

29, 2005

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Dipartimento di FILOLOGIA

*FILOLOGIA Antica e Moderna*

# FILOLOGIA

ANTICA E MODERNA

XV, 29  
2005



€ 25,00

*Rubbettino*





Università della Calabria

Dipartimento di Filologia

**FILOLOGIA**  
ANTICA E MODERNA

**XV, 29**  
**2005**

*PUBBLICATO CON IL CONTRIBUTO FINANZIARIO  
DEL DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA  
DELL'UNIVERSITÀ 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 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

29, 2005

## **ALESSANDRO LAMI**

- p. 5 *UNA LEZIONE NEGLETTA DI M IN [IPPOCRATE], AFFEZIONI INTERNE 49 (VII 288, 21-290, 1 LITTRÉ)*

## **ANNA CARAMICO**

- p. 17 *L'AQUILA IN ESCHILO*

## **ANTONIO GARZYA**

- p. 29 *LEONIDA DI TARANTO E L'EPIGRAMMA ALESSANDRINO*

## **BEATRICE LAROSA**

- p. 41 *LA SCENA DI ELENA (RASSEGNA CRITICA 1880-2001)*

## **MARIA NUCCI**

- p. 67 *CORPUS TIBULLIANUM IV 8 (= III 14)*

## **ALESSIA CAPORALE**

- p. 79 *LODOVICO DOLCE: L'EPITHALAMIO DI CATULLO NELLE NOZZE DI PELEO ET DI THETI*

## **ALBERICO GUARNIERI**

- p. 113 *LA SEDUZIONE E LO SGUARDO. IPOTESI DI LETTURA DE IL PIACERE*

## **FRANCESCO MATTIA ARCURI**

- p. 135 *MONTALE E DORA MARKUS: UN POETA E IL SUO AMULETO*

**ANNA GUZZI**  
p. 153 *IL COLORE DELLA TEORIA*

**HANNA SERKOWSKA**  
p. 187 *UN'ALTRA INCARNAZIONE TRISTANICA DEL ROMANZO OCCIDENTALE?*

**ANDREA AMOROSO**  
p. 199 *ROLAND BARTHES. IL TESTO COME MACCHINA PERVERSA*

**FERNANDO GARREFFA**  
p. 227 *RIFLESSIONI COSMICOMICHE*

### **RECENSIONI**

p. 243 **ANGELA FRANCESCA GERACE** (ANTONIO TRICOMI, *SULL'OPERA MANCATA DI PASOLINI. UN AUTORE IRRISOLTO E IL SUO LABORATORIO*)

p. 247 **ELENA PORCIANI** (MARINA SPUNTA, *VOICING THE WORD. WRITING ORALITY IN CONTEMPORARY ITALIAN FICTION*)

p. 249 **ITALIA FRANGELLA** (GIAN CARLO FERRETTI, *STORIA DELL'EDITORIA LETTERARIA IN ITALIA. 1945-2003*)

Alessandro Lami

Una lezione negletta di M  
in [Ippocrate], *Affezioni interne* 49  
(VII 288, 21-290, 1 Littré)

Il cap. 49 dello scritto ippocratico *Sulle affezioni interne* (= *Int.*) rappresenta la scheda nosologica dedicata ad una varietà, la terza in ordine di esposizione, di quelli che vengono chiamati «morbi grossi».<sup>1</sup> Questi ‘morbi grossi’ sono identificati da Littré nel loro complesso come neuropatie. Il nome, che non ricorre altrove nella nosografia medi-

<sup>1</sup> A differenza di quanto avviene altrove, all’inizio della serie non si dà il numero delle varietà (cfr. capp. 10-12; 14-17; 35-38; 52-54). Non numerati sono peraltro anche altri gruppi di malattie (le idropisie, 22-26; le epatiti, 27-29; le spleniti, 30-34 [ma la prima è detta appunto «prima»]; gli ‘stifi’, 39-43; gli ilei, 44-46). Nel caso di questi quattro ‘morbi grossi’ un numero si potrebbe forse ricavare per emendamento. All’inizio del cap. 47 i codici hanno  $\text{παχέα δὲ τὰδε τὰ } (\Theta : \text{παχέα τὰδε M}) \text{ νοσήματα καλέεται}$ : di regola ogni scheda nosologica è anche sintatticamente autonoma rispetto alla precedente e si apre quindi in asindeto, e così il  $\delta\acute{\epsilon}$  recato da  $\Theta_2$  ma omissso da M, potrebbe essere interpretato come il fraintendimento di un numerale ( $\delta$ ); si veda l’introduzione alla trattazione delle nefriti (14,  $\text{ἀπὸ νεφρῶν αἴδε νοῦχοι γίνονται τέσσαρες}$ ); ma, per contro, anche quella relativa agli ilei (44,  $\text{εἰλεοὶ δὲ } [\delta\acute{\epsilon} \text{ è omissso da M}] \text{ τὰδε νοσήματα καλέονται}$ : e gli ilei sono tre!). Le edizioni cui ci si riferisce nel seguito sono quelle di É. Littré, *Œuvres complètes d’Hippocrate*, 10 voll., Paris, Baillière, 1839-61; F.Z. Ermerins, *Hippocratis et aliorum medicorum veterum reliquiae*, 3 voll., Utrecht, Kemink, 1859-1864; J.E. Petrequin, *Chirurgie d’Hippocrate*, 2 voll., Paris, Baillière, 1877-1878; E.T. Withington, *Hippocrates*, III (trattati chirurgici), Cambridge, Mass.-London, Heinemann-Harward Univ. Press, 1928; e per *Int.* in particolare quella di P. Potter, *Hippocrates*, VI, Cambridge, Mass.-London, Heinemann-Harward Univ. Press, 1988; l’indice ippocratico citato è quello a cura di J.-H. Kühn e U. Fleischer, 4 fascicoli, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1986-89, con supplemento a cura di A. Anastassiou e D. Irmer, ivi, 1999.

ca antica, non è stato certamente dato a queste affezioni dal medico di *Int.*: egli si limita in effetti a registrarlo all'inizio della trattazione di questi morbi (47, παχέα δὲ τὰδε τὰ νοσήματα καλεῖται)<sup>2</sup> e a fornire poi per ognuno di essi, come usualmente in questi manuali patologici, sintomatologia – con notazioni eziologiche sia umorali interne che scatenanti esterne –, terapia, indicazioni prognostiche e, a fine di ogni scheda, una sintetica caratterizzazione sulla gravità dell'affezione. A quanto pare, però, l'autore di *Int.* non aveva per parte sua rinunciato a ricercare, tra i sintomi che presentano i pazienti afflitti da questi morbi, un collegamento con il nome che ad essi doveva essere tradizionalmente dato e che i medici avevano recepito.

<sup>2</sup> Quest'uso di καλέω è contiguo a quello per cui viene sottolineata l'accezione tecnica di un termine (τὸ λεγόμενον, τὸ καλούμενον): è da parte dell'autore un richiamo all'impossi di dati lessicali non derivanti da sue scelte personali; cfr. solo *Malattie* II (A) 53, 2 (καὶ καλεῖται ῥηγματῆρος πλεύμονος), e le talvolta pedantesche osservazioni in *Malattie* I 20 (ἂ καὶ καλέουσι ῥήγματα), 23 (θερμαίνεται πᾶν τὸ ἄλλο σώμα ἀπὸ τούτων καὶ καλεῖται πυρετὸς τοῦτο), 24 (τοῦτο δὲ καλεῖται ῥίγος, φρίκη δὲ τὸ ἀσθενέστερον). Il termine 'tecnico' può all'occasione essere contestato: cfr. *Malattia sacra* 17, 2 (in riferimento alle φρένες e alle 'orecchiette' del cuore, ἄλλως ὄνομα ἔχουσι τῆς τύχης κεκτημένον καὶ τῶι νόμῳ, τῶι δ' ἐόντι οὐκ, οὐδὲ τῆς φύσει [...] ἀλλὰ μάτην τοῦτο τὸ ὄνομα ἔχουσι καὶ τὴν αἰτίην). Anche nel caso del nome della malattia questa attenzione, talvolta critica, alla sua denominazione tradizionale pare costituire un indizio di recenziorità di redazione: cfr. *Mal.* II 71 (φλέγμα λευκόν, e anche *Mal.* I 3 e 6 φλέγμα λευκόν, ἐκ λευκοῦ φλέγματος, ὑπὸ λευκοῦ φλέγματος ἐχομένῳ [denominazione tradizionale]) e per contro l'avvertenza di *Affezioni* 19 (φλέγμα λευκόν ὅταν ἔχη [presentazione tradizionale, ma subito dopo] [...] καὶ λευκότερον μὲν οὐδὲν τοῦτο τοῦ ἄλλου φλέγματος [...] καὶ καλεῖται ἡ νοῦκος φλέγμα λευκόν) e la riformulazione della presentazione della malattia in *Int.* 21 (dove essa è addirittura presentata nei termini secondo l'autore più consoni, mentre il nome tradizionale è dato in una parentica: ἦν δὲ τύχη παλαιότερον ἐὼν τὸ φλέγμα – λευκόν δὲ καλεῖται τοῦτο τὸ φλέγμα). Denominazione di origine popolare e poi semplicemente accolta dai medici sembra essere quella del βλητός, di chi «ha avuto un colpo»: cfr. *Mal.* II (A) 25 (ἦν βλητός γένηται, e anche (B) 8 [presentazione tradizionale]) e per contro, con tentativo di spiegazione del nome fatto risalire agli 'antichi', *Regime delle malattie acute* 17 (5 Littré), *Preazioni coe* 394 e *Mal.* III 3 (οἱ δὲ βλητοὶ λεγόμενοι). Sulla malattia 'cosiddetta' causode, cfr. *Mal.* II (A) 63 e per contro *Mal.* III 6 e *Affezioni* 14. Per *Mal.* III cfr. ancora cap. 10 (ὑπὸ δὲ τῆς κυνάγχης λεγομένης [...] καὶ καλέουσι παρακυνάγχην). E assai vivace è la polemica sul nome e la nozione di ὑπεραιμέω in riferimento alle 'vene' della testa, il dato eziologico che individua la malattia, tra la parte più antica di *Mal.* II (A 17-18) e quella più recente (B 4a-4b). Per *Mal.* I cfr. cap. 28 (καλεῖται δ' αὕτη ἡ νοῦκος πλευρίτις ἀπυρετος) e per *Int.* ancora capp. 37 (ἄλλος ἴκτερος· ἐπιδήμιος καλεῖται, διότι πᾶσαν ὥρην ἐπιλαμβάνει), 39 (εἰς τὸς τόδε νόσημα καλεῖται [καλεῖται è omissis da Θ]), 44 (cfr. *supra*, n. 1), 45 (καλεῖται δὲ εἰλεὸς ἰκτεριώδης), 46 (καλεῖται δὲ εἰλεὸς αἱματίτης).

Nella descrizione della prima varietà, che funge anche da introduzione a questa serie di quattro malattie, l'aggettivo *παχύ* ricorre, al di là del nome della malattia, nella sezione sintomatologica in riferimento all'orina emessa (καὶ οὐρεῖ παχὺ οἶόν περ ὕδρωπα) e alla pelle della testa del paziente (καὶ τῆς κεφαλῆς τὸ δέσμα παχὺ καὶ ἐρυθρὸν γίνεται). Il radicale *pakh-* non ricorre altrove, se non nel nome, nelle schede dedicate alle altre tre varietà, e credo quindi che si debba vedere in quei due rilievi sintomatologici un tentativo da parte dell'autore di *Int.* di dar conto sulla base dell'osservazione clinica di una denominazione tradizionale, ma ormai enigmatica, almeno sul piano tecnico, della malattia.

Ritengo molto probabile che l'origine del nome vada ritrovata non nella lingua dei professionisti, nell'oggettiva 'spessezza' o 'grossezza' di secrezioni o di parti anatomiche, da essi accertata e apprezzata (e riscontrabile peraltro in una sola varietà dell'affezione), ma nella lingua del popolo, che sa cogliere icasticamente il complessivo effetto sul paziente della malattia – e in tutte e quattro le sue varietà –, e cioè quell'estrema riduzione della capacità di risposta del malato a stimolazioni sensoriali fino alla perdita totale da parte sua del senso della realtà. Occorre rifarsi al senso psicologico-intellettuale di *παχύ*, di 'grosso' inteso come 'ottuso', 'stupido', in riferimento a chi si pone fuori e al di sotto del comune sentimento e della comune comprensione della realtà. Il morbo era stato forse popolarmente chiamato 'grosso', perché esso rende 'grossolana' la risposta sensoriale e intellettuale del paziente che ne è vittima.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Con trasferimento della caratterizzazione del sintomo più rilevante (l'essere diventato 'grosso', stupido) al nome della malattia ('morbo grosso, stupido', in quanto fa diventare grosso e stupido), un procedimento ricorrente nella medicina (antica e moderna): ne ho già parlato in «Lalies» (21), 2001, pp. 82-83 e in *La medicina greco-romana*, Pisa, Felici-La Limonaia, 2002, pp. 77, 80-81. È problematico accostare etimologicamente *παχύ* a lat. *pinguis*, in ogni caso la sua area semantica copre per la parte che qui interessa quella di lat. *crassus*. Per questo senso di *παχύ*, cfr. LSJ s. v. III (l'informazione che il nome delle malattie 'grosse' in *Int.* deriva dal fatto che esse sono qui *supposed to be due to thickened phlegm*, ivi I 3 b, non è corretta); e si vedano in particolare Platone, *Eutidemo* 286 e 9-10 (τὰ σοφὰ ταῦτα [...] οὐ πάνυ τι μαιθάνω, ἀλλὰ παχέως πως ἐννοῶ) e Menandro, *Arbitrato* 756 (παχύδερμος ἦσθα καὶ σύ, νοῦν ἔχειν δοκῶν).

Ora, quella che voglio qui prendere in considerazione è la formulazione data alla riduzione o annullamento della sensibilità uditiva e visiva osservata in particolare sul paziente della terza varietà del morbo (cap. 49). L'acuto dolore che talvolta si fissa alla testa è tale che il paziente per via della gravezza non è capace né di vedere sollevando gli occhi né di udire con le orecchie. Nella testimonianza del codice viennese (Θ, *Vind. med. gr.* 4) il segmento in questione è in questi termini: ὥστε οὔτε τοῖσιν ὀφθαλμοῖσιν ἀνορᾶν οὔτε τοῖσιν ὤσιν ἀκούειν δύναται ἀπὸ τοῦ βάρους. L'espressione 'vedere con gli occhi e sentire con le orecchie' può bene apparire ridondante, ma a parte l'illustre modello epico, essa non è estranea alla lingua dei medici e dell'autore di *Int.* in particolare.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Per l'epica, cfr. solo il verso ὦ πόποι ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὀρώμαι (4x *Il.* ~ *Od.* XIX 36) e la clausola ἴδεν ὀφθαλμοῖσιν (4x *Il.*, 4x *Od.* + XVII 511). In Platone, *Fedone* 65 d9, nel contesto della netta separazione operata tra l'informazione sensibile e la nozione intellettuale, si evidenzia con la sottolineatura del 'vedere con gli occhi' l'alterità dell'idea rispetto alla possibilità di percezione 'corporale': ἡδη οὖν πώποτέ τι τῶν τοιούτων τοῖς ὀφθαλμοῖς εἶδες; Per il 'sentire con le orecchie' cfr. *Il.* XII 442 (Ettore ha esortato i Troiani a sfondare il muro e ad appiccare il fuoco alle navi degli Achei: ὡς φάτ' ἐποτρύνων, οἳ δ' οὔσας πάντες ἄκουον). E per il parallelismo 'vedere con gli occhi e sentire con le orecchie', cfr. Esiodo, *Th.* 700-703 (bagliori e fragori nella Titanomachia: εἴσατο δ' ἄντα ὀφθαλμοῖσιν ἰδεῖν ἢ δ' οὔσας ὄσσαν ἀκούσαι| αὐτως, ὡς ὅτε γαῖα καὶ οὐρανὸς εὐρὺς ὑπερθε| πῖλνατο); e, naturalmente, Saffo, fr. 31, 11-12 (per cui è stato richiamato a confronto proprio questo luogo di *Int.*, ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημ', ἐπιρρόμ| βεῖσι δ' ἄκουαι: si noti la non perfetta simmetria dei due membri del segmento [per il confronto Saffo-*Int.*, cfr. V. Di Benedetto, *Intorno al linguaggio erotico di Saffo*, «Hermes» (113), 1985, pp. 145-151]). In Senofonte, *Ciropeia* IV 3, 21, Crisanta è entusiasta della proposta di Ciro ed è prontissimo a divenire un nuovo e più efficiente Centauro; diventando perito cavaliere, egli potrà infatti comporre e scomporre a suo piacimento le due nature, umana e ferina (ὁ μὲν γάρ [il Centauro] δυοῖν ὀφθαλμοῖν προσεωρᾶτο καὶ δυοῖν ὤστοιν ἴκουεν· ἐγὼ δὲ τέτταρσι μὲν ὀφθαλμοῖς τεκμαροῦμαι, τέτταρσι δὲ ὤσιν αἰσθίσομαι· πολλὰ γάρ φασι καὶ ἵππον ἀνθρώπου τοῖς ὀφθαλμοῖς προορῶντα δηλοῦν, πολλὰ δὲ τοῖς ὤσιν προακούοντα σημαίνειν). Nelle *Divisioni Aristoteliche* 21 è la caratterizzazione della buona sensibilità (εὐαισθησία) che impone di rilevare sia l'organo che la funzione (27, 15-19: οἶον ἐάν τις τοῖς ὀφθαλμοῖς ὄρᾳ καὶ τοῖς ὤσιν ἀκούῃ καὶ τῆι ῥίνι καὶ τῶι στόματι αἰσθάνηται, ὧν δεῖ αἰσθάνεσθαι). Per quanto riguarda i medici ippocratici va rilevato che la ridondanza di simili espressioni è attenuata dalla sottolineatura di particolarità relative alla percezione. In *Malattie II*, nella trattazione più antica (A), si incontrano due espressioni 'omeriche', cioè senza precisazioni ulteriori, relative alla vista (25, καὶ τοῖσιν ὀφθαλμοῖσιν οὐ δύναται ὄρᾶν e 73, καὶ τοῖσιν ὀφθαλμοῖσιν οὐχ ὄρᾳ – diverso è il caso del cap. 12 καὶ ἐκ τῶν ὀφθαλμῶν ἐσορῶντι κλέπτεται ἢ οἱ ἀυγή), ma nella redazione più recente (B) si ha per il primo caso (cap. 8) la specificazione καὶ τοῖσιν ὀφθαλμοῖσιν οὐχ ὁμαλῶς ὄρᾳ (più sotto ripreso con καὶ τοῖσιν ὀφ-

