfatore che non vuol trionfare»,³¹ e ciò lo predispone ad un cambiamento nel suo stile poetico. Tale condizione vissuta dal poeta non determina però un passaggio brusco dall'Ermetismo al realismo, ma piuttosto realizza un'integrazione tra atmosfere rarefatte e situazioni concrete. Sereni esprime con questo nuovo atteggiamento stilistico la propria condizione umana di assenza, di estraneità dalla storia. Anche gli ermetici avevano assunto tra i motivi più eletti quello dell'«assenza», ma tale motivo nella poesia di Sereni si concretizza, è espresso drammaticamente. Il realismo delle situazioni si fonde comunque con presenze misteriose, in una dimensione spesso irreali. Una partita di calcio tra prigionieri, è, ad esempio, una situazione con-

³⁰ *Ibidem*, vv. 7-9.

³¹ G. Manacorda, *La poesia tra privilegio e impegno*, in *Storia della letteratura italiana contemporanea (1949-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 173.

creta ma in *Rinascono la valentia* (*Diario d'Algeria*) la descrizione di questo momento di svago è accostata all'inserimento di una presenza misteriosa, un fantasma del desiderio. Gli elementi concreti, così, vengono presentati in una dimensione liricizzata:

Rinascono la valentia
 e la grazia.
 Non importa in che forme – una partita
 di calcio tra prigionieri:
 specie in quello
 laggiù che gioca all'ala.
 O tu così leggera e rapida sui prati
 ombra che si dilunga
 nel tramonto tenace.³²

Tramite i consueti espedienti formali, nella poesia di *Diario d'Algeria* emerge il difficile rapporto tra presente e passato all'interno della coscienza del prigioniero. In effetti, con il trascorrere dei giorni all'interno del campo di prigionia, i volti delle persone care, le loro voci, i ricordi, cominciano a diventare sempre più sfocati nella memoria. Il prigioniero tenta di aggrapparsi a ciò che ha di più caro per poter confermare la propria identità, ma scoprire che il tempo che passa rischia di cancellare il passato è molto doloroso:

Un improvviso vuoto nel cuore
 tra i giacigli di Sainte-Barbe.
 Sfumano i volti dilette, io resto solo
 con un gorgo di voci faticose.³³

Ciò che rimane, l'unica voce che appare chiara, a differenza di quelle ormai confuse del passato, è un «trepestio di pioggia sulle tende», cioè l'unico suono udibile in maniera distinta è quello del presente. Il rumore della pioggia è «un'ultima fronda sonora/ su queste paludi del sonno», cioè l'unico elemento vitale all'interno dello stato di

³² *Rinascono la valentia*, vv. 1-8.

³³ *Un improvviso vuoto nel cuore*, vv. 1-4.

passività e di notevole inerzia del prigioniero. Le «paludi del sonno» sono però «corse a volte da un sogno»: cioè nella totale alienazione si insinua ogni tanto qualche elemento attivo che proviene dalla coscienza del poeta. Nella poesia di *Diario d'Algeria*, dunque, presente e passato instaurano un difficile rapporto, in quanto a volte ciò che è già stato rischia di essere sommerso dall'oblio. Il presente non è un'entità attiva, ma è la perdita di qualsiasi elemento vitale, è lo stato che avvicina l'uomo alla totale alienazione.

In molti componimenti il passato si configura come un'ossessione per il poeta, anche una volta terminata l'esperienza della prigionia. Sereni, infatti, sottolinea spesso la necessità che si salvi la memoria poiché si fa sempre più ingombrante nella sua coscienza il riaffiorare dell'orrore storico che l'umanità ha appena attraversato. *Nel vero anno zero (Gli strumenti umani)* questo continuo riemergere alla coscienza è espresso attraverso l'iterazione:

Tutti alle case dei Sassoni, rifacendo la conta.
 Mai stato in Sachsenhausen? Mai stato.
 A mangiare ginocchio di porco? Mai stato.
 Ma certo alle case dei Sassoni.
 Alle case dei Sassoni, in Sachsenhausen, cosa c'è di strano?
 Ma quante Sachsenhausen in Germania, quante case.
 Dei Sassoni, dice rassicurante
 caso mai scivolasse tra le nebbie
 un'ombra di recluso nel suo gabbano.
 Non c'ero mai stato in Sachsenhausen.³⁴

Sachsenhausen si trova vicino Berlino ed è il luogo in cui fu allestito il primo campo di concentramento nazista. Ma Sereni nota come nella Germania contemporanea, quella del benessere e della rinascita economica, si tenda a dimenticare ciò che è stato, a non dare il giusto valore alla così pesante negatività appena passata:

Tutto ingoiano le nuove belve, tutto
 si mangiano cuore e memoria queste belve onnivore.³⁵

³⁴ *Nel vero anno zero*, vv. 2-11.

³⁵ *Ibidem*, vv. 18-19.

Questo ossessivo riemergere alla coscienza espresso attraverso l'iterazione si trova anche in *Amsterdam (Gli strumenti umani)*. Il cartello «Casa di Anna Frank» è l'elemento da cui nasce il ritorno del passato. Se da una parte Sereni sottolinea come questa in particolare non debba essere considerata «privilegiata memoria», dal momento che «ce ne furono tanti/ che crollarono per sola fame/ senza il tempo di scriverlo», dall'altra subito si corregge: «lei, è vero, lo scrisse». Il passato perseguita la coscienza del poeta che ribadisce, anche attraverso l'anafora di *ogni*, come sia impossibile continuare a vivere senza che si ripresenti il dolore dell'umanità:

Ma a ogni svolta a ogni ponte lungo ogni canale
continuavo a cercarla senza trovarla più
ritrovandola sempre.³⁶

Amsterdam, così, è dovunque «germe e germoglio di Anna Frank», e con i suoi canali, i suoi colori «che quanto è grande il suo spazio perpetua», appare, proprio per gli elementi ricorrenti e per ciò che rappresenta per la memoria, «vertiginosa».

La poesia di Sereni, dunque, pone in stretta relazione piano semantico e moduli stilistici. Entrambi gli ambiti, quello tematico e quello formale, si avvalgono di elementi che rimangono costanti all'interno del percorso poetico, denunciando in tal senso, però, un'instabilità di fondo ed una ricerca di certezze. In qualsiasi testo poetico l'impianto formale è il punto di partenza per una più approfondita interpretazione del piano semantico, ma nel caso di Sereni diventa esso stesso, con la rigida riproposizione di moduli iterativi, emblema di una dissoluzione, quella dell'animo del poeta. L'insieme dei significanti, così, assume già isolatamente una valenza semantica, oltre ad intrecciarsi al ricorrere di alcuni riconoscibili nuclei tematici rafforzandone il potere evocativo.

³⁶ *Amsterdam*, vv. 15-17.

Rosanna Renda

La scuola tra letteratura e strada

La necessità di individuare un osservatorio particolare dal quale guardare al mondo scolastico, diverso dalle numerose riflessioni teoriche e pratiche che ne cercano di definire e risolvere i problemi, ma che a queste si possa affiancare con il riconoscimento di una sua validità, ci ha portati a rivolgere la nostra attenzione alle problematiche evidenziate da due libri scritti intorno alla fine degli anni novanta, durante la denuncia della crisi della scuola e il dibattito sull'autonomia.

Di mestiere faccio il maestro, di Marco Rossi-Doria, e *Registro di classe*,¹ di Sandro Onofri, possono essere inseriti in quel filone di esperienze che hanno come oggetto preferenziale di narrazione la scuola e nei confronti delle quali la critica letteraria non è andata oltre una catalogazione, un *excursus*. Manca, proprio mentre si assiste ad una marginalizzazione del sapere letterario e ad una ridefinizione del sistema scolastico, il riconoscimento di un rapporto dialettico, un legame inscindibile tra scuola e letteratura. La riflessione che si è sviluppata sulle testimonianze dei due insegnanti ha tenuto conto di questa prospettiva. Si è cercato di dimostrare, da una parte, come il senso critico che la letteratura attiva quando riflette su di sé e la scuola, che istituzionalmente ne detiene anche gli strumenti di approccio, sia un

¹ M. Rossi-Doria, *Di mestiere faccio il maestro*, Napoli, Ancora del Mediterraneo, 2002²; S. Onofri, *Registro di classe*, Torino, Einaudi, 2000. Il numero delle pagine che indica le citazioni sarà riportato, per entrambi gli autori, all'interno del testo.

momento di irrinunciabile analisi sui compiti che si possono attribuire al mondo scolastico; dall'altra, nei termini appena visti, la scuola non può che avvantaggiarsi della necessaria presenza, come componente formativa, della letteratura.

Sia Rossi-Doria che Onofri si fanno portavoce di un impegno a considerare la scuola il luogo nel quale non venga mai meno una continua tensione tra gli sforzi che cercano di rendere concreto un rinnovamento irrinunciabile da trasmettere alla società e le resistenze che al tempo stesso vi agiscono.

La narrazione di Rossi-Doria riporta, senza seguire una sequenza cronologica, le esperienze e le riflessioni decisive per l'ideazione nel 1998 di 'Chance', un progetto di recupero, una seconda possibilità offerta ad alcuni ragazzi dei quartieri napoletani che la scuola ha espulso o *perduto* prima che arrivassero alla licenza media. Un simile percorso di insegnamento, che considera la faticosa realizzazione di un'esperienza alternativa alla scuola tradizionale come la presenza che ne denuncia le lacune e il presupposto esemplare attraverso il quale affidare alla stessa scuola un suo possibile e responsabile cambiamento, avvicina questo libro a testimonianze di cui l'esempio più conosciuto è *Lettera a una professoressa*² della Scuola di Barbiana.

Si osserva la scuola da molteplici punti di vista: quasi fosse il punto di convergenza a partire dal quale, dopo un'accurata riflessione, ridefinire quelle stesse prospettive attraverso le quali si è guardata. Tale osservazione inizia da lontano: su un altopiano africano Ephraïm, un tredicenne, racconta in maniera delicata e pacata, rispondendo alle domande dell'autore, che tuttavia non compaiono nel testo, la propria condizione. Il ragazzo si definisce fortunato perché ha la possibilità di frequentare al mattino la scuola e di non rientrare, pur lavorando nel pomeriggio e sopportando la «fatica del sole che scotta sulla testa» (p. 18), in quel «brutto calcolo» (p. 19) che quantifica le vite costrette ad una condizione di disumana povertà. Ma la storia di Ephraïm, con l'agire di una necessità impellente, che la condizione specifica del ragaz-

² Scuola di Barbiana, *Lettera a una professoressa*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1967.

zo e quella più generale della generazione alla quale appartiene siano comprese, si dilata: il «brutto calcolo» richiama i volti che lo compongono, e questi, per l'assenza di responsabili azioni, chiamano in causa quelli del resto dell'umanità.

I *numeri* delle statistiche svolgono una funzione incontestabile, più attenta e lucida dell'indagine sociologica attraverso la quale sembrano essere presentati, perché nel libro si sviluppano le riflessioni alle quali essi possono muovere. Nel sistema scolastico, per tentare di capire ciò che si investe e si cerca di realizzare nella relazione educativa, l'insegnante non può sottrarsi al confronto con queste riflessioni, con questi pensieri. Essi assumono, per la loro limitata presenza nel «normale quotidiano scolastico», il carattere di «clandestini», ma rappresentano, allo stesso tempo, le premesse di uno «spaesamento» (p. 37) per poter inserire la scuola in una prospettiva più ampia e concreta lontana da quella «finzione collettiva» (p. 171) che sembra proteggere tutti dalla assunzione di responsabilità che l'insegnamento deve prevedere e la società accordargli.

Una tale necessità si impone sin dalle prime esperienze di insegnamento dell'autore. Determinante è, all'inizio degli anni ottanta, l'impatto che il maestro ha con la città, Napoli, nella quale è chiamato ad insegnare. Grazie alla presenza ovunque di bambini, creature «grate di essere al mondo» che manifestano, inconsapevoli, il bisogno di una guida, il mestiere del maestro non può che apparire «eterno» e la città sembrare un «Presepe» (pp. 70-72). Ma presto tutto si svela in un disordine sconcertante: strade costruite senza criterio, fognature scoppiate, abitazioni ammassate le une sulle altre, cemento e alluminio dappertutto. Si avverte un dispiacere «grande sordo perpetuo» che è dovuto soprattutto all'aver considerato, «inteso», la scuola, che si vede, invece, occupata da altro, un luogo protetto nel quale ai bambini si potesse rivolgere «il tempo lo spazio il suono» del quale hanno necessariamente bisogno per interpretare la realtà (p. 79). E allora il Presepe diviene «senza gloria senza comete senza magi senza annunciazione» (p. 72).

Il superamento di una simile condizione non si può risolvere né in un atteggiamento consolatorio, in una rassegnazione, né tanto meno

diventare una denuncia ad oltranza, «una guerra velleitaria perdente illusoria defatigante» (p. 97). Si comprende, al contrario, che è fondamentale un proprio impegno nel tentativo della ricostruzione di quel delicato e sacro equilibrio che quotidianamente è messo in crisi: la relazione tra gli adulti e le giovani generazioni, la sola entro la quale si possa delineare una crescita in senso positivo dell'umanità. Ma ciò non può prescindere dalla conoscenza, dall'analisi della situazione dalla quale si è circondati, soffocati. Ed è la scrittura che offre questa possibilità. Infatti, nel momento in cui, in maniera quasi programmatica, si annota: «Scrivo qui proprio qui del Presepe senza annunciazione dell'alluminio del direttore del segretario dell'innocenza che va via che mi manca» la scrittura testimonia il suo compito di osservazione, riflessione e si fa garante, attraverso il faticoso piano dell'introspezione, di una via d'uscita: «E poi scrivo sul taccuino che c'è una misura sì una misura mia proprio mia che devo trovare per venire qui senza innocenza ogni mattina e per serbarmi davanti al mondo» (p. 79).

L'urgenza di analizzare quella che è sentita come la dannazione di un mondo dominato dalla logica dell'interesse, dove niente si tiene e tutto si sfilta, è espressa in maniera dilagante riducendo al minimo l'utilizzo della punteggiatura perché, come spiega lo stesso autore, non si interrompa «il filo vivo e sporco dei pensieri» (p. 122) che ossessionano. Attraverso un'accumulazione frenetica si affollano visi, situazioni e soprattutto aule nelle quali l'unica difesa è rivolta paradossalmente, in un clima di sordità generale, alle meschinità compiute nei confronti dei bambini che nella scuola dovrebbero trovare, invece, protezione. In sequenza sono descritte, come nicchie inviolabili e impenetrabili, aule dove tutto ciò si consuma: in una la maestra grida senza motivo, in un'altra il suono assordante di un fischiello «entra nel cervello scuote le meningi» dei piccoli alunni che devono obbedire, ancora, in un'altra, sotto la cattedra una «stufetta» riscalda i piedi della sola maestra e sempre più giù a sondare egoismi e atteggiamenti distanti che non permettono nessun tipo di rapporto educativo (p. 80). L'inesistenza di un «argine» che circondi e protegga la scuola la rende vulnerabile di fronte a tutto ciò che di cattivo l'uomo può portarvi e

che forse «serve per tenere per assorbire per deviare uccidere o accettare l'impetuosa instancabile forza d'urto prodotta da centinaia di bambini e bambine che ogni mattina si affacciano al mondo in questo preciso luogo come non avviene in nessun altro luogo [...] che presentano una terribile responsabilità e una minaccia potente ad ogni persona di ogni generazione adulta che viene qui dentro per guadagnarsi da vivere» (pp. 83-84).

La realtà non è resa tramite uno stile parodistico e dissacrante, ricco di maschere caricaturali e grottesche, come accade, ad esempio, nelle ambientazioni scolastiche di Starnone, ma appare senza filtri nel suo continuo e irruente oltraggio verso i bambini. La stessa metafora del Presepe pare ridurre al minimo la sua sovrapposizione all'immagine della città. Entrambe le immagini sembrano coincidere e confondersi grazie, prima, all'entusiasmo che si prova nel trovarsi di fronte all'opportunità che ci sia un posto nel quale l'insegnamento possa portare il messaggio di conoscenza e realizzarne assieme ai bambini il miracolo; poi, ad un'osservazione più attenta, tramite una dolorosa focalizzazione interna, l'immagine della città, che evocava su di sé una realtà possibile, si disgrega rendendo, al contrario, una realtà impietosa, «un Presepe disincantato» (p. 72).

In un primo momento, si reagisce a questa complessità ricercando un interlocutore responsabile, un *tu* dialogante, che, assunto a sostegno del proprio impegno, nell'ambito della scrittura non può che coincidere con se stessi. Infatti, con severa ammonizione, come un'imposizione che non accetta dinieghi, si scrive: «Prendi il taccuino e segna che qui tu non puoi abbandonare, qui tu devi reggere almeno cinque anni» (p. 89). Quando, poi, dopo diversi anni, le parole conservate nel taccuino sono inserite nel libro, contribuendo alla complessità del suo disegno globale, a quel *tu* si riconosce un senso comunicativo più ampio. Dietro appare necessario indicarvi il lettore, che questi possa assumere la responsabilità di essere una figura educativa, vista l'urgenza del cambiamento, sembra inevitabile. Anche lo stesso scrittore avverte questa proiezione, prima che la ricerca di una nuova definizione del proprio mestiere lo porti all'ideazione del progetto 'Chance'. Leggen-

do più volte la frase biblica «Se vi sarà in mezzo a te qualche tuo fratello che sia bisognoso in una delle città del Paese che il Signore tuo Dio ti dà, non indurirai il tuo cuore e non chiuderai la tua mano davanti al tuo fratello...», l'autore è colpito dal riferimento al *tu* e sente, come ha modo di dire ad un'amica scrittrice, che «riguarda tutti». La confessione è fatta «un poco sottovoce»: si avverte un certo disagio di fronte alla solennità della frase, quasi non si voglia ammettere che il carattere utopistico possa sottendere qualsiasi lucida scelta o la logica di una responsabilità civile, le cui motivazioni sfuggono, ha la pretesa di ritenere che le proprie azioni possano essere realmente d'aiuto ad un altro, che è considerato bisognoso (pp. 182-183).

Dalla riflessione del mondo scolastico, compiuta sul piano dell'esperienza personale, si passa ad una programmazione scolastica che non ricalca gli indirizzi, il linguaggio asettico e l'«ossessione sulla misurabilità» (p. 144) di quelle che hanno segnato il cammino della scuola, ma *annuncia* una nuova prospettiva. Si propone di fare riferimento alla categoria dell'*empowerment*, che da anni caratterizza i lavori di organismi e agenzie sovranazionali di carattere umanitario. Attraverso l'*empowerment* è riconosciuta un'importanza fondamentale all'incontro tra i soggetti della relazione educativa. In questo momento cruciale è necessario individuare «l'insieme di conoscenze, di modalità relazionali, di competenze» (p. 57) di base a partire dalle quali tendere gli sforzi all'elaborazione e all'ideazione di strategie per cercare di raggiungere e valorizzare le competenze individuali, senza tuttavia «ambizioni totalizzanti» (p. 58). Il dialogo diventa fondamento del processo che l'*empowerment* può delineare, ciò che precede e può rendere manifesto «un potere attivato insieme» da insegnanti e allievi, quel *power* che *rende capaci* di fare qualcosa e che apre la scuola all'occasione di un qualche risultato. Decadono i modelli precettivi e gli atteggiamenti già prestabiliti in luoghi dove i ragazzi non sono mai entrati, quella «protezione», radicata nel mondo scolastico, che rassicura il docente definendogli, in anticipo, compiti che, invece, dovrebbe trovare di volta in volta. È la consapevolezza dell'«incertezza», del dover «rendersi vulnerabili al dubbio», del «restare in attesa [...] di fronte la

momentanea perdita di senso» (p. 172) per la mancanza di risposte, che ridefinisce il mestiere dell'insegnante in una prospettiva aperta ad una molteplicità di situazioni e nella quale tale accettazione implica la riabilitazione alla responsabilità del rischio insito nell'attività pratica.