Per quanto riguarda l'incapacità di vedere *sollevando* gli occhi (ἀνορᾶν) – è questa la qualificazione che attenua il pleonasmo espressivo –, si può richiamare il cap. 29 (si tratta di una malattia del fegato che porta ad accessi di follia): καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς οὐ δύναται ἀνορᾶν. E nel primo cosiddetto 'tifo' (39: in realtà uno 'stifo', una costipazione)<sup>5</sup> per via della calura interna il paziente οὐδὲ τοῖσιν ὀφθαλμοῖσιν ἀνορᾶν δύναται ὑπὸ τοῦ καύματος, con anche, di seguito, un riferimento alla percezione uditiva, καὶ ἦν τις αὐτὸν ἐρωτᾷ τι, ὑπὸ τοῦ πόνου ἀκούων οὐ δύναται ὑποκρίνεσθαι. Nella seconda varietà di morbo grosso (cap. 48), sempre in concomitanza con dolore alla testa, viene rilevato: καὶ τοῖσιν ὡς οὐκ ὄξυ ἀκούει, πολλάκις δὲ καὶ τοῖσιν ὀφθαλμοῖσιν οὐχ ὄραϊ. (Diverso è il caso al cap. 40, secondo 'stifo', dove non si tratta di un 'vedere', ma di avere un esoftalmo: καὶ τοῖσιν ὀφθαλμοῖσιν ἐξορᾷ ἰσχυρῶς<sup>6</sup> – e cfr. anche al cap. 43 in riferimento alla scarsa frequenza del battito di ciglia, καὶ τοῖσιν ὀφθαλμοῖσιν ἀραιὰ καρδαμύσσει: al cap. 48 si ha solo οὐ καρδαμύσσει).

Non c'è dubbio che nella versione del Vindobonense il testo corre in maniera aproblematica e che l'espressione usata trova paralleli all'interno stesso di *Int.* (ma si noti al cap. 48, in riferimento all'udito, la

θαλμοῖσι διὰ τοῦτο οὐχ ὄραϊ). Negli altri casi il 'vedere con gli occhi' o 'con la vista' (ὄψει) comporta sempre una pregnanza espressiva (cfr. *Ferite nella testa* 5, 3; 10, 4; 18, 2; *Sull'arte* 2, 1; 11, 1-3; 12, 1; *Malattie* IV 55, 4). Stesso discorso vale per il 'sentire con le orecchie', del resto espressione assai meno frequente: sono in grado di citare, a parte *Int.*, solo *Malattie delle donne* I 41 (τοῖσι δὲ οὐαῖσιν οὐκ ὠκέως [Θ : ὄξέως MV] ἔσακούει ἐκ τῆς νοῦσου) e *Prorretico* II 3 (nel contesto di un richiamo all'attivazione di tutte le risorse sensibili e intellettuali del medico per stabilire una diagnosi/prognosi, τοῖς ὡς [...] ἀκούσαντα: cfr. poco sopra ἔξεστι δὲ καὶ ταῦτα πάντα καταβασιάζειν κάλλιστα καὶ ἄλλα τοῖσι δοκιμείουσιν, οἷσιν ἔχομεν τε καὶ χρεόμεθα εἶ πάντα [ἐς πάντα Ermerins, εἶ πάντες?]: πρῶτον μὲν γὰρ τῇ γνώμῃ τε καὶ τοῖσιν ὀφθαλμοῖσιν [...] ἔπειτα τῆσι χερσὶ ψάσαντα [...] αἶ τε ῥῖνες [...]).

<sup>5</sup> Così credo che vada recuperato da Θ il nome della malattia, cfr. «Lalies» cit., pp. 85-87; *La medicina greco-romana* cit., pp. 84-87; e cfr. ora anche *GI (Vocabolario della lingua greca*, a cura di F. Montanari, con la collaborazione di I. Garofalo e D. Manetti, Torino, Loescher, 2004<sup>2</sup>), s. νν. εἶφος e τύφος.

<sup>6</sup> E comunque nell'altro luogo del *Corpus Hipp.* in cui ricorre il composto si ha semplicemente ἐξορᾷ (ὡς ἀγχόμενος, *Malattie* II 68, 1; e così anche nel testo parallelo di Eurifonte di Cnido, conservato nel *Commento al VI libro delle Epidemie* di Galeno: ma gli occhi, «il bianco degli occhi» τῶν ὀφθαλμῶν τὰ λευκά, sono rammentati nella breve coordinata immediatamente precedente).

qualificazione οὐκ ὀξύ); per contro la versione recata dal Marciano M (*Marc. gr.* 269), l'altro codice portatore di tradizione, risulta non esente da errori e, per quanto riguarda precisamente la percezione uditiva, da oscurità. Questo è il testo recato da M: ὥστε τοῖσι οὖλοισι (γρ. καὶ ὡςί *M<sup>mg</sup>*) ἀκούειν δύναται οὐδὲ τοῖσι ὀφθαλμοῖσι ὄρᾶν. C'è da notare in M rispetto a Θ un'inversione dei termini relativi ai due sensi: prima il riferimento all'udito e poi quello relativo alla vista, come nel cap. 48; e un errore sicuro di M è riscontrabile nell'omissione di una determinazione negativa nel primo membro del segmento relativo all'udito, reclamata nel testo stesso di M dall' οὐδέ con cui è introdotto il secondo membro. Ancora, si può sorprendere una banalizzazione in ὄρᾶν rispetto al composto e raro ἀνορᾶν recato da Θ.<sup>7</sup> Per contro, M sembra offrire la lezione giusta ὑπὸ τοῦ βάρεος a fronte di ἀπὸ τοῦ βάρεος di Θ (cfr. solo nel passo relativo allo 'stifo' citato più sopra ὑπὸ τοῦ καύματος, ὑπὸ τοῦ πόνου).

Ma che dire di τοῖσι οὖλοισι? Una lezione veramente imbarazzante, che la variante marginale solo evidenzia nella sua stranezza: quel che è certo è che nessuno mai ha avuto una percezione uditiva per il tramite delle gengive (τὰ οὖλα). La lezione di M non poteva così avere grande fortuna, e non l'ha avuta. Attraverso i *recentiores* l'edizione di Littré riproduce l'ordine delle parole di M; dai *recentiores* inoltre Littré recupera un καὶ in sostituzione di ὥστε all'inizio della proposizione, e ancora l'interpolazione di un ὀξέωσ<sup>8</sup> davanti ad ἀκούειν insieme a quella (necessaria) della particella negativa οὐ davanti a δύναται. Come ci si può solo attendere l'apparentemente assurdo τοῖσι οὖλοισι è espulso dal suo testo in favore della variante accolta dai *recentiores* ὡσί(ν), e ne rimane traccia in Littré, sulla base di H (*Paris. gr.* 2142), e senza commento alcuno, nella nota d'apparato. Il testo di Littré è, come è noto, alla base di quello di Ermerins, il quale per parte sua si in-

<sup>7</sup> Su ἀνορᾶν cfr. J. Jouanna, *Hippocrate. Pour une archéologie de l'école de Cnide*, Paris, Les Belles Lettres, 1974, p. 21 in nota.

<sup>8</sup> Per questo ὀξέωσ cfr. cap. 48: evidentemente i *recc.* avvertivano un'eccessiva ridondanza in τοῖσιν ὡσιν ἀκούειν οὐ δύναται οὐδὲ τοῖσιν ὀφθαλμοῖσιν ὄρᾶν, che l'interpolazione dell'avverbio intende mitigare.

terroga su alcune difficoltà del passo, ma tace completamente su τοῖσι οὔλοις. E ultimamente neanche Potter avverte il bisogno di segnalare questa lezione di M (e nemmeno il diverso ordine delle parole testimoniato dal codice). Nell'*Index Hippocraticus* di Amburgo, infine, οὔλοις di M non compare s. vv. οὔλον, οὔλος, ὄλος. Solo s. v. οὔς vi si registra in rapporto a questo luogo la variante di M (III 604b).

In casi come questi, quando il significato viene dato per scontato, si è portati a riconoscere un mero errore nel dato eccentrico, e solo tanto meglio se questo errore può anche essere in qualche modo spiegato sulla base del significante. Ora, in effetti, una spiegazione paleografica che possa ricondurre l' 'errore' τοῖσι οὔλοις di M al così chiaro (fin troppo chiaro?) τοῖσιν ὠκίς di Θ può essere abbastanza agevolmente trovata. Se si parte, come è ovvio, dalla maiuscola si può rappresentare l'ipotetico processo di corruzione in questo modo:

τοῖσι οὔλοις < TOICIOYΛOICI < TOICIOYACI.

Basta cioè postulare un facile scambio Λ/A che ha portato all'ulteriore corruzione consistente nella dittografia -OICI da -CI. Il risultato finale è che avremmo un τοῖσι οὔαις che, nel significato, è del tutto identico a τοῖσιν ὠκίς recato da Θ e ricordato a margine dallo stesso M.

Eppure, l'insieme lascia insoddisfatti, come il prodotto di una ricostruzione tutto sommato artificiosa. E artificiosa a cominciare dalla forma οὔαις, forma non sconosciuta, è vero, nel *Corpus Hippocraticum*, che tuttavia contraddice ὠκίς del capitolo precedente, recato concordemente dai due codici.<sup>9</sup>

Si possono sempre suggerire più o meno probabili spiegazioni: che per esempio sia stata annotata a margine questa forma 'omerica' per le

<sup>9</sup> Cfr. anche cap. 31, καὶ ἐκ τοῦ ὠπὸς κακὸν ὄζει. La forma οὔαις- (derivante da un diverso trattamento della semivocale a partire da \*ou(s)η -t > ouat-, ovvero > owat- e conseguente contrazione) è epica, anche se considerata più in generale ionica (cfr. il *Lessico* di Fozio, s. v. οὔς: ὠπὸς ἢ γενική, οἱ δὲ Ἴωνες οὔαιος – tuttavia si incontra anche in ambiente dorico, in Epicarmo, in testi pitagorici pseudoepigrafici ed anche in iscrizione a Cos, cfr. Bechtel II 570, III 75). Nel *Corpus Hipp.* la forma è in ogni caso bene attestata nella tradizione diretta (e anche indiretta, nei lemmi dei commentatori, in Galeno e Palladio); cfr. anche R. Joly, *Hippocrate*, t. XIII, CUF, Paris, Les Belles Lettres, 1978, n. a *Gland.* 13.2, pp. 123 s.

orecchie, in quanto utilizzata altrove in ‘Ippocrate’ e in quanto sentita come più specificamente ionica, e che dal margine essa sia poi penetrata nel testo espellendo la forma più comune.<sup>10</sup> E tuttavia credo che possa essere presa in considerazione anche un’altra ipotesi. L’ipotesi cioè che la lezione di M non sia affatto erronea.

Almeno nel greco più tardo ricorre τοῖς ὅλοις col valore avverbiale di ὅλωσ, ‘completamente, del tutto’, anche in frasi negative, ‘(non) affatto’: cfr. LSJ s. v. Π 2<sup>11</sup> (per τοῖς ὅλοις in frase negativa è citato Filodemo, *Rh.* Π 135, 18-20: οὐδὲ τοῖς ὅλοις οἰοί τ’ ἂν γέ[ι]νοιτο κτήσα[σθ]αι [τοιαύτη]ν ῥητορικὴν — nell’*Index* di Sudhaus, p. 345 è registrato s. v. quest’uso col valore di ‘omnino’). Qui ricordo solo P<sup>T</sup>ebt. 61 del 118-117, (b) 33 (τοῖς ὅλοις τὴν γῆν ἀσπορήσειν, con n. a p. 212 e n. a l. 324, p. 239), BGU XIV 2370 dell’84-81 (τοῖς ὅλοις ἐξηπόρ[ει] ἔνεκα τοῦ [...], «Er war durchaus verzweifelt, weil [...]), W.M. Brashear)<sup>12</sup> e due steli del Fayyūm, una con un’iscrizione datata con precisione al 2 dicembre del 95 a. C. (νυλὶ δὲ τοῦ προδεδηλωμένου ἱεροῦ ἐγλελιμμένου τοῖς ὅλοις), l’altra del 69/68 (ἱερὸν Ἄμμωνος [...] συμπεπτωκὸς καὶ τοῖς ὅλοις ἐξηρημωμένον).<sup>13</sup> Un materiale molto vasto è offerto da Polibio: tutta una serie di passi era già registrata nel *Lexicon Polybianum* di (J.A. Ernesti-) J. Schweighäuser, Oxonii, Whittaker et Parker, 1822, p. 296 b s. v. τὰ ὅλα πράγματα, *et*

<sup>10</sup> Il caso che sempre si cita per glosse ‘dotte’ che rimpiazzano nel testo termini più correnti è quello di Saffo, fr. 96, dove un ametrico, ma più prezioso μήνα ha quasi certamente espulso il più comune *σελάννα*. A questo proposito è da notare che il tentativo di spiegazione di Janko su base meramente paleografica risulta tanto ingegnoso quanto artificioso: a partire da una aplografia in -ΔΑΚΤΥΛΟCCΕΛΑΝΝΑ si sarebbe giunti a -ΔΑΚΤΥΛΟCΛΑΝΝΑ, e, in ΛΑΝΝΑ, ΛΑ sarebbe stato letto come M e il primo N come H, tutti errori per vero di per sé banali che, però, per pura combinazione sarebbero nel loro insieme felicemente approdati al prezioso MHNA, miracolosamente ineccepibile nel significato e nella forma dialettale.

<sup>11</sup> E anche R. Renehan, *Greek Lexicographical Notes. A Critical Supplement to the Greek-English Lexicon of Liddell-Scott-Jones*, Second Series, “Hypomnemata”, Heft 74, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982, s.v., p. 107.

<sup>12</sup> Una menzione merita a questo proposito anche l’aquila di Esopo vessata dallo scarabeo (Fab. 3 III: ὁ δ’ ἀετὸς ἀμηχανήσας τοῖς ὅλοις, 7, 11-12 Hausrath-Haas).

<sup>13</sup> «Maintenant le sanctuaire susdit se trouve complètement abandonné», «temple, qui n’est plus que ruines et qui se trouve complètement déserté» (A. Bernand, *La prose sur pierre dans l’Égypte hellénistique et romaine*, II tomes, Paris, CNRS, 1992, nn. 32, 18-19 e 39, 6).

τὰ ὅλα (a p. 297a si notava: *Denique τοῖς ὅλοις, praecedente vel sequente particula negante, est nullo modo, neutiquam*, con rimando a ΠΙ 90, 10 [τὸν Φάβιον φυγομαχοῦντα μὲν προδήλως τοῖς δ' ὅλοις οὐκ ἐκχωροῦντα τῶν ὑπαίθρων] e IV 47, 4 [οὐκ ἐντρεπομένων δὲ τοῖς ὅλοις, ἀλλὰ πεπεισμένων δίκαια λέγειν]). Ora tutto quanto il materiale è raccolto e ordinato nel *Polybios-Lexicon*, Bd. I, Lief. 4, a cura di A. Mauersberger, Berlin, Akademie, 1975, s. v.: cfr. C 3 (col. 1717-18).

Ma si hanno esempi precedenti, in cui, a partire da un originario valore strumentale del dativo, in riferimento ad una nozione circoscritta, già si può apprezzare l'evoluzione di τοῖς ὅλοις in direzione di una locuzione meramente avverbiale.<sup>14</sup> Si vedano Demostene, *Filippica* 3, 64 (τοῖς ὅλοις ἠττᾶσθαι ἐνόμιζον – a partire da situazioni come Erodoto V 46, 1 μάχῃ ἐσσωθέντες: ma il nesso è comunissimo); *Esordi* 52 (53), 3 (οὐδὲν βέλτιον τοῖς ὅλοις νῦν ἢ προτερον πράττετε); e anche Aristotele, *Etica Nicomachea* 1098b 28-29 (οὐδετέρους δὲ τούτων εὐλογον διαμαρτάνειν τοῖς ὅλοις, ἀλλ' ἔν γε τι ἢ καὶ τὰ πλείετα κατορθοῦν, dove κατορθοῦν è molto probabilmente usato intransitivamente con accusativo interno o di relazione – a partire da situazioni come Demostene, *Contro Timocrate* 48 e 110 [γνώμη διαμαρτῶν]; e per κατορθοῦν, cfr. per es. Polibio III 48, 2 [κατωρθώσειν τοῖς ὅλοις] a partire da casi come II 70, 6 [τῆι μὲν μάχῃ κατώρθωσε]).<sup>15</sup> Ma su questa linea di sviluppo si pone sicuramente anche Platone, *Liside* 215 c3-4: ἀρά γε ὅλωι τινὶ ἐξαπατώμεθα;

<sup>14</sup> Per questi dativi cfr. Kühner-Gerth I 437 ss. e Schwyzer II 167.

<sup>15</sup> In Polibio ritornano spesso le espressioni κινδυνεύειν, σφάλεσθαι, πταίειν τοῖς ὅλοις (πράγμασι). Si parte da situazioni come Erodoto II 120, 2 (τοῖσι σφετέροισι σώμασι καὶ τοῖσι τέκνοισι καὶ τῆι πόλι κινδυνεύειν), VII 209, 3 (κινδυνεύειν τῆι ψυχῆι); Lisia, *Epitafio* 63 (ἐν τοῖς σώμασι τοῖς ἑαυτῶν κινδυνεύσαντες); Andocide, *Sui misteri* 4 (περὶ τοῦ σώματος τοῦ ἑαυτοῦ κινδυνεύσαι); ovvero come Tucidide II 65, 12 (σφαλέντες δὲ ἐν Cικελίαι ἄλλῃ τῆι παρασκευῆι καὶ τοῦ ναυτικοῦ τῶι πλείοσι μορῶι), VI 10, 2 (σφαλέντων δὲ που ἀξιόχρεωι δυνάμει), IV 18, 2 (γνώμη σφαλέντες); Senofonte, *Ciropedia* I 3, 10 (καὶ ταῖς γνώμασι καὶ τοῖς σώμασι σφαλλομένοις); ovvero come Platone, *Teeteto* 160 d1 (μὴ πταίων τῆι διανοίαι περὶ τὰ ὄντα ἢ γιγνόμενα). E in Polibio stesso si veda lo sviluppo da Ἀθηναίοις [...] πταίεσσι τῆι μάχῃ τῆι περὶ Χαιρώνειαν (XVIII 14, 13), a τοῖς ἰδίοις πράγμασι ἐπταικότες (I 10, 1), fino a οἱ τοῖς ὅλοις ἐπταικότες (III 48, 4).

A questo proposito voglio però richiamare l'attenzione in modo particolare su un passo molto problematico dello scritto ippocratico *Strumenti di riduzione* 21. Si parla qui della lussazione della coscia (femore) verso l'esterno, ed il passo si conclude in termini assai criptici: τοῖσιν ὄλοισιν, ἦσσον δέ τι, μινύθουσι. Questo τοῖσιν ὄλοισιν ha creato enormi difficoltà agli interpreti: basta leggere in proposito la nota *ad locum* di Petrequin (II 584, n. 12). Come avvertiva Ermerins, *postrema non intelligis, nisi conferas cap. 103. l. l.*, e cioè *Articolazioni* 55: αἱ δὲ σάρκες τοῦ κύμπαντος κέλεος [poco sopra si dice ὅλον τὸ κέλος] μινύθουσι, μᾶλλον ἢ τοῦ ὑγιέος· πάνυ μὲν πολλῶι ἦσσον τοῦτοισι μινύθουσι ἢ οἷσιν ἂν ἔσω ἐκπεπτῶκηι. Sembra chiaro che anche in *Mochl.* il confronto (ἦσσον δέ τι) sia stabilito rispetto alla lussazione della coscia verso l'interno (così esplicitamente Petrequin [«que dans le cas précédent»] e Withington [«than in dislocation inwards»]). Ma rimane appunto il problema di τοῖσιν ὄλοισιν. Littré lo riferisce senz'altro all'arto interessato («le membre entier diminue»: stessa traduzione in Petrequin); restano però in ombra nella sua traduzione i rapporti grammaticali. Ermerins apporta un contributo significativo: «totum crus illis, licet aliquanto minus, extenuatur». Se capisco bene, con «illis», Ermerins esplicita, pur nel cambio di costruzione, il soggetto di μινύθουσι. Soggetto sottinteso di quest'ultimo segmento di testo sono infatti i pazienti e non più «le carni» come in *Art.* Ma se il soggetto sono i pazienti, come intendere τοῖσιν ὄλοισιν? Come dativo di relazione, «essi vanno incontro ad una atrofia in rapporto all'intero arto»? A parte la singolarità di questo dativo di relazione/limitazione,<sup>16</sup> lascia perplessi anche l'uso del plurale per designare «l'intero arto». Al plurale pensava forse di rendere giustizia Withington: «there is atrophy of all the parts». C'è però da chiedersi se la messa in rilievo di «tutte le parti» (e si noti che «parti» non è nel testo, ma è una nozione

<sup>16</sup> Che si potrebbe forse spiegare sulla base dei dativi di senso strumentale affievolito riscontrabili in frasi come Sofocle, *Edipo re* 25-27 (πόλις [...] φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός,| φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις τόκοις τε| ἀγόνοισι γυναικῶν) o Platone, *Fedone* 96 e1 (μείζων εἶναι αὐτῆι τῆι κεφαλῆι, per cui si veda *Il.* III 193-194 [μείων μὲν κεφαλῆι Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδαο,| εὐρύτερος δ' ὤμοισιν ἰδὲ στέροισιν ἰδέσθαι]). Cfr. Kühner-Gerth I 440 e Schwyzer II 168.

che va integrata) abbia davvero un senso in assenza di un riferimento esplicito al solo arto in questione di cui esse sarebbero appunto «tutte (le parti)»: il confronto, esplicito o implicito, qui e nel corrispondente capitolo di *Art.* – due, veramente: 54 e 55 – è tra l’arto che è affetto da lussazione e quello sano per un verso, e per l’altro tra l’arto affetto da lussazione verso l’esterno e quello affetto da lussazione verso l’interno, di cui si è immediatamente prima discusso. «Atrofia di tutte (le parti)» senza determinazione alcuna è davvero imbarazzante.

Se invece si dà a τοῖσιν ὀλοισιν un puro valore avverbiale, il passo non mi pare presentare più alcuna difficoltà: «Essi [quanti hanno una lussazione della coscia verso l’esterno] vanno affatto (τοῖσιν ὀλοισιν = ὀλωσ 1) incontro ad una atrofia [dell’arto, come nel caso di lussazione verso l’interno], e però di minore entità». Oppure: «Nel complesso (= ὀλωσ 2), essi vanno sì incontro ad una atrofia, e però di minore entità». La locuzione τοῖσιν ὀλοισιν, a conclusione della trattazione della lussazione della coscia verso l’interno e verso l’esterno – sono i due casi più importanti e frequenti –, verrebbe a ribadire in generale e complessivamente gli effetti meno gravi e invalidanti di quest’ultima.

E allora, τοῖσι οὔλοισι di M in *Int.*, anche così come è recato dal codice, potrebbe bene essere la forma ionica psilotica corrispondente all’attico (*koinê*) τοῖς ὀλοισι.<sup>17</sup> Il senso correrebbe perfettamente bene: anche adottando l’ordine delle parole di Θ, che di regola si preferisce in quanto più conservatore, e che in questo caso esibisce anche la determinazione negativa omessa per errore da M, si avrebbe:

ὥστε οὔτε τοῖσιν ὀφθαλμοῖσιν ἀνορᾶν οὔτε τοῖσιν οὔλοισιν ἀκούειν δύναται ὑπὸ τοῦ βάρεος

sicché né sollevando gli occhi è in grado di vedere né di sentire affatto per via della gravezza.

E non solo il senso corre bene, ma a fronte di τοῖσιν ὀλοισιν (in un’espressione che non presenta ulteriori qualificazioni: come si è visto,

<sup>17</sup> Anche lo ionismo οὔλος (da \**solwos*, cfr. lat. *saluus*), non in Erodoto, è bene attestato nella *Collezione* ippocratica.

ὀξέως è qui al cap. 49 solo un'interpolazione dei *recentiores*), la lezione di M τοῖσι(ν) οὐλοισι(ν) appare preferibile in quanto *lectio difficilior*. Essa permette anzi di ritrovare un parallelo adeguato all'espressione del cap. 48 καὶ τοῖσιν ὡςὶν οὐκ ὄξῦ ἀκούει, rispetto alla quale invece della litote si ha ora un'energica negazione. Ma anche l'ordine delle parole esibito da M andrebbe forse preferito, nella misura in cui la probabile correlazione οὔτε<sup>18</sup> [...] οὐδέ è assai meno comune di οὔτε [...] οὔτε.<sup>19</sup>

In definitiva, la mia proposta di lettura del segmento testuale è la seguente:

ὥστε οὔτε τοῖσιν οὐλοισιν ἀκούειν δύναται οὐδέ τοῖσιν ὀφθαλμοῖσιν ἀνορᾶν ὑπὸ τοῦ βάρους

sicché per via della gravezza né è in grado di sentire affatto e neppure di vedere sollevando gli occhi.

<sup>18</sup> Una negazione va necessariamente integrata, come del resto avevano già provveduto i *recentiores*; ma io penso piuttosto a <οὔτε> in quanto testimoniato da Θ e anche più facile da spiegare paleograficamente (ωCTE <OYTE>).

<sup>19</sup> Cfr. Denniston<sup>2</sup>, p. 193.

Anna Caramico

## L'aquila in Eschilo

Sebbene aliena quasi completamente da strumentazioni realistiche,<sup>1</sup> la tragedia greca documenta un ricco lessico zoologico.<sup>2</sup> Si tratta di un lessico comprendente termini tecnici, lemmi agganciati con le attività della caccia, della pesca e della pastorizia, voci dal primario significato zoologico che, inserite nei loro specifici contesti, acquistano nuove sfumature semantiche.

In effetti, già soltanto dallo studio delle tragedie eschilee si ricava la massiccia presenza di sostantivi, aggettivi, verbi e avverbi appartenenti al lessico zoologico e cristallizzati nella λέξις τραγική. L'esame dei sostantivi ha consentito un incasellamento in tipologie diverse: nomi comuni di uccelli (ἀηδών, αἰγυπιός, αἰετός, ἀλέκτωρ, ἔποψ, κίρκος, κόραξ, κύκνος, πέλεια, χελιδών), di insetti (ἄραχνος, κώνωψ, μέλισσα, μύωψ, οἰστρος, στορπίος), di mammiferi domestici (βόυς, δάμαλις, ἵππος, κάμηλος, κύων, μῆλον, ταύρος, χοῖρος) e selvatici (ἀσχέδωρος, βούβαλις, λαγώς, λέαινα, λέων, λύκος, νεβρός, πτάξ, χίμαιρα), di rettili (δράκων, ἔχιδνα, ὄφις), di pesci (θύννος, μύραυνα) e di animali acquatici poriferi (σπόγγος), di animali fantastici

<sup>1</sup> Cfr. A. Garzya, *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1962, p. 173.

<sup>2</sup> Cfr. A. Bernard, *Les animaux dans la tragédie grecque*, «Dialogues d'histoire ancienne» XII, 1986, p. 241.

(γρύψ, δράκαινα, ἵππαλεκτρύων);<sup>3</sup> sostantivi indicanti la ferocia dell'animale o la selvatichezza (δάκος, θήρ, κνώδαλον), l'età (δρόσος, ὀβρίκαλα, ὀρτάλιχος), la grandezza (νεοσσός), la classe di appartenenza (ιχθύς, ὄρνις, ποτανός); nomi propri di animali (Κόραξ, Λυκόττας) e di popoli derivati da specie di animali (Κυνοκέφαλοι), sostantivi indicanti azioni specifiche (κινάθισμα, πτήσις, ῥιπή), versi e voci onomatopeiche (μυκηθμός, μύκημα, ὕλαγμα), nomi collettivi (βοτόν, ἔσιμός, μῆλον, ποιμανόριον, ποιμνίη), nomi di parti anatomiche (κέντρον, πτερόν, πτέρυξ), di prodotti di derivazione animale (ἱππάκη), nomi comuni di persone addette alla cura degli animali oppure alla caccia e alla pesca (ἀγρεύς, βοηλάτης, βοτήρ, βουκόλος, βούτης, ἵπποβάτης, κυναγός, μηλοτρόφος, ποιμνίη), di luoghi destinati a ospitare animali (βούστασις).

La funzione significativa dei termini è triplice. Molto raramente essi vengono impiegati in notazioni realistiche;<sup>4</sup> retoricamente ricorrono spesso in deduzioni fisiognomiche<sup>5</sup> e in descrizioni di sogni,<sup>6</sup> prodigi<sup>7</sup> e metamorfosi,<sup>8</sup> nei modi di dire,<sup>9</sup> sotto forma di trasposizioni simboliche (metafore, similitudini, allegorie).<sup>10</sup>

La riflessione eschilea sugli animali non proviene quasi certamente o quasi mai da una conoscenza diretta, ma da un retroterra di credenze, da un insieme di rappresentazioni che ha saputo osservare e catturare i movimenti degli animali cristallizzandoli in un sistema semanti-

<sup>3</sup> Il bestiario tragico immaginario è ancora più ricco di quello reale; cfr. S. Saïd, *Le bestiaire tragique*, «Studi italiani di filologia classica» LXXXV (10), 3ª serie, 1992, p. 223.

<sup>4</sup> Cfr. *Agam.* 892: il ronzio di una zanzara (κώνωπος [...] θωύσσοντος) sveglia Clitemestra nel pieno della notte.

<sup>5</sup> Cfr. *Agam.* 3: la sagoma della guardia appoggiata con indolenza sui gomiti è quella di un cane in attesa.

<sup>6</sup> Un esempio per tutti, il sogno di Clitemestra nelle *Coefore* (vv. 527 ss.): la regina sogna di mettere al mondo un serpente (τεκεῖν δράκοντα).

<sup>7</sup> Cfr. *Pers.* 205 ss.: il falco (i Greci) spiuma l'aquila (Serse).

<sup>8</sup> Cfr. *Agam.* 1145 e *Suppl.* 62: Procne viene trasformata in usignuolo.

<sup>9</sup> Cfr. *Agam.* 36: βούς ἐπὶ γλώσση μέγας βέβηκεν («un bue enorme mi sta sulla lingua»).