La spontaneità con la quale bambini e ragazzi si mostrano «come sono fatti davvero», frequentando la sede di un'associazione di volontariato alla quale lo stesso maestro si è avvicinato, sentendo l'esigenza di dare un senso nuovo al proprio mestiere, non può che far pensare ad un altro luogo, la scuola, predisposto per riceverli, ma che sistema «banchi, parole e gesti [...] addirittura e volutamente e ogni giorno al contrario della vita». Un simile confronto evidenzia quanto l'associazione sia «un presidio intelligente e attivo contro l'esclusione sociale» (p. 167) e quanto, invece, la scuola finisca per promuoverla, con quel «lutto» e quella «vergogna nazionale» rappresentati dai «centomila ragazzi» che ogni anno non terminano la scuola dell'obbligo (p. 237). Anche se di fronte alle insufficienze della scuola, si sente il desiderio della descolarizzazione, si comprende che i *poveri* non avrebbero un'altra alternativa, resterebbero privi di quegli strumenti conoscitivi basilari che potrebbero permettere delle scelte consapevoli, rimarrebbero «in permanenza» ad occupare le strade (p. 160).

Il riferimento alla strada, termine del quale si avvarranno gli operatori di 'Chance' per designarsi *maestri di strada*, risponde a diversi significati. Se da una parte si avverte l'esigenza di portare nella strada, dove si materializzano il degrado e il disagio, il messaggio di un'alternativa e quindi la possibilità di una scelta, ciò che a volte manca del tutto, nello stesso tempo non si rinuncia ad imparare dall'imprevedibilità che in essa è insita e che ricalca la stessa caratteristica che è inevitabile riconoscere ad un rapporto educativo difficile, ma responsabile. Riuscire a concretizzare ciò che realmente la scuola potrebbe rappresentare partendo da uno spazio, che presenta delle situazioni illimitate, esterno e attorno a quel luogo dove se ne sono sclerotizzate le intenzioni, significa investire molte energie, far fronte a condizioni sempre nuove, ma con più serietà ed onestà, potersi avvicinare insieme ai ragazzi e ai bambini, alla realtà. L'associazione di volontariato sostitui-

sce definitivamente l'immagine tormentata del Presepe senza annunciazione in quanto si fa portatrice di un messaggio che si spiega meglio guardando alla stessa disposizione del locale che la ospita: la possibilità che la scuola, come l'associazione, sia una «stanza aperta sulla strada» (p. 159) la pone più vicina alla realtà, alla vita, ma a partire da quella necessaria riflessione che nella *stanza* si può compiere.

La capacità introspettiva della scrittura, intesa come processo in permanenza difficoltoso, come la *risrittura* che porta ad un cambiamento, risponde al bisogno, più volte ribadito da Rossi-Doria, di rendere la realtà ad una «narrazione dolorosa ma vera» (p. 171). Porsi di fronte ad un testo che abbia queste prerogative, esserne gli autori, non significa aver già realizzato il proprio compito, quella responsabilità che ne ha costituito la motivazione. La narrazione è segnata dalla continua ricerca di instaurare un immediato rapporto tra ciò che la scrittura, la quale non può non avere l'istanza di esporsi ad altri, ha finito di capire, conoscere e quello su cui ha voluto operare tale conoscenza; in definitiva «tra fare e narrare, tra decidere e fare ancora» (p. 184). Ciò non riguarda solo l'autore: la scrittura diventa lo strumento auspicabile attraverso il quale l'insegnante possa meglio guardare al proprio mestiere riflettendo criticamente su ciò che assieme ai ragazzi può compiere, sulla sua responsabilità nei confronti della società. Quindi, nel farla e nel leggerla, la scrittura rientra in quell'impegno che «riguarda tutti», si pone come collettiva, perché aumenta la potenzialità del dialogo, della discussione impegnando tutti ad una riflessione, come lo era stata a Barbiana, come lo è in *La scuola deve cambiare*,³ un libro nato da alcuni incontri sulle problematiche scolastiche tenutisi all'università di Roma 'La Sapienza', ai quali ha partecipato anche Rossi-Doria. E la stessa categoria dell'*empowerment*, attraverso la scrittura, trova la sua efficacia in un «*work in progress* continuo» (p. 58), diventando lo strumento di una responsabile autonomia.

Alla vigilia dell'ideazione di 'Chance', il farsi della scrittura in frammenti, in «capitoli brevi. Un po' a caso. Un po' a cascata», perché

³ A.M. Ajello, P. Di Cori, L. Marchetti, C. Pontecorvo, M. Rossi-Doria, *La scuola deve cambiare*, Napoli, Ancora del Mediterraneo, 2002.

non si può rinunciare alla scrittura, ma neanche «segnare tutto» (p. 193) di fronte l'esigenza del tempo che deve essere impiegato per i ragazzi, è la chiara realizzazione di quell'immediato rapporto tra 'ricerca' e 'azione'. *Di mestiere faccio il maestro*, a questo punto, diventa non solo la narrazione del carattere della complessità del mondo che, con la frase «ci vorrebbe un romanziere» (p. 163), si era delegata ad altri, ma l'esemplificazione di quella prospettiva formativa, mai definitiva, affidata alla letteratura che lo stesso Rossi-Doria crea.

Nell'opera di Onofri, rispetto a quella di Rossi-Doria, il riferimento alla letteratura è più manifesto. È fondamentale tener presente che per il professore di *Registro di classe* il supporto della *didattica*, o meglio il fine principale, è la letteratura stessa.

La scuola, che trova numerosi riferimenti in tutta la produzione di Onofri, in *Registro di classe*, ultimo lavoro pubblicato postumo, apparentemente dispone di una ambientazione propria, quella che naturalmente le compete di una classe, e una sua dimensione temporale che coincide con l'esperienza di un anno scolastico. Anche se tali elementi ricordano, assieme alla scelta formale del diario, il modello inaugurato dal libro *Cuore* (1886), che sembra, al di là della diversità dei contenuti che accoglierà, quello più consono alla narrazione del quotidiano scolastico, nel libro di Onofri non c'è effettivamente una descrizione specifica di quello che accade a scuola, si può parlare piuttosto di una riflessione sulla stessa scuola. Il suo continuo smentirsi ne fa il luogo della contraddizione, ma nel quale si concretizza un'opportunità fondamentale: l'incontro e il difficile confronto che ogni giorno avviene tra insegnanti e alunni.

Momenti nei quali si avvertono le «derelitte aule come un regno di libertà e di felicità, gli unici luoghi in cui riuscire ad essere liberi» (p. 21) non rappresentano la realizzazione, superando le reali opposizioni insite nel sistema scolastico, di quelle prerogative che la scuola si prefigge di raggiungere. Piuttosto, sembrano attimi rubati alla scuola, che esulano dalla logica dei suoi discorsi, il più delle volte autoreferenziali, e si proiettano verso una libertà che trova la sua forza nel sapersi di un momento, nell'avvertirsi come conquista di qualcosa che nasce dal-

le convenzioni e le supera. Sono momenti che rappresentano «il miracolo dell'insegnamento» e nei quali è determinante l'intervento di una «figura» (p. 49) che sia complice del riconoscimento di quelle inclinazioni personali attraverso le quali il ragazzo può sviluppare una coscienza che non sia un'appartenenza acritica alla società. Il solo tipo di figura educativa che la scuola, al contrario, riconosce tende a riflettere, e al tempo stesso concretizzare, l'autorità con la quale prevede che ai ragazzi sia trasmesso un determinato sapere. A questa logica, parafrasando il titolo di un articolo posto in appendice, i professori devono ubbidire.

L'insegnante è costretto ogni giorno a lasciare fuori del cancello della scuola il «bagaglio» delle proprie conoscenze e indossare la maschera «del professionista educatore» con la quale inscenare un sapere «impersonale, agnostico, ragionevole» (p. 63). Egli sembra il burattino al quale l'autorità scolastica, scegliendone le mosse, muove i fili. Nonostante non manchino i momenti durante i quali si avverte la minaccia di essere contaminati da quella figura ufficialmente riconosciuta dalla scuola, il professore di *Registro di classe* cerca di mantenere la natura di un altro 'burattino' per sospendere qualsiasi definitiva avventura formativa. Il paragone con *Pinocchio* è suggerito dallo stesso Onofri che più volte, e non solo in questo diario, vi fa riferimento. Il senso di «malinconia» di fronte al finale della storia «più bella» che l'autore abbia mai letto e l'imbarazzo nei confronti di quell'«insignificante ragazzo vero» (pp. 10-11), col quale si dovrebbe sostituire Pinocchio, sottendono un personale disagio. È possibile sciogliere una simile condizione nell'incapacità, da parte dell'autore, a sopportare l'esaurirsi di una curiosità dirompente e rischiosa e la sua sostituzione con una qualche sicurezza che, tramite il 'premio' (ma sarebbe corretto chiamarlo 'prezzo') delle sembianze del ragazzo perbene, permetta la conciliazione col mondo. Questo aspetto ritorna ed è fondamentale nel romanzo *L'amico d'infanzia*.⁴ Il bambino vero è il termine di paragone attraverso il quale si autodefinisce Alberto, la voce narrante;

⁴ S. Onofri, *L'amico d'infanzia*, Milano, Mondadori, 1999.

mentre Fausto, l'*amico*, rappresenta «il burattino di legno» di cui si può «raccontare la storia»,⁵ l'avventura piena, e allo stesso tempo provvisoria, drammatica e violenta della vita, tesa alla ricerca di un'armonia personale che si può conquistare solo attraverso quella della stessa società. L'impossibilità dell'attuazione di un simile equilibrio porterà Fausto a compire un gesto estremo, pericoloso per sé e per gli altri, per l'appunto, a nessuna riconciliazione col mondo. Non a caso è determinante, nella vicenda dei due amici, la scuola che hanno frequentato, la cui organizzazione era affidata ad un Preside, personalità nella quale sembra identificarsi la concezione positiva della figura educativa di Onofri. Emblematica è l'immagine dell'ingresso della scuola lasciato aperto tutto il giorno e sul quale si legge una poesia di Penna: *Io vivere vorrei addormentato / entro il dolce rumore della vita*. Il rimando alla letteratura non fa che chiarire il contesto entro il quale la formazione tende a coincidere con l'«educazione letteraria» e, esemplificato nella vita dei due personaggi, il rischio che ciò comporta. «A pensarci è da allora che abbiamo cominciato a cambiare» è la constatazione di Alberto riguardo all'incontro con il Preside e la sua scuola, che proietta lui e Fausto in un presente che li avrebbe potuti vedere «padri un po' felici e un po' no», ma sicuramente meno soli di come Fausto muore e Alberto si ritrova a vivere.⁶

Quando, in sede di una scrittura privata come il diario, non venendo meno l'esigenza del dialogo, è utilizzata per comunicare con i ragazzi la forma della lettera, si finisce per delineare una possibilità in più per capire il mondo giovanile che si ha di fronte, ma inevitabilmente anche se stessi, visto che tale comprensione avviene attraverso il confronto con la propria adolescenza e quell'operato che nell'età adulta si riconosce come necessario. La lettera che Onofri inserisce nel diario è indirizzata a Marco. Egli è il rappresentante dei giovani, dei quali l'attento professore riconosce sia quei tratti distintivi di una «noia» che li rassicura portandoli ad «uno stato di quasi-paralisi» (p.

⁵ *Ibidem*, p. 139.

⁶ *Ibidem*, p. 95.

66), che i segni della maturazione di un tipo di intelligenza diversa da quella che gli adulti cercano di definire, quantificare tramite una serie di parametri. Nei gesti e nelle parole del ragazzo, in quella sua continua «spinta personale a spostare il confine della norma sempre più in là» (p. 20), soprattutto attraverso la presentazione estetica, c'è il riflesso di una cultura popolare che Onofri conosce bene. Ciò permette che tra i due la comprensione avvenga per «affinità antropologica» (p. 18), tramite uno sguardo. Ma il tipo di legame che si instaura implica qualcosa che va oltre la comprensione fra i soggetti di una classe. Si individua nel ragazzo la possibilità di un *ulteriore* cambiamento per la cultura popolare della quale fa parte, visto che la prima è stata offerta alla generazione di Onofri, segnandola nel modo che i suoi personaggi testimonieranno.

Quella somiglianza, che si oserebbe definire di specie, e nella quale si riconosce una rottura, confessando apertamente «Sarei stato anch'io come te se non mi fosse successo quello che mi è successo» (p. 20), cerca di ristabilirsi, ma nell'ambito scolastico è tutta protesa verso l'identità del professore, la sua capacità di migliorare e migliorarsi. Poco dopo, infatti, si ammette: «non nascondo che da parte mia possa agire, nel nostro rapporto pedagogico, un qualche meccanismo di regressione, che mi porti a modificare in te quanto a suo tempo ho cambiato in me, magari meglio di come mi sia riuscito allora» (p. 19). È l'incontro con la letteratura, con ciò che ha determinato la stessa scelta dell'insegnamento, che il professore cerca di attuare per i suoi ragazzi, perché ci possa essere l'opportunità di acquisire quella capacità di critica, di riflessione alla quale spesso la scuola è inadempiente. La letteratura è tutt'altro, come si afferma in un reportage, che il «realismo di Dante», o «il pessimismo di Leopardi», o ancora «la Provvidenza del Manzoni»: queste sono solo rigide nozioni, «concetti preconfezionati ad arte per disinnescare la poesia e evitare il trauma». ⁷ Si individua nel momento di confronto tra la realtà e il suo trovarsi nella dimensione letteraria la possibilità di un atto di consapevolezza, di critica, di una scon-

⁷ *Pianeta giovani*, in *Le magnifiche sorti*, Milano, Baldini & Castaldi, 1997, p. 16.

volgente, traumatica e mai definitiva verità. Anche Pasolini, un autore molto vicino a Onofri, esponeva, in segno di «una mano tesa» ai ragazzi del '68, quanto vivere una situazione traumatica potesse tradursi in una testimonianza di rifiuto nei confronti del degrado.⁸

Scandagliare in questo modo, senza riserve, la propria vita, il ruolo che in essa ha avuto la letteratura, porta quasi all'estrema conseguenza di mettere in dubbio quella virata, che ad un certo punto si è resa necessaria, dal bisogno di appartenenza verso qualcosa di diverso e che si è fatta dono, nel suo bisogno di raccontarsi e confrontarsi con le giovani generazioni, all'umanità. «Mi chiedo cioè se non sto insegnando loro la mia incapacità di adattamento alla realtà, una diserzione dal tempo, una sconfitta» (p. 15) è il dubbio che segna, come direbbe Onofri, una «fenditura» profonda tra la necessità dell'insegnamento della letteratura e ciò che questo può effettivamente realizzare.

Attraverso un riferimento che è ancora una volta letterario, l'autore cerca un parere nel quale identificare le proprie angosce. Onofri è pienamente d'accordo con ciò che George Steiner afferma nel suo libro *Errata*: non esiste autorizzazione che investa il «pedagogo» della possibilità di trasmettere i suoi gusti letterari, soprattutto quando sa già «nel suo cuore turbato, che i capolavori intellettuali e artistici non sembrano rendere la società e gli uomini più umani, più pronti alla giustizia e alla clemenza»; né tanto meno c'è alcuna giustificazione alla pretesa di lottare «contro la cultura popolare e ciò che offre manifestamente a vite monotone e menomate» (pp. 21-22). Essere il testimone del cambiamento che è stato permesso a 'quella' cultura e, per la stessa complessità della realtà, non potere rinnovare e migliorare tale cambiamento tramite l'incontro con la letteratura, ciò che ha agito sulla propria personalità, significa rappresentarne anche gli stessi limiti,

⁸ Lo scritto di Pasolini al quale si fa riferimento è *Il PCI ai giovani!!* ora in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 155-163. In numerosi articoli, Pasolini ha identificato nella scuola una delle principali cause della falsificazione dei valori che sarebbe alla base del degrado sociale. Con *Gennariello* (in *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976), incompiuto "trattatello" pedagogico progettato nei primi mesi del '75 e destinato ad un ragazzo napoletano, Pasolini manifesta chiaramente l'intenzione di demandare all'opera letteraria il compito educativo. Egli tende ad abbandonare il luogo fisico dell'istituzione scolastica e a risolvere nell'ambito della letteratura la relazione educativa.

vivere ogni giorno su di sé quella stessa contraddizione della quale si accusa la scuola. È questa lacerante consapevolezza che fa prendere atto della difficoltà con la quale si cercano di esportare nella realtà le conoscenze acquisite attraverso l'opera letteraria, nella pretesa di realizzare un cambiamento dell'umanità in senso positivo. Si avverte la mancanza di un'autorizzazione scolastica attraverso la quale poter compiere il tentativo di prospettare una realtà nella quale ad agire sia la spinta del senso critico e non un distratto viatico verso l'omologazione, e ciò perché prima ancora non c'è un'effettiva approvazione alla trasmissione e alla realizzazione di quei contenuti dei quali si fa portatrice la letteratura.

L'immagine inquietante della «diserzione del tempo», se da una parte fa avvertire il proprio operato come una velenosa sconfitta, un allontanamento quasi illegittimo dalla realtà, dall'altra, proprio il venir meno agli obblighi e alle convenzioni che il più delle volte segnano di una contraddizione inspiegabile le azioni umane, l'esclusione sofferta, condotta quasi in solitudine, permette di giungere in una regione dalla quale riuscire a comunicare la propria esperienza. La letteratura, che riflette sulla realtà, rendendola ad una simile consapevolezza traumatica, è il percorso attraverso il quale si giunge in questo luogo *diverso*, è il mezzo per rimanervi e allo stesso tempo quello della testimonianza. Dal canto suo, la scuola sembra il luogo reale dove questo può trovare sia una sua legittimazione, quanto, nella relazione tra adulti e giovani, la possibilità della stessa realizzazione della testimonianza.