<sup>10</sup> Cfr. S. Saïd, *op.cit.*, p. 223.

co.<sup>11</sup> La «zoologia simbolica»<sup>12</sup> eschilea vuole comunicare il messaggio del poeta e contemporaneamente renderlo spettacolare, visibile e comprensibile. Mentre nella commedia, da Aristofane a Rabelais, l'impiego realistico e grottesco quasi carnascialesco degli animali è finalizzato al riso (mediante il predominio eccezionale del principio materiale e corporale), nella tragedia gli animali, in quanto «specchio per mezzo del quale l'uomo può vedere se stesso»,<sup>13</sup> sono *bons à penser* e perciò divengono lo strumento privilegiato per la definizione della psicologia umana.<sup>14</sup> La loro funzione dunque non è solo etica e religiosa ma già epistemologica, gnoseologica, come sarà in seguito anche in Aristotele<sup>15</sup> e Sesto Empirico.<sup>16</sup>

Come prova di quanto detto si analizzerà nell'ambito del vasto volucario eschileo la presenza dell'aquila (soggetto che esprime la massima pluralità di simboli) e la sua forte incidenza sul tessuto drammatico.

Nella parodo dell'*Agamennone*<sup>17</sup> il Coro soffermandosi sul ricordo della partenza dei Greci per Troia rievoca una scena di forte suggestione piena di reminiscenze omeriche,<sup>18</sup> un vero prodigio: una coppia di aquile, comparsa in cielo da destra, dunque di buon auspicio<sup>19</sup> (εὖστυμβόλως), si avventa su una lepre gravida (βροσκόμενοι λαγίναν ἐρικύμονα φέρματι γένναν, v. 119).

<sup>11</sup> Cfr. P. Pinotti, *Gli animali in Platone: metafore e tassonomie*, in *Filosofi e animali nel mondo antico*, a cura di S. Castignone-G. Lanata, Pisa, ETS, 1994, p. 103.

<sup>12</sup> Cfr. L. Bodson, *HIERA ZŌIA. Contribution à l'étude de la place de l'animal dans la religion grecque ancienne*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1978.

<sup>13</sup> Cfr. B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad.it., Torino, Einaudi, 1963<sup>2</sup>, p. 285.

<sup>14</sup> Cfr. M. Vegetti, *Il coltello e lo stilo. Animali, schiavi, barbari, donne, alle origini della razionalità scientifica*, Milano, Il saggiatore, 1979, pp. 14 ss.

<sup>15</sup> Cfr. *Part. Anim.* I 5, 645a, dove il filosofo, citando Eraclito invita a dedicarsi agli studi zoologici senza disgusto, giacchè in tutti vi è qualcosa di naturale e di bello.

<sup>16</sup> Cfr. *adv.math.*, VIII 87: il filosofo sostiene l'importanza fondamentale degli studi zoologici per la conoscenza dell'uomo.

<sup>17</sup> Cfr. vv. 104-139.

<sup>18</sup> Cfr. Hom., *Il.* II 308 ss.: il poeta descrive il prodigio verificatosi agli occhi degli Achei in Aulide prima della partenza per Troia; un serpente dal dorso rossastro mandato da Zeus sbuca sotto l'altare dove i Greci compiono sacrifici propiziatori, si lancia verso un platano su un nido di passerini appena nati e li divora tutti insieme con la madre.

<sup>19</sup> Cfr. *Schol. in Agam.* 117 (Smith) e Xen., *Anab.* VI 1.

Calcante στρατόμαντις (v. 122), altrove οἰωνῶν βοτήρ,<sup>20</sup> «pastore di alati», è definito in prima sede di verso e di periodo κεδνός, aggettivo comunemente usato da Eschilo nel senso di «buono», «prudente»,<sup>21</sup> qui invece impiegato ambiguamente e ironicamente per anticipare la duplicità della profezia. Nel prodigio delle aquile l'indovino vede da un lato la conquista di Troia, dall'altro, considerando la negatività insita in esso (la bestiola uccisa con la prole nel grembo a mo' di sacrificio), l'annientamento della potenza greca. Paventa l'ira di Artemide,<sup>22</sup> memore sempre del fatto che «gli dei non sono indifferenti a chi molto uccide» (τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ/ ἄσκοποι θεοί, *Agam.* vv. 461-62).

Il nome dell'aquila nella forma epico-lirica ionica αἰετός<sup>23</sup> compare, nella frazione corale esaminata, soltanto una volta e alla fine, al v. 137. Nei versi precedenti si allude all'animale mediante uno straordinario gioco di parole che diventa quasi un aristofanesco<sup>24</sup> indovinello, un γρῖφος, nel quale l'oggetto, l'aquila, è descritto in modo vago mediante perifrasi, allusioni, metafore e doppi sensi.<sup>25</sup>

Eschilo presenta omericamente<sup>26</sup> l'aquila come θούριος ὄρνις, «uccello furibondo»,<sup>27</sup> *omen*, come sostiene il Fraenkel,<sup>28</sup> delle sorti di Troia, mandato per annunciare agli Atridi l'imminenza della spedizione; essa è una ipostasi di Zeus, ossia la rappresentazione concreta del suo potere e della sua regalità. Infatti l'apposizione οἰωνῶν βασιλεύς

<sup>20</sup> Cfr. Aesch., *Sept.* 24.

<sup>21</sup> Cfr. W. Ferrari, *La parodos dell'Agamennone* Bologna, Zanichelli, 1939, p. 368.

<sup>22</sup> La scena è preta di contraddittorietà tragica: la lepre simboleggia Troia conquistata dai Greci ad un prezzo altissimo.

<sup>23</sup> Cfr. H. Frisk, *Griech. Etymol. Wört.*, 1, Heidelberg, Winter, 1960, s.v. αἰετός, p. 36.

<sup>24</sup> Cfr. Aristoph., *Vesp.* 20.

<sup>25</sup> Cfr. *Prom.* 1021 ss.: Διὸς δέ τοι πτηνὸς κύων, δαφουινὸς αἰετός. E. Fraenkel (edited with a commentary by), *Aeschylus Agamemnon*, II, Oxford, Clarendon Press, 1950, p. 82: «the eagles are here indicated by way of a γρῖφος, but in Aeschylus' well-known fashion the explanation follows at the end of the sentence with αἰετῶν».

<sup>26</sup> *Il.* VIII 251.

<sup>27</sup> Θούριος come è Serse nei *Persiani* vv. 718 e 754, poiché precipita se stesso e l'esercito nella rovina.

<sup>28</sup> Cfr. Fraenkel, *op.cit.*, p. 67.

(v. 115), specularmente del pindarico ἀρχὸς οἰωνῶν<sup>29</sup> e antesignana dell'espressione *regina avium* degli esegeti cristiani,<sup>30</sup> specifica che è «re degli uccelli predatori».

Dal v. 115 inizia il racconto del prodigio, nonché il processo di identificazione dell'aquila con i due Atridi, abilmente sottolineato dalla disposizione simmetrica dei gruppi nominali οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νεῶν con poliptoto centrale e assonanza dei membri esterni. L'aquila è simbolo del potere regale, facile strumento di similitudine coi due Atridi e con Agamennone in particolare; basti pensare che spesso nelle *Coefore* Oreste e Elettra sono definiti «stirpe di aquila»<sup>31</sup> o addirittura identificati completamente con aquilotti, appollaiati sulla tomba-nido del padre.<sup>32</sup>

Due sono le aquile del presagio, una nera, ὁ κελαινός,<sup>33</sup> l'altra con la coda bianca, ὁ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς. L'aquila nera<sup>34</sup> è il μελανάετος, l'*Aquila imperialis*, non molto grande, fortissima, che svezza i piccoli, non grida, non mormora (perciò di buon augurio), abita le montagne, ha piumaggio elegante e si nutre di lepri.<sup>35</sup> L'aquila con la coda bianca è secondo lo scoliasta il πύγαργος,<sup>36</sup> *Haliaetus albicilla*, cui Aristotele assegna il primo posto nella classificazione dei rapaci: abita in pianu-

<sup>29</sup> Cfr. Pind., *Isthm.* VI 50.

<sup>30</sup> Cfr. Hieronym, *Comm. in Mich.* I, 1, CChL 76, 437; Eus., *Comm. in Ps.* CII, PG 23, 1265C.

<sup>31</sup> Cfr. *Choeph.* 247: γένναν εὖνιν αἰετοῦ πατρός; *Choeph.* 258: αἰετοῦ γένεθλα.

<sup>32</sup> Cfr. *Choeph.* 501: νεοσσὸς τούσδ' ἐφημένους τάφω.

<sup>33</sup> Aggettivo omerico conservato dai tragici, impiegato solitamente per il mondo degli Inferi e i suoi abitanti. Cfr. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1984, s.v. κελαινός, p. 511.

<sup>34</sup> Cfr. Plut., *Amat.* IV 9.

<sup>35</sup> Cfr. Aristot., *Anim. Hist.* VIII (IX) 618 b 26-31: Ἐτερος δὲ μέλας τὴν χροάν καὶ μέγεθος ἐλάχιστος, κράτιστος τούτων· οὗτος οἰκεῖ ὄρη καὶ ὕλας, καλεῖται δὲ μελανάετος καὶ λαγωφόνος. Ἐκτρέφει δὲ μόνος τὰ τέκνα οὗτος καὶ ἐξάγει. Ἔστι δ' ὠκυβόλος καὶ εὐθήμιων καὶ ἄφθονος καὶ ἄφοβος καὶ μάχιμος καὶ εὐφημιος· οὐ γὰρ μυνυρίζει οὐδὲ λέληκεν. Una descrizione simile, anche se meno ampia in Plin., *Nat. Hist.* X 6. Cfr. W. D'Arcy Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, Oxford, University Press, 1936, p. 197.

<sup>36</sup> Cfr. Cfr. *Schol. in Agam.* 115a (Smith): ὁ ἐξόπισσω λευκός, ὃ ἐστὶν ὁ πύγαργος. Così anche Plin., *Nat. Hist.* X 7: *secundi generis pygargus in oppidis et in campis, albicante cauda.*

re, boschetti, preda cerbiatti, vola molto in alto ed è, contrariamente al μελανάετος, crudele verso i piccoli.<sup>37</sup>

Al v. 124 avviene l'ἀναγνώρισις, sottolineata dal verbo ἐδάη; si palesa la similitudine tra gli Atridi (anch'essi λήμασι δισσοῦς «diversi per carattere [e per coraggio]» come le due specie di aquila<sup>38</sup>) e i due uccelli, definiti λαγοδαίτας («divoratori della lepre»)<sup>39</sup> e ποιμπὸς ἀρχᾶς («capi della spedizione»), attributi che chiariscono il senso del θούριος ὄρνις del v. 110.<sup>40</sup> Il prodigio è finalmente spiegato (vv. 126-134), nonostante che il poeta mantenga un tono oracolare: χρόνῳ μὲν ἀγ' ῥεῖ Πριάμου πόλιν ἄδε κέλευθος,/ πάντα δὲ πύργων/ κτήνη πρόσθε τὰ δημοπληθέα Μοῖρα λαπάξει/ πρὸς τὸ βίαιον/ οἶον μὴ τις ἄγα θεόθεν κνεφά-/ σῆι προτυπὲν στόμιον μέγα Τροίας/ στρατωθὲν («Verrà il tempo in cui questa spedizione prenderà la città di Priamo; e tutte le ricchezze del tesoro della città la Moira disperderà violentemente: purché la collera di un dio non fulmini prima e non copra di tenebra il grande esercito che tiene Troia nella morsa d'assedio»). Duplice è il valore del sacrificio della lepre pregna, come due sono gli Atridi e due le aquile: «vicende fatali» (μῶρσιμα) si intrecciano a «prosperi eventi» (μεγάλοις ἀγαθοῖς).<sup>41</sup> L'atto predatorio è necessario per il destino della flotta greca e insieme pericoloso, poiché l'ira di Artemide per la bestiola uccisa non tarderà a farsi senti-

<sup>37</sup> Cfr. Arist., *Hist. Anim.* VIII (IX) 618b 19-22: οὗτος (πύγαργος) κατὰ τὰ πεδία καὶ τὰ ἄλση καὶ περὶ τὰς πόλεις γίνεται· ἔνιοι δὲ καλοῦσιν νεβροφόνον αὐτόν. Πέτεται δὲ καὶ εἰς τὰ ὄρη καὶ εἰς τὴν ὕλην διὰ τὸ θάρσος· τὰ δὲ λοιπὰ γένη ὀλιγάκις εἰς πεδία καὶ εἰς ἄλση φοιτᾷ; *Hist. Anim.* 563b 4-7: Οὐ πάντα δὲ τὰ τῶν ἀετῶν γένη ἴμοια περὶ τὰ τέκνα, ἀλλ' ὁ πύγαργος χαλεπός, οἱ δὲ μέλανες εὐτεκνοὶ περὶ τὴν τροφήν εἰσιν, κτλ. Una descrizione dettagliata di questo tipo d'aquila si trova in W. D'Arcy Thompson, *op. cit.*, p. 255.

<sup>38</sup> E. Fraenkel, *op. cit.*, p. 70, sottolinea l'ambiguità e la bivalenza semantica del termine λήμα in Eschilo, che in questo luogo, riferito alla diversità di 'carattere' dei due fratelli, sembra voler riproporre la diversità tipologica delle aquile.

<sup>39</sup> Cfr. H.G. Liddell-R. Scott-H.S. Jones-R. McKenzie, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1940, s.v. λαγοδαίτης.

<sup>40</sup> Cfr. J.D. Denniston-D.Page, *Aeschylus Agamemnon* (edited by), Oxford, Clarendon Press, 1957, p. 79.

<sup>41</sup> *Agam.*, vv. 156-157. La lepre pregna simboleggia la contraddittorietà della realtà tragica: «l'evento si pone come una cellula scissa, che porta in sé le ragioni della contrapposizione» sostengono V. Di Benedetto e E. Medda in *La tragedia sulla scena*, Torino, Einaudi, 1997, p. 361.

re. Infatti la dea è sia la Saettatrice che abbatte le fiere coi suoi dardi sia iconograficamente, ma anche omericamente,<sup>42</sup> la Grande Dea asiatica e cretese detta πότνια θηρῶν, la «Signora degli animali», la «sovrana delle fiere».<sup>43</sup> La dea nel corale è contraddittoriamente nemica delle due aquile, amante e benevola protettrice della lepre gravida e dei «piccoli lattanti di tutte le fiere selvatiche» (πάντων τ' ἄγρονόμων φιλομάστοις/θηρῶν ὀβρικόλοισι τερπνά *Agam.* vv. 142-43).

Le aquile al v. 135 vengono chiamate metaforicamente «alati cani del padre» (πτανόις κυσὶ πατρὸς). Eschilo dunque dà allo spettatore un ultimo indizio per la risoluzione dell'indovinello: l'immagine del cane si sovrappone a quella dell'aquila per conferire all'azione un certo effetto di accumulo simbolico.<sup>44</sup> Con la locuzione «cane di Zeus» si intende sottolineare il carattere di fidato servitore, quasi un omerico *τραπεξεὺς θυραωρός*,<sup>45</sup> ma anche e soprattutto di parassita che si avventa sulla preda e la divora, come in *Prom.* v. 1021, dove «l'alato cane di Zeus, l'aquila rosso sangue» (δαφεινὸς αἰετός) rabbiosamente spolpa il Titano fino a ridurlo uno straccio.<sup>46</sup>

All'immagine dell'aquila nell'*Agamennone* come uccello totemico di Zeus e sigillo inequivocabile di garanzia divina sulla regalità si contrappone nei *Persiani* vv. 205-210 (subito dopo il sogno profetico di Atossa) la visione già omerica<sup>47</sup> del rapace che, sopraffatto per la legge di natura dal falco, fugge (φεύγοντα) spaurito presso l'altare di Febo. Il κίρκος gli si precipita addosso e gli spiuma il capo con gli artigli (χιηλαῖς κάρᾳ τίλλοντα, vv. 208-209). L'aquila è quindi nei *Persiani*

<sup>42</sup> Cfr. Hom., *Il.* XXI 470.

<sup>43</sup> Cfr. J.-P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, trad.it. Bologna, il Mulino, 1987, p. 19.

<sup>44</sup> Cfr. C. Franco, *Animali e analisi culturale*, in «Buoni per pensare». *Gli animali nel pensiero e nella letteratura dell'antichità*, a cura di F. Gasti e E. Romano, Pavia, Collegio Ghislieri, Ibis, 2003, p. 78.

<sup>45</sup> Cfr. *Il.* XXII 69.

<sup>46</sup> Cfr. C. Mainoldi, *L'immagine del lupo e del cane nella Grecia antica d'Homère à Platon*, Paris, Editions Ophrys, 1984, p. 155.