Si individua nello «scambio di esperienze» quasi l'unica occasione di poter «fare» ancora qualcosa. La provvisorietà che si riconosce alla quotidianità scolastica, per motivi che non solo sono da ricondurre alla sua organizzazione in sistema, permette di considerarla una zona a partire dalla quale ricostruire, evitando la ripetizione di gesti ormai senza senso, l'essenzialità del rapporto umano: il raccontarsi, il dialogo. E se queste parole si trovano nel reportage che apre le *Magnifiche sorti*,⁹ e vengono anche trascritte nei versi finali di una poesia, *Ma era-*

⁹ S. Onofri, *Le magnifiche sorti* cit., pp. 16-17.

vamo nati per esserci/ e per un po' ci siamo riusciti/ e è questo che le nostre asciutte/ bocche adesso vogliono cantare,¹⁰ *Registro di classe* ne diviene effettivamente il racconto. Cercando di comunicare la propria esperienza, segnata dall'intenzione della trasmissione del sapere letterario e dalla ricerca dei cambiamenti individuati come necessari del luogo dove questo può avvenire, l'esigenza dialogica tende a ridurre al minimo la stessa finzione letteraria. Chi ascolta, per l'evidenza rappresentativa di chi parla, per il coincidere tra voce che narra e protagonista del racconto, anche al di fuori dell'ambito strettamente letterario, sembra avere un accesso più immediato al processo della comprensione, a quella riflessione che con lucida determinazione si testimonia. Ma non vi è nessun tipo di riducibilità della scrittura e della lettura. Il racconto si manifesta consapevole della sua precarietà, che aumenta con quella dello spazio del quale parla, e, ponendosi continuamente degli interrogativi, traduce la ricerca faticosa, mai esaustiva, dello stesso dialogo.

Il riferimento, nelle prime annotazioni del diario, all'immagine di possedere un'esperienza personale, che sia come «un libro grande e diverso da insegnare ai propri studenti» (p. 9), si propone, rispetto all'uso consueto che se ne fa, con una valenza più profonda. Nella prospettiva delineata, è evidente quanto in questa immagine, nella quale trovano sintesi le esperienze dei due autori, l'insegnante sia immediatamente calato, avvertendone continuamente e senza ridurne le difficoltà, in una realtà nella quale le conoscenze acquisite realizzano nella relazione e nella comunicazione la loro ragione di esistere.

¹⁰ Idem, *L'amico d'infanzia* cit., p. 189.

Giuseppe Luppino, *L'eredità musicale di Giacomo Leopardi*, Recanati, Edizioni CNSL, 2002, pagine 213.

L'elemento da cui prendere le mosse per capire il significato della ricerca di Giuseppe Luppino, confluita in questa ricca bibliografia analitica, è il titolo stesso del volume, *L'eredità musicale di Giacomo Leopardi*. Com'è evidente, il nome del poeta è associato direttamente al tema della musica, ma il valore esplicativo del titolo va oltre questa semplice associazione. Il concetto di 'eredità' implica necessariamente l'esistenza di un 'patrimonio', ma esiste un 'patrimonio musicale' che abbiamo ereditato da Leopardi? E soprattutto, se esiste, in che cosa consiste l' 'eredità musicale' di Giacomo Leopardi?

Anche se Leopardi non ha composto musica, e anzi non possedeva alcuna conoscenza teorica in campo musicale, nonostante ciò annoverava la musica tra le sue principali passioni. L' 'eredità musicale' in questione allude ad un contenuto poco evidente, ad un patrimonio sul cui valore non si è forse indagato abbastanza.

Mediante la riflessione preliminare su aspetti come la qualità delle relazioni tra Leopardi e la musica, la quantità di letteratura esistente sull'argomento, la necessità di una bibliografia specifica, l'obiettivo della ricerca di Luppino è stato di far affiorare questo 'patrimonio nascosto' attraverso uno scavo meticoloso tra una quantità ingente di documenti, di catalogarlo e di offrirlo, grazie alla pubblicazione di questo volume, all'attenzione degli studiosi del grande poeta di Recanati.

I cinquecento titoli contenuti nel volume sono senz'altro sufficienti a testimoniare l'esistenza di un 'patrimonio musicale' di Giacomo Leopardi. Per rispondere al secondo quesito posto in partenza, resta da chiarire, tuttavia, in che cosa questo patrimonio consiste.

Nello *Zibaldone*, ma anche nell'*Epistolario* leopardiano, ricorrono frequenti riflessioni teoriche e spunti, più o meno diretti, sulla musica e sugli effetti che essa produce nell'animo umano: ma è nei *Canti* che tali riflessioni prendono forma e dimostrano la loro applicabilità anche in campo poetico.

Il valore della riflessione leopardiana sulla musica, però, va ben oltre la testimonianza diretta delle pagine redatte dal poeta. Esso si attesta su un patrimonio di idee e di preziose anticipazioni, che costituiscono lo stimolo per l'avvio di nuove ricerche in ambiti diversi, che vanno da quello letterario, a quello estetico, a quello musicale.

«In termini multidisciplinari», ad esempio, Franco Foschi, nella sua Presentazione al volume, ha osservato che «si sono aperte ormai non poche vie [...] che collegano la fisica, l'acustica, le matematiche, alla percezione dei segreti dell'universo sonoro, dal linguaggio del silenzio fino al rumore, all'armonia, alla nota, alla poesia, al canto, ai *Canti*» (p. VIII). In ambito musicale esistono, invece, numerose composizioni ispirate ai *Canti* e alle *Operette morali*. Nell'Introduzione (pp. XXI-XXII), l'autore ci informa che «la poesia leopardiana più musicata sembra essere *Povera foglia (Imitazione)*; seguono in ordine *L'infinito*, *A se stesso*, il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, l'*Ultimo canto di Saffo*, il *Dialogo di Federico Ruysch e le sue mummie* (che ha ispirato, tra gli altri, Goffredo Petrassi per il *Coro dei morti*).

Il contenuto della bibliografia, reperito attraverso monografie e articoli in pubblicazioni periodiche, è organizzato in quattro capitoli redatti in ordine alfabetico, più un quinto capitolo in cui tutti i titoli, integralmente corredati dalla citazione analitica, vengono riproposti in ordine cronologico dall'anno 1859 al 2001.

Il primo capitolo, *Sull'estetica musicale in Leopardi e sulle sue occasioni di ascolti musicali*, propone una rassegna bibliografica di testimonianze e contributi critici sulla concezione estetica e sul valore attribuito alla musica in funzione della creazione poetica, sul pregio che Leopardi le riconobbe di «arcano e dolce linguaggio che parla all'anima» e di «intima virtù suscitatrice di sentimenti ineffabili e di estatici sogni» (p. 21), nonché sull'esperienza diretta e sui gusti musicali di Giacomo Leopardi, in virtù dei quali il poeta preferì «la musica di facile comprensione, cioè quella simile al genere popolare e rigettò nettamente la musica tedesca [...] nutrì molta ammirazione ed interessi per Gioacchino Rossini» (p. 31).

Il secondo capitolo, *Le composizioni su testi di Leopardi o di ispirazione leopardiana*, fornisce, insieme ai titoli dei brani, informazioni dettagliate sulla loro esecuzione musicale. Nella prima nota del capitolo, si dà atto al lettore dell'incompletezza dell'elenco delle composizioni, rinviando al volume di P. Ciarlantini-E. Carini, *Composizioni per Leopardi. La raccolta musicale del Centro Nazionale di studi leopardiani*, con saggio introduttivo di F. Foschi, Recanati, Edizioni del CNSL, 2000.

Nel terzo capitolo, dedicato alle *Recensioni, critiche, citazioni e cronache relative ai brani musicali e alle loro esecuzioni*, è possibile rilevare una vasta rassegna bibliografica di giudizi sulle composizioni citate nel capitolo precedente. Molti di questi giudizi risultano ispirati dal *Coro di morti* di Goffredo Petrassi, del quale si è evidenziata, ad esempio, l'«atmosfera sacrale monteverdiana» (p. 55), l'«impressione di allucinata irrealtà che si addice alla poesia spettrale del Leopardi» (p. 58), o ancora, la valenza di «momento linguistico di rottura dal fulgore opulento-barocco [...] e opera di cruciale ripiegamento introspettivo» (p. 59).

Il quarto capitolo, *Musicalità e musicabilità dei versi leopardiani. Affinità, accostamenti, confronti*, da una parte fa il punto sul dibattito critico circa la reale possibilità di porre in musica la poesia leopardiana, dall'altra ripropone accostamenti importanti tra il poeta e grandi musicisti quali Chopin, Verdi, Beethoven, Mozart, e accostamenti suggestivi come quello che individua una relazione tra *La quiete dopo la tempesta* e la canzone napoletana *'O sole mio* in rapporto al «tema della malinconia» (p. 103).

Passando velocemente in rassegna i titoli dei capitoli che compongono il volume, si può constatare l'esistenza di una netta sproporzione, nell'ambito degli studi dedicati a 'Leopardi e la musica', tra quelli letterari e filosofici (a cui è dedicato solo il primo capitolo), e quelli di musicologia e storia della musica (a cui sono dedicati i restanti tre capitoli). Naturalmente, non è compito di una bibliografia spiegarne le ragioni: essa si limita a darne atto e a fornire lo spunto per ulteriori ricerche.

Stefania Nociti

Walter Pedullà, *Il Novecento segreto di Giacomo Debenedetti*, Milano, Rizzoli, 2004, pagine 212.

È il gennaio 1951. All'università di Messina il giovane studente Walter Pedullà incontra quasi per caso due protagonisti della letteratura italiana del Novecento: il critico Giacomo Debenedetti e lo scrittore Italo Svevo. Ha inizio così un'avvincente avventura intellettuale destinata a protrarsi per sedici anni, un tempo nel quale Walter Pedullà, dapprima allievo del professore piemontese, diventa suo amico e collega.

Questo libro è anzitutto il resoconto di *un dialogo lungo sedici anni (1951-1967)*, un colloquio confidenziale tra il giovane allievo calabrese e il maestro. Alla memoria di Pedullà è affidato il compito di fissare nella scrittura i pensieri, i dubbi, i momenti che Debenedetti non volle o non poté mettere per iscritto. Così è da intendersi il segreto annunciato nel titolo. Da queste pagine emerge un ritratto inedito del grande piemontese, narratore, critico, professore appagato in quella che, seppur per breve tempo, fu la sua *isola felice*, cioè l'università di Messina, teatro dell'incontro tra Pedullà e Debenedetti, e poi Roma, ove visse fino agli ultimi giorni. Il maestro piemontese viene ritratto nei momenti più disparati, tragici, ad esempio quando arriva la notizia della morte di Benedetto Croce, o comici, quando al cinema con Galvano Della Volpe e pochi, fedelissimi allievi, vengono isolati dagli altri spettatori, infastiditi dal loro chiacchiericcio. Tuttavia la figura di Debenedetti che ci viene restituita da questo libro trova una sua tragica, umana grandezza proprio quando ad essere narrati sono i suoi limiti e i suoi errori. È questo ad esempio il caso del tanto vituperato articolo sul Duce, che acquistò a Debenedetti un momentaneo e presto dimenticato grazie di Mussolini, ma fu un argomento utilizzato contro di lui dai suoi avversari. Ancora è il caso della sua assoluta fedeltà al Partito, che lo portò «a solidarizzare con i soldati sovietici che si vanteranno di aver fatto regnare l'ordine a Budapest» (p. 112). La forza e la verità di queste pagine sta anche nel coraggio di cui si arma il narratore per affrontare quegli aspetti di Debenedetti sui quali sarebbe stato più facile tacere, lo stesso coraggio usato per denunciare i suoi rappor-

ti con un'Università che non seppe o non volle riconoscerne adeguatamente la grandezza.

In queste pagine viene così ricostruito il *Novecento* di un grande maestro della critica letteraria, e del suo allievo di allora, il giovane studente calabrese Walter Pedullà, che si emancipa attraverso lo studio da una condizione economica e sociale difficile. Questa scelta lo accomuna a tutti i giovani meridionali che decidevano in vario modo di percorrere la strada del riscatto sociale, magari attraverso l'emigrazione. Il narratore Walter Pedullà, ormai divenuto a sua volta critico maturo, riesce così in poche righe a tratteggiare la Questione Meridionale e a denunciare, con la sobrietà e l'eleganza che caratterizza queste pagine, i «ritardi colpevoli» ed interessati della classe dirigente in relazione a quella che era la situazione del Mezzogiorno. L'equilibrato intreccio di confidenze personali e dibattiti pubblici è uno dei punti di forza di questo libro, e non poteva essere altrimenti vista la levatura intellettuale dei personaggi e il periodo affrontato. I sedici anni di amicizia tra Debenedetti e il suo allievo coincisero infatti con momenti cruciali della storia, come ad esempio i «fatti d'Ungheria», e la conseguente ineludibile necessità degli intellettuali di fare i conti con le proprie scelte politiche e culturali. Ne segue naturalmente la discussione sul ruolo e la funzione dell'intellettuale, con tutti i riflessi che la questione ebbe sulla letteratura. Anche di questo si occupa Pedullà, affrontando i principali temi del dibattito culturale di quegli anni: dal neorealismo al marxismo, dallo strutturalismo al neosperimentalismo. Attorno alle figure del protagonista Debenedetti e del deuteragonista Pedullà si agitano così alcuni tra i personaggi principali del Novecento, presenze in atto o semplicemente evocati attraverso le loro opere, comunque personalità già note al lettore per aver lasciato sul secolo appena trascorso il loro marchio, impresso con la forza della cultura, delle idee, della costante partecipazione al dibattito culturale, come Tozzi, Gadda, Pasolini, Testori, Verga, Morante, Gramsci, Croce, Galvano Della Volpe, Bazlen, Noventa, Alvaro, Savinio. La promessa del titolo viene mantenuta oltre ogni aspettativa, perché il Novecento qui ricostruito non è solo quello di Debenedetti, o del ragazzo di Siderno

che studiava a Messina nel 1951, ma è anche, e forse soprattutto, il Novecento di tutti, quel secolo che «ha ridotto in frammenti il cerchio» (p. 64). Appare significativo il modo in cui viene ricostruito questo Novecento, ove dalla nebbia della memoria emergono i più disparati ricordi, improvvise epifanie di un narratore non sempre certo di rispettare alla lettera le parole di Debenedetti. La problematicità del rapporto tra verità e realtà attraversa queste pagine fino a drammatizzarsi nella figura del maestro e nel suo rapporto con l'allievo: «Debenedetti cercava la verità, la scoperta che dura per sempre; noi cercavamo la realtà, per la quale conta la risposta immediata» (p. 99). Non sarà un caso se queste pagine si aprono e si chiudono attorno a tre personaggi: Debenedetti, protagonista eponimo, Pedullà, in funzione di deuteragonista e di narratore, e Italo Svevo, stella polare nella costellazione intellettuale tanto del professore piemontese quanto del suo allievo. Nel corso del libro il narratore non perde occasione per rimarcare il fatto che tra Debenedetti e lo scrittore triestino interviene «una storia che il critico tenne aperta per tutta la vita, o almeno quarant'anni, cioè dal 1926 al 1966» (p. 9). La struttura del testo, suddiviso per capitoli tematici, ove la linea del tempo è interrotta da nevrotici andirivieni della memoria (ma «la nevrosi è peggio non averla», p. 22), non può non ricordare *La coscienza di Zenò*. Ed è il narratore triestino lo scrittore cui Pedullà fa più spesso riferimento in queste pagine, ricostruendo il suo rapporto con Debenedetti, iniziato il «giorno in cui i due ebrei si conobbero alla presenza del comune amico, Bobi Bazlen» (p. 9), o richiamandone i personaggi e le opere principali. Significativamente un capitolo intitolato *Il futuro della letteratura* si apre con l'istituzione di uno strano parallelo: «Debenedetti fumava molto di più del protagonista della *Coscienza di Zenò*. [...]. Curioso: due romanzi che disegnano più nettamente i connotati peculiari del Novecento sono basati sulla sigaretta: *Perelà uomo di fumo* e *La coscienza di Zenò*. È diventato inafferrabile l'uomo contemporaneo» (p. 163). Con movimento tipico di questo testo, il piano del racconto oscilla nevroticamente dalla realtà alla letteratura, e qui lo scopo sembra essere quello di assumere Debenedetti, il moderno Orfeo protagonista a volte

sconfitto di queste pagine, come paradigma dell'uomo moderno. A questo genere di tentativi è ascrivibile il parallelo finale tra il grande professore piemontese ed Alfonso Nitti, rispetto al quale è saggiamente lo stesso Pedullà a sottolineare le differenze. Nel finale *progetto e destino* sembrano volersi ironicamente incontrare per ordire una beffa estrema ed amara: Svevo e il suo più acuto e diffidente interprete moriranno a sessantasei anni, ad entrambi il successo arriderà più luminoso in morte che in vita. Così il libro, che si potrebbe definire per la ricchezza degli argomenti trattati, a metà tra biografia, romanzo e storia, si chiude esattamente come si era aperto: uguali i protagonisti, uguale la tematica personale, filo conduttore di queste pagine. Al lettore viene lasciato il compito di «vedere ed afferrare il fermaglio, lo scatto di pensiero che chiude la collana degli argomenti» (p. 64).

Mariagrazia Palumbo

Eugenio De Signoribus, *Memoria del chiuso mondo*, Macerata, Quodlibet, 2002, pagine 45, e *Ronda dei conversi*, Milano, Garzanti, 2005, pagine 140.

Eugenio De Signoribus è vittima di un equivoco: contrariamente a quanto affermano diversi suoi esegeti, egli non è un poeta civile. Né la sua poesia è *strictu sensu* politica. Gelida ed esatta, rigida e introversa, chiusa, e però consapevole dell'imperfezione, del marasma, della nessuna logicità di quel mondo scricchiolante cui essa vorrebbe titanicamente opporre il proprio ordine, talvolta autistico, comunque sempre inflessibile, e al quale accetta al contempo di aprirsi, sia pure con la timidezza, i pentimenti e il senso di vertigini di una parola che solo all'improvviso scopre, ambisce tra mille incertezze a descrivere, fatica a spiegarsi una realtà tuttavia irriducibile alla propria misura anche etica e per giunta capace di invalidarne i presupposti teorici nonché la legittimità estetica, la poesia di De Signoribus è un monumento alla forma e allo stile per fortuna qua e là non rifinito, per fortuna con qualche spigolo smussato e offeso da qualche sfregio, perché altrimenti quel-

l'oppressione claustrofobica che non di rado coglie chi la accosta, e dalla quale l'autore stesso sembra voler far scaturire la sua arte, la renderebbe forse non illeggibile, di certo totalmente intransitiva, bloccata nella posa di un manierismo sterile e sfinito, di un virtuosismo innaturale e gratuito.