<sup>47</sup> Cfr. *Od.* XV 526-527: ἐν δὲ πόδεσσι τίλλε πέλειαν ἔχων.

emblema del potere regale persiano,<sup>48</sup> controfigura di Serse, sconfitto dall'avanzamento della potenza greca e perciò decaduto. Alla scena omerica dell'atto predatorio in un contesto mantico di buon auspicio si oppone il presagio funesto eschileo, la visione quasi paradossale del rapace che fugge palesando un inusuale *mos* ornitologico. L'uccello non annuncia soltanto la distruzione dell'armata persiana, ma tecnicamente prepara lo spettacolo dell'esodo, l'arrivo di Serse con gli abiti a brandelli (v. 468). L'aquila «uccel di Dio», proprio come Serse, si è spogliata della *στολή* caratteristica, il potere,<sup>49</sup> essa viene sopraffatta dal falco secondo una tradizione letteraria che troverà il suo fondamento scientifico, o pseudoscientifico, nella letteratura zoologica successiva.<sup>50</sup>

Nel frammento eschileo 134 Radt, proveniente dalla tragedia *I Mirmidoni*,<sup>51</sup> l'aquila è plasticamente un'insegna, dipinta su una nave greca, che si scioglie per il calore del fuoco appiccato alle navi: ἐπ' αἰετὸς δὲ ξουθὸς ἱππαλεκτρῶν/ στάζει, χυθέντων φαρμάκων πολλὸς πόνος («E si liquefa una variopinta aquila gallo-cavallo, grande fatica di colori versati»). Diviene quindi un animale fantastico col corpo equino e la testa di gallo, il mitico ἱππαλεκτρῶν a piumaggio rossastro, raffigurato nelle pitture vascolari del VI-V sec.,<sup>52</sup> un ippogrifo, che a detta di Esichio<sup>53</sup> era un grande gallo spesso raffigurato sugli arazzi persiani, chiamato anche da alcuni γρύψ («grifo») o γύψ («av-

<sup>48</sup> Cfr. Xenoph., *Cyrop.* VII, 14. L'aquila è sempre presente nel repertorio iconografico achemenide: in un pannello di mattoni a smalto di Susa (ora al Louvre), la testa di Dario, padre di Serse, è montata su un corpo teriomorfo e ibrido, leonino e con ali d'aquila; l'immagine è raddoppiata specularmente e i due esseri androcefali si affrontano sotto il disco solare di Ahura Mazda che stende sulla doppia figura del re le ampie ali dell'uccello regale. Cfr. *Eschilo. Le tragedie*, a cura di M. Centanni, Milano, Mondadori, 2003, p. 720.

<sup>49</sup> Cfr. S. Saïd, *Tragédie et renversement: l'exemple des Perses*, «Metis» III, 1988, pp. 340-341.

<sup>50</sup> Cfr. Arist., *Hist. Anim.* VIII(IX) 609a-b; Ael., *Nat. Anim.* V 48.

<sup>51</sup> Prima tragedia di una trilogia (comprendente *Nereidi*, *Frigi* e *Il riscatto di Ettore*) il cui argomento era la morte di Patroclo durante l'assenza di Achille dai combattimenti. Cfr. A. Garzya, *Sui frammenti dei Mirmidoni di Eschilo*, in *La parola e la scena*, Napoli, Bibliopolis, 1997, p. 180 ss.

<sup>52</sup> Per es. l'anfora di Nicostene al Louvre: cfr. E. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, pl. 70, «Bull. Hell.» XVII, 1893, p. 437.

<sup>53</sup> Cfr. Hesych. *Lex. s.v.* ἱππαλεκτρῶν · τὸν μέγαν ἀλεκτρύονα, ἢ τὸν γραφόμενον ἐν τοῖς περσικοῖς περιστρώμασι. γράφονται δὲ οἷον γρύπες, ἔνιοι γύπα.

voltoio»). Dioniso nelle *Rane* di Aristofane, vv. 930 ss., sostiene di aver vegliato tutta la notte per capire «che razza di uccello fosse un ip-pogallo rosso» (τὸν ξοῦθον ἵπαλεκτρύονα ζητῶν τίς ἐστὶν ὄρνις). Proprio Eschilo gli risponde che è un «emblema scolpito sulle navi» (σημεῖον ἐν ταῖς ναυσίν). Allora Euripide, vv. 937 ss., prontamente sottolinea la presenza eccessiva di animali fantastici in Eschilo e attribuisce questo descrittivismo al proverbiale οἶδμα («gonfiore») del suo stile. E questa è da ritenersi la prima e più antica attestazione, a mo' di polemica letteraria, della presenza di un vero bestiario eschileo.

L'aquila dunque in Eschilo ha funzione profetica,<sup>54</sup> onirico-mistica, emblematica (di un potere in atto o decaduto), araldica e descrittiva. L'impiego delle immagini del rapace è però diverso dai predecessori Omero e Archiloco:<sup>55</sup> l'aquila, sia che rappresenti Serse sia i due Atridi, pur essendo uccello di Zeus, non è in linea con la sua giustizia. Essa, come poi il dantesco «uccel di Giove»,<sup>56</sup> l'«aguglia nel ciel con penne d'oro»,<sup>57</sup> ha la doppia funzione di esecutrice della volontà divina e di peccatrice; rappresenta il trionfo glorioso e giusto, germe però di colpe e manchevolezze, perciò implicante un abuso di potere prima o poi punito. Essa è poi il simbolo del potere terreno, imperfetto e corrottabile, come scriverà Gregorio Magno: *Aquilae vocabulo potestas terrena figuratur*.<sup>58</sup> L'ambivalenza semantica dell'immagine ornitologica esprime l'ambiguità dell'azione umana, fulcro della costruzione filosofica eschilea. Il poeta tragico supera il tradizionale impiego favo-

<sup>54</sup> Già in Hom., *Il.* VIII 245 ss., Zeus supplicato da Agamennone concede la salvezza all'esercito e invia sulla terra un'aquila con un cerbiatto tra gli artigli; l'uccello fa cadere la preda presso l'altare di Zeus πανομφάτος a testimonianza della benevola intercessione del dio a favore dell'esercito acheo; così in *Il.* XII 201ss., *Od.* II 146 ss., XX 242 ss.

<sup>55</sup> Cfr. F.R. Adrados, *El tema del aquila, de la epica acadia a Esquilo*, «Emerita» XXXII, 1964, p. 276.

<sup>56</sup> Cfr. *Purg.*, XXXII 112.

<sup>57</sup> Cfr. *Purg.* IX 20. Per la simbologia dantesca dell'aquila cfr. V. Zanone, *L'ali alzate*, Roma, Edizione dell'Altana, 2004, pp. 46 ss.

<sup>58</sup> Cfr. *Mor. in Job* XXXI, 47, 94, CChL 143B, 1614-1616.

listico<sup>59</sup> dell'animale e conferisce all'aquila un carattere simbolico di azioni complesse e altrimenti difficili da descrivere. Il mondo della natura dunque si avvicina all'universo umano per spiegarlo senza deformato.

Il mio studio non vuole essere solo, o non solo, una caccia alla metafora, ma una «lettura approfondita», per dirla con lo Spitzer,<sup>60</sup> «il mezzo più sicuro per arrivare ai centri emotivi»<sup>61</sup> dei tragici, al loro «etimo spirituale» e per comprendere meglio, come sostiene la Saïd,<sup>62</sup> la tecnica della scrittura tragica, i punti di contatto e di rottura con la tradizione precedente epico-lirica.

Scopo della ricerca è la messa in evidenza delle peculiarità del linguaggio, dei rapporti delle metafore col contesto, dell'evoluzione storica dei termini intesi finalmente come *facteurs historiques* in rapporto con la personalità del poeta. L'indagine sui *Realien* permetterà di analizzare la tragedia greca da una nuova angolazione e di apprezzarla non solo per l'indiscutibile valore letterario ma anche opportunamente per il valore documentario dell'epoca in cui è stata scritta e della concezione naturalistica dei Greci in un'epoca immediatamente precedente alla compilazione di ambiente aristotelico di opere tecniche, biologiche e zoologiche.

Per concludere, non si può non ricordare che il V secolo è per quanto riguarda il rapporto tra uomo e animale il «luogo del conflitto e delle svolte», che vede opposto il sapere sacro e secolare dei sacerdoti a quello profano e tecnico dei *technitai* (allevatori, cacciatori, pescatori, macellai, medici, dietologi); ed Eschilo riflette nel suo teatro la rot-

<sup>59</sup> Dell'impiego favolistico dell'aquila vi è traccia nel frammento eschileo 139Radt, appartenente anch'esso alla tragedia *I Mirmidoni*, in cui Achille lamenta il proprio destino e dichiara di essere a conoscenza dei racconti libici che vedevano protagonista un'aquila che, colpita da una freccia avvelenata, esclamava: «ecco non da altri sono catturata, ma a mezzo delle mie stesse ali» (ὄδ' ἐστὶ μύθων τῶν Λιβυστικῶν κλέος/ πληγέντ' ἀτράκτω τοξικῶ τὸν αἰετὸν/ εἶπεν ἰδόντα μηχανὴν πτερώματος./ τὰδ' οὐκ ὑπ' ἄλλων, ἀλλὰ τοῖς αὐτῶν πτεροῖς/ ἀλισκόμεσθα). Cfr. A. Garzya, *Sui frammenti dei Mirmidoni di Eschilo* cit., p. 187.

<sup>60</sup> L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1966, p. 40.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>62</sup> *Le bestiaire tragique* cit., p. 233.

tura in corso del rapporto speculare tra uomo e animale che si compirà definitivamente con Aristotele, quando l'animale sarà osservato con maggiore oggettività, poiché all'uso dello stilo (ovvero l'osservazione astratta) si affiancherà quello del coltello (ossia l'osservazione anatomica).<sup>63</sup>

<sup>63</sup> Cfr. M. Vegetti, *op. cit.*, p. 29.



Antonio Garzya

## Leonida di Taranto e l'epigramma alessandrino

Genere breve (due distici in media) e nervoso, atto all'espressione di ogni atteggiamento di pensiero e di ogni sfumatura sentimentale, ora sprizzante e vivo, ora stanco e stucchevole, l'epigramma greco ha una storia plurisecolare, dai primi tentativi epigrafici, di cui è già traccia nell'VIII sec. a. C., nella così detta 'coppa di Nestore', alle ultime elaborazioni tardo-bizantine, dalle quali si passa alla grande poesia umanistica e europea (Poliziano, Marot, Opitz, ecc.). Componimento talora di veri genî poetici, piú spesso di artigiani modesti, quando non mediocri, del verso, insieme letteratissimo e occasionale, aperto di volta in volta all'impressione del momento, agli umori di uomini e ambienti, a mode salottiere, a richiami plebei, all'estro inatteso, all'esibizione d'apparato, questo carne, che meriterebbe la qualifica di 'amplissimo' nella sua brevità («breve e amplissimo carne» disse del sonetto il Carducci), rispecchia come pochi altri prodotti dell'attività letteraria dei Greci modi tipici e aspetti svariati di tutta una civiltà.

La sua evoluzione nel tempo fu lenta. In uno sfondo di tenace adesione alla tradizione, l'epigramma accolse di tanto in tanto un motivo nuovo arricchendosi e rinnovandosi. Negli epigoni, troppi, il movi-

\* Nel corso dell'esposizione presente si fa spesso riferimento tacito a lavori dello scrivente: *Studi sulla lirica greca da Alcmane al primo Impero*, Messina-Firenze, D'Anna, 1963; *Note di storia letteraria e linguistica dell'Italia meridionale dalle origini al VI sec. d. C.*, in *Contributi alla cultura greca nell'Italia meridionale*, I, Napoli, Bibliopolis, 1989 (e *Storia del Mezzogiorno*, I 2: *Il Mezzogiorno antico*, Napoli, Edizioni del Sole, 1991, pp. 82-158).

mento tematico si lascia cogliere con difficoltà, coperto com'è da una spessa coltre di luoghi comuni e di stanca imitazione, ma i novatori fanno spicco: non molti nella massa, ma s'individuano súbito.

In questo cammino plurisecolare la Magna Grecia ha un posto nient'affatto irrilevante. È qui che abbiamo la piú antica attestazione diretta dell'epigramma. Se il graffito di San Montano (Pitecusa) si assegna a circa il 740 a. C. (poche parole su un' anfora frammentata) e se il graffito metrico del Dipilo (un verso e mezzo) si data per lo piú intorno al 730 a. C., la cosí detta 'coppa di Nestore', scoperta a Pitecusa nell'ottobre del 1954 sembra risalire all'ultimo quarto dell'VIII sec. a. C. Si tratta di uno *skyphos* frammentario di stile tardogeometrico, attualmente nel mirabile museo archeologico di Ischia/Lacco Ameno, sul quale si trovano graffiti in lettere calcidiche sinistrorse aventi le caratteristiche delle iscrizioni arcaiche di Cuma, tre versi di questo tenore:

Νέστορος; μ[ε]ν : εὔποτ[ον]: ποτέριον·  
 ἡὸς δ' ἄν τὸδε πίῃσι: ποτέρι[σ]·, αὐτί[κ]α κῆνον  
 ἡμέρος: χαίρῃσει: καλλιστε[φάν]ῶ: Ἄφροδίτῃς.

Di Nestore, sí, la coppa, era gradevole a bersi; ma da questa coppa chi beva súbito sarà preso dal desiderio di Afrodite dalla bella corona.

C'è allusione, forse maliziosa, alla mirabile coppa di Nestore di Pilo nella quale Ecamede bei riccioli prepara la bevanda a base di vino pramnio destinata a ristorare i guerrieri: *Iliade* XI 632 ss. A parte, però, la giuntura κῆνον ἡμέρος χαίρῃσει, per la quale si possono confrontare *Il.* III 446 e XI 89, il linguaggio non è precisamente omerico, ma ha connotazione spiccatamente innovativa: καλλιστέφανος fa la sua prima apparizione come epiteto di Demetra nell'omonimo *Inno* pseudo-omerico (v. 251) e di Era in Tirteo (fr. 1a, 12 G.-Pr.), ποτήριον la fa nei poeti eolici; εὔποτος si ritroverà solo in Eschilo (*Pers.* 611, *Prom.* 676), detto di liquidi e, non prima del III secolo a. C. (Eratostene *ap. Ath.*, XI 482b) detto, all'incirca come qui, di coppe (ἐκπώματα). Interessante è anche la metrica: a un trimetro trocaico catalettico (secondo la lettura μὲν al v. 1, della Guarducci, invece di ἐμὴ

e ἔντι), il primo attestato, fanno séguito due esametri, uno dei primi (dopo quello del graffito del Dipilo: esametro + *Kurzvers*) accostamenti capricciosi di metri dei quali si hanno molti e varî esempî fra gli epigrammi su pietra e fra quelli letterarî (Gallavotti ecc.). Peraltro, trimetri giambici si trovano piú o meno irregolarmente frammisti agli esametri del pseudo-omerico Margite (VI sec. al piú tardi).

Ma lasciando l'epoca arcaica (con le testimonianze soprattutto epigrafiche) e quella classica (con la fioritura 'simonidea' e qualche altro episodio), e indipendentemente dalla Magna Grecia sulla quale ovviamente ritorneremo, si riconosce che il periodo piú felice della storia dell'epigramma è l'alessandrino, la cui novità principale fu d'essere dedicato quasi esclusivamente a tèmi fittizî, il che peraltro non doveva escludere richiami piú o meno diretti alla realtà. Concedendo al gusto tutto convenzionale dei Greci per l'indicazione d'un *heuretés/inventor*, si suole assegnare a Fileta di Cos (IV<sup>i</sup> sec.) il merito della svolta, certo si è che con la prima metà del III sec. gli epigrammisti si moltiplicano. Con qualche approssimazione li si raggruppano a partire dal Reitzenstein, in due indirizzi, designati convenzionalmente come 'scuole': la 'peloponnesiaca' e la 'ionico-alessandrina'. La prima, fiorita soprattutto in territorio dorico-occidentale (e rappresentata in primo luogo da Leonida di Taranto, e poi da Simmia di Rodi, Mnasalca di Sicione, le poetesse Anite di Tegea e Nosside di Locri, ecc.) si caratterizza, a seconda dei casi, dal tono idillico-sentimentale, attento al mondo della natura e degli animali; dalla rappresentazione tipizzante di uomini e fatti della vita quotidiana; da certo manierismo formale di tendenza asiatica; da un colorito stoicheggiante. La seconda, fiorita a Alessandria (Callimaco, Asclepiade, Posidippo, Arato, Edilo, ecc.) si distingue invece per la semplicità e l'immediatezza della lingua (ricercata però è la metrica); per la rappresentazione realistica e non tipizzante della vita, soprattutto per i toni passionali e d'accesso lirismo, non disgiunti talora da colorito epicureggiante.

Questa premessa era necessaria perché fosse messo in chiaro che l'epigramma leonideo non nasce dal nulla ma s'inserisce in una precisa tradizione letteraria. Solo se si tiene presente questo punto di par-

tenza si può pensare di poter giungere a una qualche conoscenza del fatto letterario. Certa abitudine odierna di affrontare i testi di primo acchito, con la così detta ‘analisi del testo’, è un invito alla superficialità e alla tuttologia e va decisamente combattuta. Proporremo prima un’introduzione alla figura del nostro poeta e ci soffermeremo poi su alcuni dei punti critici che lo riguardano.

Leonida – di Taranto, come si legge nel suo autoepitafio (*AP* VII 715), sia esso autentico, com’è più che verisimile, o no – fiorì nella prima metà del III sec. a. C. (c. 315-260, ma certezza non c’è). Abbandonò a un certo momento e, definitivamente, la patria per una vita errabonda (περιπλάνιον βίον *AP* VII 736). Il motivo fu forse la conquista romana di Taranto (nel 272 a. C.), dalla quale rimase ferito nell’anima. Ma non dimenticò mai la sua città. Gli accenni contenuti in alcuni epigrammi suggeriscono come possibili tappe dell’esilio l’Epiro (95, fors’anche 3), Atene (*AP* IX 719, sulla famosa vacca di Mirone), Cos (*API* 182, sull’Afrodite anadiomene di Apelle, una delle glorie dell’isola), fors’anche Sparta (*AP* IX 320 VII 19, rispettivamente sul culto a Sparta d’una Afrodite armata e su Alcmane), l’Asia Minore (*AP* VI 110: Cleolao dedica, appendendole a un pino, le corna d’un cervo abbattuto, presso il Meandro). Non hanno fondamento le ipotesi di soggiorni a Siracusa e a Alessandria e comunque bisogna usare sempre grande cautela nel derivare dati biografici da particolari contenutistici della poesia, in ispecie della ellenistica ch’è poesia estremamente culta e intellettualistica. In proposito mi viene sempre alla memoria quanto osservava una volta scherzosamente Francesco Flora: «Se alcuno non conoscesse la vita di Salvatore Di Giacomo e leggesse quella sua poesia sulle ciliegie (che comincia “Aprile, aprile! tra fronde di rosa, io vo vendendo il frutto del mese” e continua narrando “L’anno passato al tempo delle ciliegie facevo l’amore con una Porticese”) argomenterebbe così: il Di Giacomo dovette essere un ortolano o un erbaiuolo ambulante; di lui sappiamo che amò una donna Porticese che si chiamava “Rosa ’a vrucculosa” e così via».

Le due grandi Antologie bizantine di epigrammi, la Palatina e la Planudea, contengono un centinaio di componimenti del Tarantino.

Un altro è stato tramandato da Stobeo e un altro ancora da un papiro (rispettivamente 79 e 51 G.-P.). Nessuno degli epigrammisti, a parte Meleagro, è altrettanto rappresentato nelle grandi raccolte, né il *corpus* viene intaccato sostanzialmente ove si risolvano in negativo alcuni casi di attribuzione dubbia e doppia, o di possibile confusione con il piú recente Leonida di Alessandria (I sec. d. C.). I generi epigrammatici preferiti da Leonida sono l'anatematico e il sepolcrale, ma gli epitimbi reali sono pochi e anche l'epigramma anatematico si risolve per lo piú in uno dei tanti quadretti di genere della poesia alessandrina. Scarsa, ma non assente, fu in lui la vena erotica – epigrammi tipicamente erotici sono un paio (V 188 IX 363) –, ma la tematica relativa viene toccata piú volte, anche se per via allusiva o ironica: in VI 211 (ad es. la prostituta Calliclea dedica a Cipride i suoi 'attrezzi del mestiere', sperando in un matrimonio); in *API* 236. 261 e anche in *AP* X 1 si svolgono dei temi priapei. Un epigramma è in forma di favola (IX 99), uno è ecfastico (il già citato sull'Afrodite di Apelle). Motivi rari anche lo scoptico (VI 293. 298. 305), il sentenzioso (*AP* VII 472. 736, ecc.), il letterario (per poeti come Alcmane, Arato, Omero – *AP* IX 24 –, Ipponatte – VII 408 –, Anacreonte – *API* 306 –, Pindaro – *AP* VII 35 –, Erinna – *AP* VII 13).

L'orizzonte poetico di Leonida non è dei piú vasti. Qualche probabile apertura personale, come nei due epigrammi già citati, qualche spunto storico, peraltro discusso (*AP* VI 129.131: dedica a Atena di scudi tolti ai Lucani); naturalistico (IX 326, nello stile di Anite), pastorale (VII 657), letterario, pochi altri. Ma il grosso dei suoi carmi, indipendentemente dal genere di appartenenza, volge sulla vita quotidiana della gente minuta: contadini (circa quindici epigrammi, il gruppo piú nutrito), pescatori (3) e cacciatori (5), marinai (una decina), artigiani (2) e operaie (5). Si tratta per lo piú di esempî dei già citati quadretti di genere (*Genrebilder*), a finalità epidittica, quali tutta l'epigrammatica ellenistica offre in gran mèsse e che avranno ben anche avuto in Leonida uno dei primi cultori. Naturalmente, la scelta di tali temi a preferenza di altri, anch'essi di genere e destinati a divenire triti, è già di per sé indicativa d'un'affinità di elezione e d'una tendenza del gusto.

Ma in alcuni casi irrompe nel ‘programma’ letterario l’esperienza personale e diretta, e viene a arricchirlo d’un’intensa carica umana. Sarà bene pertanto evitare ogni forma generalizzante e attenersi al ‘caso per caso’. Qualche esempio basterà.

In *AP* VI 188 un cacciatore dedica il suo bastone a Pan: il cacciatore è di Creta, il suo nome è Terimaco (‘che combatte contro le fiere’: *in nomine omen!*), l’anatema ha luogo fra le rupi dell’Arcadia (la patria del dio!): il carattere epidittico è piú che evidente; si tratterà della scritta posta sotto la scena di caccia raffigurata in una edicoletta campestre o in una ‘mattonella’ murale. In *AP* IX 318 un contadino pastore rivolge una preghiera a Ermes sostenuta da umili offerte d’erbe e di latte: mancano il nome dell’orante e ogni indizio di localizzazione; anche la situazione è manifestamente inventata dal poeta, il quale s’è applicato esclusivamente a fissare lo scenario della pastura con rapido tratto, un pezzo di bravura tutto di *hapax* (εὐμίραθον πρεῶνα καὶ εὐσκάνδικα [...] καὶ ταύταν [...] αἰγίβοσιν): «Ermes, caro, tu che occupi questo poggio [si tratterà anche qui d’una edicola] ricco di buon finocchio selvatico e cerfoglio e questo pascolo per capre...». In *AP* IX 329 invece Timocle chiede alle Ninfe che gli innaffino l’orticello ricordando anche lui i suoi doni: pur strutturato secondo lo schema del precedente, il carne non offre motivo altrettanto valido per sospettare della realtà del suo contenuto. O tutt’al piú, il pro e il contro potrebbero bilanciarsi, come accade altra volta, e anzi il caso è abbastanza frequente, e specie nella serie degli epigrammi per naufraghi. In codesti manca talvolta il nome del naufrago, ma non per tanto è in assoluto da escludere il riferimento a un cadavere effettivamente restituito dalle onde ma inidentificabile.

Un gruppetto di epigrammi anatematici riguarda l’offerta, per esempio a Pan, della pelle di animali razziatori e presenta casi interessanti. Due volte sembra trattarsi di lupi che hanno assalito il gregge (*AP* VI 35. 262), una volta è addirittura un leone a aver divorato un vitello (VI 263). Se nelle prime due si può pensare a dediche reali (ciò può essere avvalorato dal fatto che, presupponendosi la diretta visione della pelle, il nome della bestia abbattuta manca), nella seconda invece

la dedica è manifestamente fittizia (onde, anche, la precisazione della bestia); la struttura dei tre componimenti sembra essa stessa far risaltare la differenza. Essa è asciutta e limitata all'evocazione dell'evento nei primi due casi, ampliata, nell'altro, da una considerazione moraleggiante e come sentenziosa: «[...] la belva, colpita, il sangue del vitello, col sangue scontò, vide come caro si paga per la strage d'un giovinco». Il leone, peraltro, entra anche in un manipoletto di epigrammi votivi di vario autore, nei quali i dedicanti hanno scampato essi stessi il pericolo d'essere uccisi dalla fiera: una situazione chiaramente artificiosa e di origine letteraria: accanto a 'Simonide', Alceo di Messene, Antipatro, Dioscoride, compare, e ancora una volta quasi certamente come modello, il nostro Leonida. Il tème, poi, deve trovarsi svolto anche figurativamente, come sembra attestare Varrone, *ῥΟνος λύρας* 364: *non vidisti simulacrum leonis ad Idam, eo loco ubi quondam subito eum cum vidisset quadrupedem, Galli tympanis adeo fecerunt mansuetum ut tractarent manibus?* Ecco dunque uno dei tanti esempî di come si potessero costituire, anche eventualmente partendo da un iniziale spunto reale, le catene di componimenti epidittici che ricorrono nelle *Antologie*.

Casi affatto diversi, e rari, sono invece quelli di epigrammi come *AP* VI 226, pervaso dalla simpatia per l'ottuagenario Clitòne che ha trascorso la sua lunga vita in un modestissimo, ma suo, poderetto; *AP* VII 295, che piange il destino dell'un tempo validissimo pescatore Teride, il quale se ne muore vecchissimo (τρτυγέρων) non sul mare periglioso, ma nella sua capanna di giunchi, «come una lucerna che da sé si spegne», né trova alcuno che gli aconci il sepolcro al di fuori del solidale «tiaso» (una sorta di corporazione o cooperativa?) di pescatori; *AP* VII 655, nel quale la tragedia del naufrago Promaco si attenua nella pietà dell'«aspro mare» che, dopo averlo rapito, ne ha restituito il cadavere ai parenti, alla patria. In codesti, e altri, epigrammi la vena letteraria scaturisce da un'intensa sorgiva nella quale innegabilmente pulsa anche un'esperienza diretta.

A questo punto possiamo fermarci con la rassegna dei contenuti principali dell'epigrammatica leonidea e affrontare i più significativi problemi, alcuni ancora aperti, a riguardo della personalità del poeta.

Nel sistema dell'epigramma leonideo fa spicco l'attenzione alla semplicità della vita, agli umili mezzi per procurarsela, alla povertà, anche, ma non avvilita. Non è un fatto nuovo; lo stesso mondo si trova riflesso anche in Teocrito, in Eroda e in altri alessandrini, per non parlare dell'arte ellenistica con le sue frequentissime rappresentazioni di tratti della vita quotidiana, e dei precedenti classici, ma in Leonida è caratterizzato da qualcosa di più della moda letteraria. Come interpretare tale dato dell'evidenza? Sarebbe errato affidarsi rigidamente al modulo autobiografico e ritenere che il poeta sia accanto agli umili, non dirò per una comune coscienza di classe, che sarebbe un abuso antistorico, ma neanche per una comunanza di stato economico-sociale, che sarebbe costruzione ingenua. Vi sono, sí, epigrammi, come per es. *AP VI 300*, nei quali Leonida dichiara in prima persona le sue ristrettezze, ma non vanno assunti unilateralmente, alla guisa d'un materiale di costruzione esclusivo (in *VI 300*, appunto, fa capolino anche una lieve vena umoristica). Lo stesso discorso vale, com'è noto, per tanti poeti di ogni età: a cominciare da Ipponatte e altri poeti maledetti (Cecco Angiolieri, François Villon, ecc.). Nel caso di Leonida, scartata ogni formula pregiudiziale, occorrerà guardare a ciò che fa di contorno alla considerazione della povertà.

In primo piano emerge il sentimento positivo nei confronti del lavoro e delle *technai* (arti e mestieri, ecc.) in genere presentate con considerazione benevola come dei valori umani sicuri, anche quando non diano ricchezza. Testimonia tale atteggiamento del poeta il fatto che nei suoi versi la simpatia per tanti esponenti del mondo del lavoro quotidiano va di pari passo con l'interesse per i loro attrezzi e utensili, strumenti umili ma validi che ricevono diritto di ospitalità nella poesia con i loro termini proprî, non con il ricorso alle abituali approssimazioni arcaizzanti o perifrastiche richieste dalla tradizione retorica della poesia. Un'accurata indagine eseguita da Alessandro Olivieri nel 1937 individuò le seguenti categorie di prestatori d'opera: filatrici e tessitrici, musicanti, falegnami, pescatori e marinai, cacciatori, allevatori, lavoratori domestici. Naturalmente sarebbe vano attendersi, in componimenti appartenenti, come gli epigrammi, alla letteratura alta, riferi-

menti espliciti a situazioni locali, è tuttavia probabile che Leonida sia sotto l'influsso dell'ambiente magnogreco, e di quello tarantino in particolare, caratterizzato, a giudizio del Sartori e del Pugliese Carratelli, dalla costituzione tarantina aperta alle esigenze del popolo minuto.

Tutto ciò, peraltro, non deve portare a prese di posizione ideologico-populistiche e fare di Leonida una sorta di portatore d'un verbo di rinnovamento sociale e di riscatto degli umili. Né è strettamente necessario, anche se in linea di principio non impossibile, postulare una sorta di *Weltanschauung* di Leonida su base pitagorica o cinica per quanto riguarda l'ideale della vita semplice (λιτότης τοῦ βίου).

Quest'ultima sembra in ogni caso per il poeta una condizione in sé non disprezzabile, non solo un portato necessario della povertà. Alcuni epigrammi sono in questo senso paradigmatici: in *AP* VI 302 il famoso epigramma dei topi (φεύγεθ' [...] σκότιοι μύες [...]) giocato fra umorismo e tristezza, dice che «basta a sé stesso il vecchio che abbia un pochino di sale e due croste di pane» e aggiunge «dai miei antenati»; nel così detto epigramma autobiografico già ricordato (VII 715) per l'allusione all'esilio e per il ricordo struggente della patria lontana e nell'altro (VII 736), che gli fa un po' da *pendant*, l'aspirazione alla vita semplice (simbolo la λιτή [...] φυστή, «semplice focaccia») viene sentita come un bene necessario e gradevole; nel problematico VII 472, sulla vanità della vita, dopo aver variamente richiamato la precarietà e la vanità della vita umana, l'autore conclude non, come forse ci si attenderebbe, con l'esortazione a una sorta di *carpe diem* (πίνειν, παίζειν καὶ ἡδίστα φρονεῖν), che sarebbe stato un inutile insistere sulla deprecata nozione dell'efimero, ma col proporre ancora una volta il modello della *tenuitas* (la λιτή βιοτή) in linea positiva: «Uomo, sconta uno dopo l'altro i tuoi giorni come ti riesce, e possa tu appagarti d'una vita semplice. Finché stai tra i vivi, tieni sempre a mente di qual fragile materia sei fatto».

In quest'ultimo carme il Geffcken vide la genuina trasposizione in distici d'una «Kynische Predigt»; altri critici supposero ch'esso accompagnasse alla guisa d'un *Grabgedicht* o la reale rappresentazione d'uno scheletro umano (*Weißhäupl*) o un'immaginaria figurazione di scheletro alludente al tema del *memento mori*. Ma si tratta di soluzioni

lambiccate comportanti un inutile spreco di energie. Più semplicemente, basterà non dimenticare due punti di elementare evidenza: 1) la tematica della *tenuitas* non è affatto nuova, e può ben aver dei generici presupposti cinici, ma è riproposta da Leonida in maniera personale; 2) essa viene a inserirsi in un ordine di pensieri del tutto autonomo, il quale trova il suo perfetto corrispettivo in un mondo, quello dell'alesandrinismo propriamente detto, il quale si riconosce anch'esso, a suo modo, sotto lo *Stichwort* della λιτότης. Non si tratta di definizioni intellettualistiche, o peggio ancora razionalistiche, ma di umori, di modi di sentire consonanti al di fuori di ogni schema fisso e validi anche quando non sia possibile additare con sicurezza singoli rapporti di interdipendenza fra Leonida peloponnesiaco e l'uno o l'altro dei poeti alessandrini.