Il meglio di sé De Signoribus lo dà quando i suoi versi di ghiaccio e di marmo accettano di lasciarsi in minima parte sciogliere e scheggiare dal contatto con quella società caotica e deforme che vorrebbe ingoiarli, cancellarli. È in quei frangenti che, da un violentissimo e non ricomponibile scontro tra interno ed esterno, parola e chiasso, prende quota quell'espressionismo algido e cerebrale che costituisce la paradossale e più autentica cifra stilistica del poeta, connotandosi come una ferita inferta su un corpo testuale impossibilitato a rimarginarla, e perciò costretto a vedere contraddetta la propria perfezione, smiunita la propria autonomia. E, soprattutto, è in quei frangenti che la poesia di De Signoribus può essere definita, ma soltanto in senso lato, politica. Essa infatti si trasforma in atto di accusa contro una civiltà che non riconosce diritto alcuno di esistenza a qualsivoglia linguaggio o pensiero difenda la propria tridimensionalità, non accetti di ridursi a strumento di vuota comunicazione tra gli altri, riscopra il significato pieno e inviolabile delle parole in un contesto che tende invece a moltiplicarle a sproposito, a confonderle e disperderle sino a renderle incapaci di significare alcunché. La democrazia dei consumi e dello spettacolo è così implicitamente descritta come un'emorragia di senso e di bellezza che è compito anche del poeta, con la forma incorruttibile, con lo spessore dei suoi versi, sforzarsi di tamponare; e De Signoribus, con una poesia che può anche essere accusata di rivolgersi in prima istanza ai letterati, ma che soprattutto è erede diretta del formalismo novecentesco, e dunque ha un innegabile valore autoriflessivo, molto sa dirci sulla condizione di esule, oggi, di chiunque frequenti un'arte inattuale e negletta, in crisi assoluta di identità e di legittimazione sociale.

La politicità dell'autore marchigiano sta tutta qui: in questo suo desiderio di difendere la propria 'educazione' umanistica alla parola e di

presentarla anche agli altri cittadini come possibilità per colmare la lacuna di significati e di valori del presente, e ciò pur sapendo ormai irrealizzabile la promessa di felicità e di compiutezza che essa sempre gli rinnova, ma che la società non più costruita a misura d'uomo, non più decifrabile con gli strumenti conoscitivi del passato e assolutamente schizofrenica con la quale egli è costretto a confrontarsi, di continuo tradisce, implacabilmente dimostra infondata. Non è insomma un poeta tradizionalmente e convenzionalmente *engagé*, e quindi d'intervento diretto e di messaggio esplicito, De Signoribus. Che, da *Case perdute* ad *Altre educazioni*, da *Istmi e chiuse* – il suo libro migliore – a *Principio del giorno*, non ha mai rivendicato la carica disperatamente utopica del proprio lavoro, né infine ammesso con estremo dolore la sconfitta della parola poetica, producendosi in un corpo a corpo con la storia e con la stretta attualità, ma al contrario investendo sul proprio talento di meticoloso artigiano, nella convinzione che solo forme letterarie levigate, rigorose, e perciò stesso urticanti, potessero implicitamente veicolare un discorso di intransigenza etica e morale tanto distante da quello comune e pubblico da smascherare quest'ultimo in tutta la sua vaghezza di significati e povertà di valori, in tutta la sua indifferenza al vero, al bello, al giusto.

Si diceva però che De Signoribus ha finito con l'essere vittima di quanti hanno insistito proprio sulla politicità dei suoi versi, e ovviamente vittima di se stesso, nella misura in cui si è sforzato di confermare quella lettura, perché recentemente sembra aver cambiato rotta e aver fatto di tutto per cucirsi addosso, con *Memoria del chiuso mondo*, la maschera del poeta civile e, con *Ronda dei conversi*, quella del vate, se non addirittura della guida spirituale, dell'officiante di un rito nemmeno esattamente laico cui un'umanità non arresa alla volgarità dei tempi affida la propria speranza di riscatto culturale e morale.

Come scrive l'autore stesso, la sua *Memoria del chiuso mondo* è dedicata «a quei popoli inermi e spaventati che si ritrovano a subire le devastanti guerre delle cosiddette superpotenze» (p. 31), ed è in particolare una riflessione sul conflitto in Afghanistan, precisa Andrea Cavalletti in una nota al testo, *Musichetta politica*, nella quale molto si

insiste sul valore civile di una «filastrocca» paragonata a «un *song* da teatro rivoluzionario» (p. 41). Accostamento del tutto incongruo. L'opera di De Signoribus non appare quella di un intellettuale che proponga ai lettori una qualche interpretazione della storia e degli eventi presi in esame, né tanto meno quella di un militante che prospetti un *oltre* rispetto al presente e un *da farsi* per cancellare errori ed orrori di esso. È invece l'opera di uno spettatore cui la televisione (ed è stato in fondo così per tutti noi) ha restituito immagini terrificanti, orribili lacerti visivi di una realtà che egli ha raccolto come gli arrivava, frammentaria ed emotivamente sconvolgente, per poi 'trattarla' poeticamente e intrappolarla nella gabbia di una forma precostituita – ventidue brani di sei versi ciascuno, con l'ottonario quale misura di riferimento raramente violata – che rilascia l'impressione complessiva di una certa gratuità, o meglio di un mancato rapporto di consequenzialità, e quindi di una reciproca indifferenza, tra materia prescelta e opzione espressiva.

Certo, si tratta anche di una scelta 'narrativa' e formale che – proprio grazie all'ottonario, alle origini della nostra letteratura, e poi ancora per diversi secoli, misura canonica della poesia per musica religiosa o laica – favorisce quell'andamento melodico soffuso e ossessivo, quasi da litania funebre, cui l'autore affida il messaggio ultimo del testo nonché la sua capacità d'impatto e di *choc*, di commozione, sul lettore: il contrasto tra la ferocia delle scene descritte e, appunto, quella che diviene addirittura una cantabilità tragica deve sottolineare una volta di più, e in modo inequivocabile, l'atrocità e l'insensatezza non del conflitto in Afghanistan soltanto, ma di tutte le guerre, di tutte le violazioni dei diritti umani. Però a questa denuncia, tanto legittima e necessaria quanto ovvia e in ogni momento e contesto aprioristicamente valida, la *Memoria* di De Signoribus si ferma, per di più insistendo, per corroborarla, su luoghi comuni senza se e senza ma veri e su afflitti populistici assolutamente condivisibili, e tuttavia scontati, persino fastidiosi perché diventano il generico contenuto di una prevedibile rappresentazione artistica che, riaffermandoli senza storicizzarli, senza trasformarli nei presupposti di un puntuale e contingente discor-

so critico, rischia di banalizzarli. E lo stesso rilievo si può muovere a quelle quattro *Altre chiuse* che concludono il volume: specie alla prima, che rievoca l'affondamento di un battello di profughi albanesi speronato da una nave da guerra italiana nel 1997.

Così, l'autore insiste sulla contrapposizione tra l'innocenza degli «affamati», stipati in «pietrose piste e case/ senza smalti e senza antenne» o in «capanne di fortuna» (pp. 28, 9 e 19), e la colpevole, tirannica opulenza del «civile occidentale» che attacca e uccide l'«ossuto» afgano in nome dei «capitali», della «borsa/ della spesa» e dei «petroli» (pp. 24, 14 e 28). Indugia nella descrizione degli affanni e del dolore delle vittime più indifese di qualsivoglia guerra, ossia vecchi e soprattutto bambini orrendamente «cenciarelli» e «sgranatelli» (pp. 17 e 20). Ricorda che «quando calano le bombe/ portan giù manna e clamori» ed evoca le orribili scene di guerra, con i cingolati che avanzano, le «cingolanti musichette/ dei sonori vincitori» che si alzano al cielo, l'infuriare dello scontro con «colpi in testa colpi in schiena» ai civili, ai miliziani, e poi per terra «corpi stesi corpi morti» (pp. 16, 20, 22 e 21). Auspica che cessi ogni conflitto di civiltà e di religione tra culture e popoli indistintamente fanatici che pretendono di legittimare le loro pretese di dominio presentandosi, ciascuno, come il solo custode del volere dell'autentico dio. E perché possa affermarsi il principio della tolleranza e del dialogo tra fedi e confessioni diverse, anche a nome degli altri uomini, come e con lui chiamati a una precisa missione, è appunto a dio che in conclusione *De Signoribus* si rivolge: «seminare il vero te,/ nuovo mondo, senza re» (p. 30). Ecco: è proprio il fatto che l'approccio dell'autore alla realtà sia non storicistico e razionalista, insomma politico, ma estetico e ontologico, e finisca con l'individuare nella poesia l'espressione originaria e, insieme, ultima del vero, a costringere il suo discorso a un salto in un altrove tutto o quasi metafisico al momento di congedarsi dal lettore suggerendogli una qualche speranza di giustizia e di pace. Un altrove che però troppo somiglia a quello di un'ambiziosissima religione dell'arte e che sembra raggiungibile solo da chi ciecamente si affidi alla parola di un coraggioso e predestinato poeta-messia.

Ebbene, se questa concezione ascetica e sacerdotale della scrittura ispira già *Memoria del chiuso mondo*, senza però essere del tutto esplicitata né tematizzata, essa dà invece forma e sostanza a *Ronda dei conversi*, costituendone il significato profondo. Lo si evince fin dal titolo di un volume, scrive l'autore stesso nelle *Note* al testo, di «versi, nonversi e quasiprose» (p. 131): un titolo che in effetti si presta a interpretazioni diverse, ma che anzitutto allude ai sacrifici e alla disciplina, all'onestà e al rigore con cui una truppa di uomini e donne non corrotti dalla volgarità e dall'immoralità del mondo contemporaneo invoca e sorveglia, riscopre e difende, a nome e a vantaggio anche degli altri, degli impuri e dei non eletti, quella verità e quella giustizia rimosse dalla società. E di questi conversi; di questi frati laici addetti a lavori di fatica in quel convento ormai sconosciuto che è la nostra iniqua civiltà; di questi 'contrari', ossia di questi individui avversi allo spirito dei tempi e pronti a difendere da esso, con la loro instancabile e continua ronda, appunto quello spazio sociale una volta inviolato e ora distrutto, quella comunità di probi in passato coesa e adesso sfaldatasi; di questi missionari, la guida è il poeta. È lui il converso più fedele alla propria vocazione di custode del vero e del giusto; è quella ritualmente celebrata dai suoi testi, in virtù dell'assoluta intransigenza formale e stilistica che li contraddistingue, la ronda più efficace.