E veniamo a un altro punto dibattuto, quello della poetica di Leonida. Independentemente dai contenuti e dalle tendenze particolari della sua opera, è indubbio ch'egli risenta, ma risente a modo suo, né si poteva altrimenti, del generale orientamento della nuova poesia. Tale poetica, è noto, è delle più complesse, integra nel fine rivolo d'acqua cristallina in cui si rispecchia campioni d'eleganza colta e raffinata, si apre a ogni rarità, a ogni audacia, non solo nella scelta e nell'invenzione lessicale, ma anche nella ricerca degli espedienti, dei colpi di sorpresa. Ecco dunque la chiave dell'«aristocratico» elaborare dell'«umile» Leonida: del suo «realismo» dalle note ricercatissime; delle sue concessioni alla «maniera»; del suo gusto per la *variatio* da componimento a componimento, quando il tema sia affine, per il virtuosismo dei giuochi verbali: καπεὺς κάπων (AP IX 329, 3), χίον [...] Χίω (VII 422, 1-6), ὠγαθός [...] ἀγαθός (VI 112, 4), ἀνθ' αἵματος αἶμα (VI 263, 5); Γρίπων ὁ γριπεὺς (VII 504, 12). Rientrano in codesta vena di ricercatezza anche certo compiacimento per l'insolito e addirittura per il macabro, come, per es., in VII 506 in cui il marinaio Tarside viene divorato da uno squalo sino a mezzo corpo (ἄχρις ἐπ' ὀμφάλῳ v.8), epperò trova sepoltura «e in terra e in mare», o in VII 478 e 480 in cui si evocano due bare scoperciate con le relative ossa pronte a essere stritolate dai carri (un tema che avrà molte riprese).

Una caratteristica dell'epigramma post-classico è la così detta *pointe*, la battuta di spirito che conclude in modo inaspettato e satirico un giro di pensiero. Un esempio da manuale preso da Voltaire: *L'autre jour au fond d'un vallon – un serpent piqua Jean Fréron – Que pensez-vous qu'il arriva? – Ce fut le serpent qui creva*. Anzi è da qui che è venuta l'accezione moderna di epigramma in quanto scrittura mordace (revival nel '68 con slogans del tipo *Dépensez. Ne pensez pas!*). Ebbene: il merito, se di merito si tratta, vien fatto risalire, a torto o a ragione poiché è sempre arduo stabilire la primogenitura di qualcosa, al nostro Leonida; un esempio VII 455, un epigramma in giambi per la vecchia beona Maronide: ella geme sotterra non già per i figli e il marito lasciati nella miseria, ma perché la coppa incisa sulla sua lapide mortuaria è... vuota (ὄνεχ' ἡ κύλιξ κενή!).

I tratti formali-lessicali e retorici fin qui richiamati, e altri, hanno fatto sì che la vena poetica leonidea fosse talora definita 'barocca' e all'occasione si è anche chiamato in causa l'asianesimo. Baroccheggiante, semmai, essa può essere detta di sicuro e non per il gusto dell'etichetta classificatoria a ogni costo, ma nel senso preciso che vi confluiscono in originale sintesi esperienze letterarie varie, tardoattiche, sulle quali torneremo fra poco, e contemporanee e inoltre quella certa 'esuberanza', per riprendere una formula dell'archeologo Domenico Mustilli, che inconfondibilmente connota l'espressione artistica e figurativa e letteraria, di Magna Grecia. Per ciò che riguarda la poetica tardoattica ci riferiamo da una parte al ditirambo di Filosseno, Timoteo, ecc., e dall'altra alla stagione della elegia di Eueno di Paro, Dionisio Calco e Crizia tiranno, due fenomeni sui quali ebbimo a richiamare per la prima volta l'attenzione non pochi anni or sono, individuando nel 'barocchismo' relativo una fase di precorrimiento dell'alessandrinismo elegiaco e epigrammatico, in cima al quale va collocato appunto il tarantino.

Potremo concludere dicendo che quella di Leonida è l'ultima gran voce poetica della Μεγάλη Ελλάς. La sua personalità ha dato luogo insieme a radicali stroncature e a troppo facili entusiasmi e attende ancora una valutazione pacata che muova dalla esegesi totale dei testi.

Essa va depurata sia dai fraintendimenti che, misconoscendone la tempra virile e autentica e la virile malinconia velata di pessimismo, la degradarono a quella d'un 'intellettuale' che s'interessa agli umili con decadente compiacimento, sia dalle, ancor piú gravi, lucubrazioni gratuite che le attribuirono una consistenza concettuale e ideale che non ebbe. La sua industria formale, pur nei limiti di certa ripetitività e nonostante qualche abuso dei proprî ritrovati, non è certo quella d'un 'abile versificatore' (Gow-Page), né la sua straordinaria fortuna per tutta la greccità ellenistica e bizantina (sulla quale non è stato ancora indagato adeguatamente), e anche a Roma (dai graffiti pompeiani a Propertio), può attribuirsi al caso.

Beatrice Larosa

La scena di Elena  
(rassegna critica 1880-2001)

*Iamque adeo super unus eram, cum limina Vestae  
servantem et tacitam secreta in sede latentem  
Tyndarida aspicio; dant clara incendia lucem  
erranti passimque oculos per cuncta ferenti.* 570  
*Illa sibi infestos eversa ob Pergama Teucros  
et Danaum poenam et deserti coniugis iras  
praemetuens, Troiae et patriae communis Erinys,  
abdiderat sese atque aris invisā sedebat.*  
*Exarsere ignes animo; subit ira cadentem* 575  
*ulcisci patriam et sceleratas sumere poenas.*  
*‘Scilicet haec Spartam incolumis patriasque Mycenae  
aspiciet partoque ibit regina triumpho  
coniugiumque domumque, patres natosque videbit,  
Iliadum turba et Phrygiis comitata ministris?  
occiderit ferro Priamus? Troia arserit igni?  
Dardanium totiens sudarit sanguine litus?  
Non ita. Namque etsi nullum memorabile nomen,  
feminea in poena est nec habet victoria laudem,  
extinxisse nefas tamen et sumpsisse merentes* 585  
*laudabor poenas animumque explesse iuvabit  
† ultricis famam et cineres satiasset meorum’.*  
*Talia iactabam et furiosa mente ferebar,*

*Eneide II, vv. 567-588*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Il testo latino, qui riportato, segue quello dell'edizione di M. Geymonat, Torino, Paravia, 1973. Nei repertori bibliografici da me consultati («L'Année Philologique», «Bollettino di Studi Latini») non risultano altre rassegne critiche sull'argomento per gli anni 2002-2004.

Questi versi, che costituiscono l'episodio di Elena, mancano nei più antichi ed autorevoli codici virgiliani (M P  $\gamma$  a b c m)<sup>2</sup> e in altri minori.

Ci sono stati tramandati, ma non commentati, da Servio che, nella *Praefatio* al suo commento, li presenta come esempio del lavoro editoriale di Vario e Tucca. I primi editori, seguendo le direttive di Augusto (*ut superflua demerent, nihil adderent tamen*), li avrebbero eliminati insieme ai quattro versi iniziali.

L'espunzione della scena di Elena è motivata dallo stesso Servio che, commentando II, 592, scrive: *ut enim in primo diximus, aliquos hinc versus constat esse sublato, nec inmerito. nam et turpe est viro forti contra feminam irasci, et contrarium est Helenam in domo Priami fuisse illi rei, quae in sexto dicitur, quia in domo est inventa Deiphobi, postquam ex summa arce vocaverat Graecos hinc autem versus esse sublato, Veneris verba declarant dicentis, 'non tibi Tyndaridis facies invisa Lacaenae'*.<sup>3</sup>

I versi 567-588 ci sono conservati, ma non commentati, dal Servio Danielino che al v. 566 annota: *post hunc versum hi versus fuerunt, qui a Tuca et Vario obliti sunt*. Non li commenta neanche Tiberio Claudio Donato, le cui annotazioni passano direttamente dal v. 566 al 589.

Il passo in questione figurava in codici più recenti, forse dipendenti dallo stesso Danielino, e comincia a comparire nelle edizioni a stampa solo a partire dall'edizione romana del 1473.

La supponibile presenza di una lacuna tra il v. 566 e il 589 e le motivazioni addotte da Servio hanno originato, nel corso del tempo, una vivace discussione.

Se consideriamo i vari contributi possiamo dividere gli studiosi in tre categorie: coloro che hanno sostenuto la paternità virgiliana del

<sup>2</sup> M: *Mediceus Laurentianus* Lat. XXXIX; P: *Vaticanus Palatinus* Lat. 1631;  $\gamma$ : *Guelferbytanus Gudianus* Lat. 2'70; a: *Bernensis* 172 *cum Parisino* Lat. 7929; b: *Bernensis* 165; c: *Bernensis* 184; m: *Monacensis* Lat. 29005. La classificazione di questi codici come più antichi ed autorevoli è di G. Puccioni, *Saggi Virgiliani*, Bologna, Pàtron, 1985, p. 86, cfr. *infra*.

<sup>3</sup> *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, rec. G. Thilo-H. Hagen, Hildesheim, Olms, 1961, pp. 2-3 e 304-305.

passo, quelli che l'hanno negata e altri che, partendo dalle difficoltà della questione, non hanno scelto alcuna posizione.

### Sostenitori dell'autenticità

Conington<sup>4</sup> afferma che questi versi «are vigorous and elaborate, and in general worthy of Virgil». Lo studioso nota come il passo sia ben inserito nel contesto, quali che siano le ragioni della sua esclusione da parte di Vario, Tuca o qualche altro editore.

Fairclough<sup>5</sup> evidenzia il fatto che il v. 601, con il riferimento distinto ad Elena, poco si spiegherebbe se si rimuovessero i precedenti versi.

Inoltre, osserva che il soliloquio è «unusually impressive» e «modeled with great care».

Più avanti, lo studioso vede nelle parole di Venere una possibile reminiscenza del passo dell'*Iliade* (III, 164-165) in cui Priamo, rivolto alla stessa Elena, le dice: *οὐ τί μοι αἰτία ἐσσί, θεοί νύ μοι αἴτιοί εἰσιν, / οἳ μοι ἐφώρμησαν πόλεμον πολύδακρυν Ἀχαιῶν*.

Poi, in polemica con il *contra feminam irasci* addotto da Servio, riconosce che Enea, anche se ha nutrito il proposito di uccidere Elena, alla fine non ha mutato il pensiero in azione.

Ancora, Fairclough si sofferma sulla similarità tra questo passo e l'inizio del XX libro dell'*Odissea*. Il parallelismo, che riguarda non solo l'episodio incriminato, ma anche i versi successivi, lo spinge a concludere che la scena di Elena e le parole di Venere ad Enea sono frutto di uno stesso poeta.

Riguardo all'omissione dell'episodio nei principali manoscritti virgiliani, lo studioso ipotizza che il passo doveva essere stato eliminato da Vario e Tuca, i quali, come ci dice Servio, avrebbero risposto ad un desiderio del poeta o obbedito all'ordine di Augusto.

<sup>4</sup> *The works of Virgil*, with a commentary by J. Conington and H. Nettleship, II, London, Whittaker & Co., 1884<sup>4</sup>, p. 148.

<sup>5</sup> H.R. Fairclough, *The Helen episode in Vergil's Aeneid II 559-623*, «Classical Philology» I, 1906, pp. 221-230.

Per Fairclough era anche inevitabile che un poema come l'*Eneide*, così ricco di materiale storico e mitico, e composto, secondo la testimonianza di Svetonio (*Vita Verg.*, 23 ss.), a poco a poco, non presentasse contraddizioni come quella tra il II e il VI libro.

Sempre da Svetonio (*Vita Verg.*, 31-34) sappiamo che Augusto, trovandosi in Spagna nel 26-25 a. C., scriveva a Virgilio, esortandolo ad inviargli un primo abbozzo del poema o anche solo parti. Più tardi, il poeta avrebbe letto all'imperatore tre libri: il II, il IV e il VI. Perciò, Fairclough conclude che alcune parti dell'*Eneide* dovevano essere conosciute prima dell'edizione di Vario e Tucca, e questo spinge a supporre che l'episodio di Elena fosse stato pubblicato dopo quell'edizione da qualcuno che non ne approvava l'omissione.

ShIPLEY<sup>6</sup> e Johnson<sup>7</sup> si basano sulle particolarità metriche dei versi per ribadire l'autenticità. Essi, confutando l'analisi del Norden,<sup>8</sup> dimostrano che il fenomeno della sinalefe di una parola spondaica tra il secondo e il terzo piede si verifica più volte anche in altri luoghi di indubbia paternità virgiliana.

Funaioli<sup>9</sup> si chiede perché un interpolatore attento e raffinato, come quello che avrebbe composto la scena di Elena, avesse abbandonato il passo senza limarlo del tutto. Anche la palese aporia tra il II e il VI libro è, per lo studioso, una prova della paternità virgiliana, in quanto un interpolatore non l'avrebbe realizzata.

Ulteriore indizio di genuinità è fornito dai richiami interni che, presenti ai vv. 595 e 601-602, presuppongono l'argomento del passo discusso. Quindi, Funaioli ribadisce la funzionalità interna dei versi in questione, tanto più che «difficilmente Virgilio avrà letto ad Augusto

<sup>6</sup> F.W. Shipley, *Virgilian authorship of the Helen episode*, «Transactions of the American Philological Association» LVI, 1925, pp. 172-184.

<sup>7</sup> S.K. Johnson, *Elided spondees in the second and third foot*, «Classical Review» XLI, 1927, p. 123.

<sup>8</sup> E. Norden, *Aeneis VI*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1916<sup>2</sup>, pp. 261-262, 454, cfr. *infra*.

<sup>9</sup> G. Funaioli, *La scena di Elena nel secondo canto dell'Eneide*, «Bollettino di Filologia Classica» XXXIV, 1928, pp. 226-229 (poi in *Studi di letteratura antica II*, Bologna, Zanichelli, 1948, I, pp. 241-247).

il canto dell'*Iliuperside* [...], con una urtante incompiutezza» dovuta alla loro mancanza.

Bill,<sup>10</sup> all'inizio del suo studio, riporta i quattro passi omissi da Vario in accordo con gli ordini di Augusto: i quattro versi proemiali; i ventidue versi della scena di Elena; i quattro versi del VI libro che, successivi al 289, descrivono la Gorgone; i tre versi del III libro che, successivi al 204, si riferiscono a Malea.

Lo studioso suppone che essi siano comunque stati conosciuti al di fuori della prima edizione.

Infatti, forse Vario aveva permesso a quelli interessati di copiare i versi omissi dal manoscritto di Virgilio o ne aveva prodotto lui stesso delle copie.<sup>11</sup>

L'uso del manoscritto del poeta sembra essere evidente in Igino e in Probo: il loro lavoro filologico sui testi di Virgilio, la scelta di alcune varianti o la presenza di determinati passi poco si spiegherebbero senza ipotizzare lo studio di un testo diverso dall'edizione di Vario.

Così, per Bill, è più prudente supporre che i quattro passi siano stati tramandati attraverso questo canale, invece di concludere che siano opera di interpolatori.

Più avanti, si riflette sulla difficoltà di applicare al testo dell'*Eneide* i criteri della moderna filologia: è impossibile stabilire l'ultima volontà dell'autore, poiché egli non ha spontaneamente pubblicato il poema; non possiamo ricostruire la forma del manoscritto, né i passaggi sui quali Virgilio era in dubbio.

In ogni modo, a favore dell'edizione di Vario, sta il fatto che questi non solo aveva il manoscritto, ma era un intimo amico di Virgilio e forse conosceva ciò che il poeta pensava riguardo alcuni passi non di-

<sup>10</sup> C.P. Bill, *Notes and discussions. Vergiliana*, «Classical Philology» XXVII, 1932, pp. 168-171.

<sup>11</sup> Sull'ipotesi della trascrizione diplomatica dei passi appartenenti alla redazione originaria cfr. anche A. Mazzarino, *Il racconto di Enea: per una interpretazione dell'Iliuperside virgiliana*, Torino-Chiantore, Loescher, 1955, pp. 23-25. Lo studioso, per il quale l'episodio di Elena è il modo più plausibile di colmare la lacuna, suppone che la copia di passi come questo abbia permesso loro di giungere alla tradizione grammaticale e, infine, a Servio.

rettamente contrassegnati. Quindi, Bill aggiunge: «If Varius omitted a passage, who are we to put it back again?».

L'episodio di Elena sarebbe un pezzo virgiliano omesso da Vario secondo le intenzioni del poeta e andrebbe riportato nell'apparato critico. La sua mancanza creerebbe tra il v. 566 e il 589 «a somewhat unpleasing connection», ma questa imperfezione non è peggiore di tante altre presenti nel poema.

Palmer<sup>12</sup> sostiene che la scena di Elena è inquadrata nella trama psicologica del II libro<sup>13</sup> e che «is the first great temptation which Aeneas with the help of the Gods has to overcome».

Sabbadini<sup>14</sup> in apparato annota che il passo in questione sarebbe stato cancellato dal poeta stesso.