Perciò la settima e ultima sezione del libro, *Accorale per le terreste*, non solo conferma quella fuga, già evidente in *Memoria del chiuso mondo*, del discorso presunto politico di De Signoribus in una dimensione puramente metafisica – quella che nel risvolto di copertina di *Ronda dei conversi* è correttamente ricondotta a «un cristianesimo senza trono» di cui l'autore auspica la riscoperta e il consolidamento –, ma attribuisce anche al poeta il compito di suscitare e intonare per primo, da sacerdote e maestro, i cori di un'umanità negletta e abbandonata che ricerca e invoca la salvezza. Si tratta indubbiamente di una roboante rivendicazione del ruolo pubblico e civile della poesia, giudicata, prima ancora che il linguaggio onesto per antonomasia e degli onesti per elezione, addirittura la terra promessa, il territorio dei valori autentici e il recinto della purezza morale; di una rivendicazione, però,

che soprattutto rischia di esaurirsi in quella fragorosa e intransitiva difesa di una mistica e postmoderna religione dell'arte di cui s'è detto. Infatti, un'ideologia della scrittura e un discorso complessivo perlopiù apodittici – un'ideologia e un discorso che affermano o lasciano intendere quel potere messianico e salvifico della parola che testi tendenzialmente autocentrati e autoreferenziali né possono né realmente sanno dimostrare nel solo modo in cui sarebbe possibile farlo, cioè aprendosi alla disputa con il mondo, trovando in esso e non nell'arte la loro origine, la loro forma, il loro posto e la loro finalità – fanno sì che la legittimità morale e la necessità sociale del fare versi siano aprioristicamente affermate e poste a fondamento della propria poetica da De Signoribus, il quale non aspetta che il riconoscimento di quelle venga da altri, non crede che esse debbano essere sottoposte a verifica dall'esterno, le giudica il movente, invece che l'esito, del suo percorso autoriale.

Da qui quell'eccesso di retorica, quella voce troppo impostata e quel tono inutilmente altisonante di non poche pagine di *Ronda dei conversi*, che però, oltre che da questa spinta, per così dire, pontificale assecondata da De Signoribus, nasce anche dalla sua ispirazione più sincera e più felice, quella che lo ha fin qui reso, e continua a renderlo quando egli le dà libero corso, uno dei poeti più solidi della sua generazione: un'ispirazione smaccatamente, dolcemente, lirica. Quella, addirittura straziante, di un soggetto che lamenta e insieme ricerca la propria esclusione dal mondo, avvertendo la scrittura come il solo risarcimento possibile alla propria solitudine e, allo stesso tempo, come la causa di essa; come una possibilità esclusivamente individuale di riscatto e, non meno, come un fallimento per chi della vita altrui e persino propria si confessa anzitutto dolente spettatore. Si vuole cioè dire, e lo si fa citando la *Premessa* e la *Promessa* poste in apertura di *Ronda dei conversi*, che De Signoribus lascia il segno, commuove e si dimostra un poeta irrinunciabile quando indugia, persino narcisisticamente, nella descrizione del suo «fermo riserbo» e quando si ritrae, con un misto di rabbia e malinconia, «cucito nell'interno di sé», laddove, non essendo egli in grado di sostanziare questo suo stato di esi-

lio dal mondo di ragioni che non siano psicologiche ed esistenziali o che non si leghino alla sofferenza del poeta che non vede socialmente riconosciuta la sua arte, né riuscendo a redimere il suo disagio inserendolo in una prospettiva realmente collettiva di protesta e di lotta civili e culturali, il suo discorso si sfarina, facendosi enfatico ma perdendo in incisività e necessità, quando vorrebbe trasformarsi nel grido dei sofferenti tutti «sopra la pena del presente stato» e quando, da discorso di un io, si propone di diventare quello di un noi, di una comunità intera (pp. 9 e 11).

E allora, se un componimento quale *Non serve a niente* esprime forse con maggior chiarezza di altri l'autentico desiderio dell'autore di rendere la propria «clausura» qualcosa d'altro da un semplice «no», e anzi la premessa per trovare un «sì decente», insomma per elaborare un'implicita proposta civile (p. 34), e se un testo come *Lessicale* è una prova ulteriore della pochezza del discorso di De Signoribus quando vuol farsi dichiaratamente politico, splendida davvero, la lirica forse più intensa della raccolta, è invece *Racconto del pudore*, con la descrizione del poeta come «un prigioniero del dolo/ cosparso in stenti verbali», inchiodato e ridotto al suo «ego timido e fiero», costretto a invocare, e a non avere, «un più integro io» (p. 42). E assai ispirate sono le sezioni quarta e quinta del volume. Quel *Dialogo* in cui, attraverso il confronto con un interlocutore attivo e mobile, curioso e partecipe del mondo, e tuttavia infelice e poco convinto di aver capito il senso di una realtà pur indagata da vicino, un poeta al contrario passivo e immobile, recluso nella prigione della parola, inquieto non meno dell'altro, ma capace di andare oltre i fenomeni contingenti e di comprendere, con il presente, il nocciolo di quelle verità senza tempo che ad esso danno forma, può infine affermare il potere della poesia di cogliere l'essenza delle cose e del male meglio di quale che sia gesto o pensiero o linguaggio. E poi quelle *Stazioni nella vita di una ronda* nelle quali De Signoribus, frammento dopo frammento, taluni magistrali (*Di qua, Prima dell'alfabeto, Il terzo occhio, Delirio-Idillio*), racconta la sua storia, e dunque la sua educazione sentimentale e di poeta, iniziata nel primissimo dopoguerra; spiega come nacque e a quale incer-

tezza tra infelicità e sottile piacere definitivamente lo condannò quella sottrazione dal mondo richiestagli dalla sua musa ascetica di scrittore appartato; con rapidissimi guizzi e calcolate allusioni, senza pretesa alcuna di sistematicità e invece puntando più che altro a dare un'idea di quale clima si respirasse allora, ci offre un compendio, ad esempio in *Teatro spento*, delle principali tendenze culturali e letterarie, delle generose utopie e delle improvvise disillusioni soprattutto degli anni Sessanta e Settanta, quelli della sua prima maturità e del suo esordio, anche con l'intento implicito di permettere al lettore di capire, per contrasto, il nocciolo della sua poetica.

Un libro discontinuo e non sempre calibrato, felice solo quando l'autore si distrae dalla sua ambizione di poesia esplicitamente civile, dunque, *Ronda dei conversi*. L'auspicio di chi stima De Signoribus è che, contrariamente a quanto lascia forse intendere il *Congedo*, la sua mente non si sposti in futuro «dall'opera passiva» che meglio sa costruire e che un intrinseco valore critico può anche avere, ed egli non vada più «dove sosta/ la gente detta attiva» per demistificarne i miti o per sforzarsi di offrire agli esclusi e agli sconfitti un meccanico, sofistico discorso di speranza (p. 127).

Antonio Tricomi

NORME PER I COLLABORATORI

I contributi, su floppy disk e in formato Word per Windows o Word per Macintosh, accompagnati dal dattiloscritto, devono essere inviati in doppia copia a:

Redazione di «Filologia Antica e Moderna» - c/o Dip.to di Filologia - UNICAL

87030 Arcavacata di Rende (CS) - tel. (0984) 49.31.28 - fax (0984) 49.31.63 - E-mail: fusi@fil.unical.it

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 uncinata « ») annata in numero romano seguito dal numero del fascicolo in numero arabo fra parentesi tonde (), anno di pubblicazione, numeri pagina. • Opere già citate: nome e cognome dell'autore, titolo abbreviato (corsivo) cit. (tondo), pagine. • Opera citata nella nota immediatamente precedente: usare *Ibidem* (non *ivi*), con o senza le relative pagine. • Autore citato immediatamente sopra di opera non citata precedentemente: usare *idem* (tondo). • Parole straniere di uso non comune: carattere corsivo. • Citazione all'interno del testo: tra virgolette uncinata. • Citazione all'interno di citazione: tra virgolette apicali doppie “ ”. • Note dell'autore all'interno di citazione: tra parentesi quadre []. • Omissione di parte di citazione: indicare con [...]. • Traduzione di citazione in lingua straniera: tra parentesi tonde. • Le parole che l'autore vuole evidenziare in maniera particolare vanno poste tra virgolette apicali semplici ‘ ’. • Nella citazione all'interno del testo di opere in versi, il carattere / indica separazione fra un verso e l'altro, mentre il carattere // segnala la separazione fra le strofe.

Abbreviazioni

capitolo/i = cap./capp.	in particolare = in part.	<i>scilicet</i> = <i>scil.</i>
carta/e = c./cc.	manoscritto/i = ms./mss.	seguito/i = s./ss.
commento = comm.	nota/e = n./nn.	sub voce = s. v.
confronta = cfr.	opera citata = <i>op. cit.</i> (corsivo)	supplemento = suppl.
eccetera/et cetera = ecc.	pagina/e = p./pp.	traduzione italiana = trad. it.
edizione = ed.	paragrafo/i = §/§§	verso/i = v./vv.
frammento = fr.	ristampa anastatica = rist. anast.	volume/volumi=vol./voll.

Esempi di riferimenti bibliografici

- Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e commento di M. Valgimigli, Bari, Laterza, 1946, pp. 12 ss.
- C. Pavese, *Ritorno all'uomo*, «L'Unità», 20 maggio 1945 (ora in *idem*, *Saggi letterati*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 329-333).
- C. Milanini (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 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 settembre 2005
dalla Rubbettino Industrie Grafiche ed Editoriali
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