Büchner<sup>15</sup> rileva che Virgilio non incomincia mai una scena con un *cum inversum* lasciato in sospenso; l'interpolatore mostra la tecnica virgiliana dell'uso dei modelli (la scena è raffigurata in base all'episodio di Menelao ed Elena dell'*Ilioupersis*, con un accostamento all'*Oreste* di Euripide); gli interpolatori, soprattutto di tale livello, imitano del tutto l'autore, perciò rimarrebbero inspiegate le deviazioni dal linguaggio e dalla metrica virgiliana. Queste divergenze non sono, quindi, argomento sicuro contro l'autenticità, tanto più se non risultano del tutto estranee allo spirito di Virgilio.

Più avanti, lo studioso evidenzia la centralità che il poeta voleva conferire alla scena di Venere e al disvelamento delle forze divine che operano contro Troia. Perciò, l'episodio di Elena doveva essere funzionale e di passaggio.

<sup>12</sup> L.R. Palmer, *Aris invisā sedebat*, «Mnemosyne» VI, 1938, pp. 368-379.

<sup>13</sup> Un'opinione del tutto diversa si troverà in F. Klingner, *Virgil. Bucolica Georgica Aeneis*, Zurich-Stuttgart, Artemis, 1967, pp. 418-419, dove si afferma, a favore dell'inautenticità, che la scena di Elena non rientra nel tema generale del II libro, da cui è discordante sul piano contenutistico e ideologico.

<sup>14</sup> P. Vergili Maronis, *Aeneidos Libri XII*, Recensuit R. Sabbadini, Editionem ad exemplum editionis Romanae (MCMXXX) emendatam curavit A. Castiglioni, Torino, Paravia, 1944, p. 61.

<sup>15</sup> K. Büchner, *P. Vergilius Maro*, Stuttgart, Druckemuller, 1959, trad. it. *Virgilio*, Brescia, Paideia, 1963, pp. 409-413.

Virgilio stesso avrebbe cancellato l'abbozzato ed incompleto passo o avrebbe manifestato l'intenzione di volerlo sostituire, desiderio accolto dai suoi editori.

Büchner adduce questi motivi a sostegno della sua ipotesi: i vv. 624-634 spostano la visione al tetto del palazzo di Priamo, mentre il v. 594 come il 570 presuppone che Enea l'abbia già abbandonato; Virgilio non avrebbe più sopportato il carattere episodico del pezzo e lo avrebbe ridotto a breve introduzione, pensando anche di utilizzare un'altra versione della scena di Elena per l'incontro di Enea con Deifobo del VI libro.

D'Anna<sup>16</sup> ritiene che Virgilio stesso debba aver pensato di cancellare i versi in questione, non bene elaborati come il resto del poema ed in contrasto con le parole di Deifobo (VI, 509-534).

La soppressione sarebbe stata operata da Vario che attuava una decisione presa dal poeta, poiché non avrebbe tolto, da scrupoloso editore, l'intero episodio a cui, tra l'altro, fanno riferimento i versi successivi.

Garstang<sup>17</sup> non crede che il passo sia un'interpolazione: «the lines appear to be too good and Vergilian» e se Virgilio fosse vissuto di più per rivederlo avrebbe eliminato le aporie sulle quali si basano quelli che non lo ritengono autentico.

Lo studioso nota un parallelismo tra la scena di Elena e il dialogo tra Enea e Deifobo del libro VI: in entrambi i passi la donna è presentata dai due personaggi come causa delle loro sciagure.

Poi, si sofferma sulla scelta di Elena quale oggetto dell'ira di Enea, osservando che essa non è casuale. Infatti, tutta una tradizione facente capo ai poemi omerici e alle tragedie greche addita Elena quale causa della guerra di Troia e delle disgrazie che ne conseguirono per Troiani e Greci. Del resto, anche Paride non è considerato meno colpevole della donna.

Garstang si chiede, quindi, se quello di Virgilio sia un puro ossequio alla tradizione letteraria, privo di un significato completo, oppure

<sup>16</sup> G. D'Anna, *Ancora sul problema della composizione dell'Eneide*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1961, pp. 35 ss.

<sup>17</sup> J.B. Garstang, *The crime of Helen and the concept of fatum in the Aeneid*, «The Classical Journal» LVII, 1962, pp. 337-345.

se il poeta abbia parlato proprio di Elena in accordo con il tema del fato tipico dell'*Eneide*.

La scena di Elena, insomma, si rivela «part of the structure upon which the whole poem is based».

Si tratta di un passo carico di significati e funzionale al successivo discorso di Venere, dove la dea, spingendo Enea alla fuga, lo rende consapevole della superiore azione del fato e degli dei.

Più avanti, lo studioso, considerando i sapienti rimandi alla base della composizione dell'*Eneide*, trova collegamenti tra le parole di Venere, quelle di Ettore, precedentemente apparso in sogno ad Enea (vv. 289-295), quelle di Anchise (v. 640) e quelle proferite dallo spirito di Creusa (vv. 781-784). In tutti questi momenti Enea riceve l'esortazione a fuggire e alcune indicazioni riguardanti il suo futuro.

Di fato si parla anche nella scena di Enea e Deifobo, il quale, dopo aver lamentato la sua iniqua sorte, augura all'eroe *melioribus utere fatis*.

In generale, Garstang sottolinea il collegamento tra il libro II, dove ritroviamo alcune profezie della missione di Enea, e il libro VI, dove sono illustrati gli esiti di tale missione.

La scena di Elena risulta, così, strettamente legata all'idea di destino e alla missione profetica che Enea deve compiere.

Austin<sup>18</sup> fa, a sostegno della genuinità, le seguenti riflessioni: le ragioni di Servio per la cancellazione del passo non sono di alcun valore; le critiche fatte contro lo stile, il linguaggio, la tecnica metrica sono deboli; il passaggio è troppo pieno di ovvie difficoltà per essere l'opera di un falsario che sperava di ingannare i filologi; i versi sono stati rimossi per la loro forma incompiuta dagli esecutori della volontà di Virgilio.

Vengono, poi, considerate le ipotesi a favore dell'interpolazione: tra i vv. 566 e 589 non c'era o non era previsto alcun passo; Virgilio avrebbe scritto qualcosa, ma non ciò che Servio ci ha tramandato; il poeta intendeva riempire lo spazio vuoto, ma non lo fece.

La prima ipotesi, asserisce Austin, è scartata dalla costruzione del v. 589 e dalle allusioni dei vv. 593 e seguenti.

<sup>18</sup> P. Vergili Maronis, *Aeneidos Liber Secundus*, with a commentary by R.G. Austin, Oxford, Clarendon, 1964, pp. 217-219.

La seconda ipotesi, sostenuta dall'Heinze,<sup>19</sup> prevede l'originaria rappresentazione di un Enea disperato, incline alla morte. Ma ciò è incoerente con il contesto dei vv. 560 e seguenti.

La terza ipotesi è quella del Korte:<sup>20</sup> i vv. 589-631 erano stati composti tardivamente da Virgilio che non visse tanto a lungo per completare la necessaria transizione dal v. 566 e un interpolatore riempì il vuoto con la scena di Elena. Austin rettifica questo punto di vista, dicendo che l'episodio di Elena non è un'interpolazione, bensì un pezzo di raccordo tra la vecchia e la nuova parte (la scena di Venere), composto tardivamente<sup>21</sup> da Virgilio stesso che non ebbe il tempo di completarlo e limarlo. Perciò, il passo, che risultava abbozzato, fu eliminato dagli editori che seguirono la volontà del poeta.

Bruère<sup>22</sup> riprende una riflessione dell'Austin<sup>23</sup> e avanza l'ipotesi che Lucano abbia letto la scena di Elena in quel contesto.<sup>24</sup>

Tra il X libro della *Pharsalia* e il II dell'*Eneide* ci sarebbero vere e proprie corrispondenze, segno di un rapporto di *imitatio/aemulatio* instauratosi tra il poeta neroniano e quello augusteo.

Così, lo studioso osserva che ai vv. X, 59 ss., dove Cleopatra definita *Erinys* è paragonata alla *Spartana*, vengono variamente ripresi alcuni termini dell'episodio di Elena: «Lucan's *Spartana* echoes Virgil's *Spartam* (2. 577) and his *Argos*, Virgil's *Mycenas* (2. 577); Lucan's *Iliacas* [...] *domos*, moreover, corresponds to *Iliadum turba* (2. 580, cf. *domum*, 2. 579)».

<sup>19</sup> R. Heinze, *Virgils epische Technik*, Leipzig, Teubner, 1915<sup>3</sup>, trad. it. *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 70-71, cfr. *infra*.

<sup>20</sup> A. Korte, *Zum zweiten Buch von Vergils Aeneis*, «Hermes» LI, 1916, pp. 145-150, cfr. *infra*.

<sup>21</sup> Sull'ipotesi della composizione tardiva della scena di Elena da parte di Virgilio cfr. anche E.L. Harrison, *Divine Action in Aeneid Book Two*, «Phoenix» XXIV, 1970, pp. 328-332. Per lo studioso la presenza della scena di Elena serve ad introdurre, in modo coerente, l'intervento di Venere nel finale del libro, come richiamo all'azione di Atena a favore degli Achei nella parte iniziale.

<sup>22</sup> R.T. Bruère, *The Helen episode in Aeneid 2 and Lucan*, «Classical Philology» LIX, 1964, pp. 267-268.

<sup>23</sup> Cfr. R.G. Austin, *op. cit.*, p. 221, ad 573, s.v. *communis Erynis*.

<sup>24</sup> Sull'imitazione dell'episodio di Elena da parte di Lucano cfr. anche J.H. Brouwers, *Vergilius en Lucanus*, «Lampas» XV, 1982, pp. 16-27.

Inoltre, Bruère riscontra i seguenti parallelismi: *Aen.* II, 578, con l'immagine del ritorno trionfante di Elena in patria, suggerisce la visione di Cleopatra che conduce trionfante Cesare prigioniero (*Phars.* X, 62-65); l'ira che Elena suscita in Enea è in speculare contrapposizione alla passione che Cleopatra suscita in Cesare (*Aen.* II, 575 e *Phars.* X, 62); la rappresentazione di Cesare che cerca rifugio in una parte interna del palazzo (*Phars.* X, 458-460) ricorda quella di Elena (*Aen.* II, 567-569) e *Phars.* X, 460 richiama *Aen.* II, 528-529 riferiti a Polite. Proprio quest'ultima corrispondenza «indicates that Lucan knew the Helen episode in its present context, where the Polites' scene immediately precedes it». Infatti, nella stessa immagine di Cesare che vaga in cerca di un rifugio sembra rivivere sia l'*erranti passimque oculos per cuncta ferenti*, sia la figura di Polite che tenta di sfuggire alla morte.

Ancora, *Phars.* X, 462 (*sumpturus poenas et grata piacula morti*) ricorda *Aen.* II, 585-586: alla voglia di sangue che caratterizza il Cesare neroniano corrisponde il desiderio omicida di Enea.

Knight<sup>25</sup> sostiene che il passo è necessario nel suo contesto e non è «detachable or inorganic». In più, per lo studioso, «the poetic contrast between the vision of Helen, symbol of an impure love, and the quickly succeeding vision of Venus, symbol of a divine love that moves the world and guides Aeneas, is so perfect that it must be Vergilian».

Stégen<sup>26</sup> definisce la contraddizione con il VI libro solo «preten-due» e la risolve stabilendo una cronologia degli eventi.<sup>27</sup>

Secondo la ricostruzione dello studioso, Elena si sarebbe accordata con Menelao ed Ulisse per uccidere Deifobo e li avrebbe attesi nel

<sup>25</sup> W.F.J. Knight, *Vergil: epic and anthropology*, London, Allen & Unwin, 1967, pp. 52-54.

<sup>26</sup> G. Stégen, *Une prétendue contradiction dans l'Enéide, II 567-588*, «Les Études Classiques» XXXV, 1967, pp. 3-6.

<sup>27</sup> Tentativi di sanare l'incongruenza erano già stati compiuti: E. Baehrens, *Emendationes Vergilianae*, «Jahrbücher für classische Philologie» XXXI, 1885, pp. 398-400; F. Noack, *Helena bei Vergil*, «Rheinisches Museum» XLVIII, 1893, pp. 420-432. Baehrens, considerando la discrepanza contenutistica tra il racconto di Deifobo e i vv. II. 256 ss., propone di emendare quest'ultimi per ottenere l'immagine di un segnale proveniente non dalla flotta greca, ma da Troia; Noack non considera attendibile il resoconto di Deifobo che era, appunto, *somno gravatus*.

tempio di Vesta dove l'ha scorta Enea (II libro). La donna appare all'eroe timorosa di incontrare sia i Troiani, sia i Greci, perché, spiega Stégen, i primi, potevano ormai essere al corrente del suo tradimento, i secondi, erano inconsapevoli della sua complicità. Poi, una volta ritrovatasi con il primo marito e con Ulisse, Elena li avrebbe condotti a casa di Deifobo, come quest'ultimo racconta nel VI libro.

Per Quinn<sup>28</sup> la contraddizione con il VI libro sarebbe stata volutamente cercata da Virgilio «partly, perhaps, to emphasize the elusiveness of truth – it is so hard to find out what happened; partly, to compress his narrative, by leaving out details the reader can easily supply for himself, or about which he wishes to imply something less than certainty».

Williams<sup>29</sup> si sofferma sull'impetuosità propria del carattere di Enea: l'atteggiamento violento qui manifestato sarebbe in linea con quelli mostrati dall'eroe nella seconda metà del poema, specie nel X libro e nel finale del XII. Solo in un secondo momento Virgilio avrebbe cancellato l'episodio, giudicando disonorevole per un eroe il proposito di uccidere una donna.

Paratore<sup>30</sup> ritiene che a Virgilio, che aveva scritto o prima o dopo del II il libro VI, non sarebbe sfuggita la contraddizione tra le due parti del suo poema. Il poeta, pensando di modificare la scena di Elena, «avrebbe annotato i versi con un segno di soppressione»; Vario e Tucca, nella pubblicazione del poema, li avrebbero omessi obbedendo al cenno di Virgilio.

Reckford<sup>31</sup> nota che le rappresentazioni di Elena del II e del VI libro, per quanto contraddittorie, «are right and necessary in their context and [...] describe precisely the same kind of experience arising

<sup>28</sup> K. Quinn, *Virgil's Aeneid. A Critical Description*, London, Routledge & Kegan Paul, 1968, p. 171.

<sup>29</sup> *The Aeneid of Virgil*, with introduction and notes by R.D. Williams, Books 1-6, Basingstoke-London, St. Martin's press, 1972, pp. 251-252.

<sup>30</sup> Virgilio, *Eneide*, I (Libri I-II), a cura di E. Paratore, trad. di L. Canali, Milano, Mondadori, 1978, pp. 340-341.

<sup>31</sup> K.J. Reckford, *Helena in Aeneid 2 and VI*, «Arethusa» XIV, 1981, pp. 85-99.

from war and suffering», oltre a rientrare in una stessa concezione della giustizia.

Estevez<sup>32</sup> riprende l'ipotesi della composizione stratificata avanzata dall'Austin,<sup>33</sup> ma crede che la similitudine dei vv. 624-631, così ben inserita nello stile immaginifico del libro II, non appartenga alla seconda stesura, bensì al progetto iniziale.

Lesueur<sup>34</sup> cerca di risolvere la contraddizione tra il II e il VI canto con argomentazioni di tipo psicologico.

Nel II Elena aveva provocato l'ira di Enea che senza l'intervento di Venere l'avrebbe forse uccisa. Questo istinto omicida rimasto represso sarebbe stato rimosso nel VI libro, interpretato dallo studioso come un'esperienza onirica di Enea.

Quindi, l'eroe troiano con il processo della 'rimozione', attraverso la rappresentazione criminale di Elena offerta da Deifobo, avrebbe rimosso e giustificato a posteriori il suo proposito di uccidere la donna.

Conte<sup>35</sup> riconosce che, interpolato o meno, l'episodio di Elena «si configura come un ingranaggio della *fabula*, riceve e trasmette il movimento della narrazione».

Lo studioso nota, così, il fatto che la struttura profonda del passo è realizzata secondo gli stilemi virgiliani: la scena di Elena, con l'ira di Enea e l'intervento di Venere che ne consegue, costituiscono la lettura, all'insegna dell'*amplificatio*, del modello omerico dell'epifania divina.

Puntuale, risulta, a tal proposito, il parallelismo tra l'apparizione di Venere e quella di Atena, che all'inizio dell'*Iliade* appare per placare l'ira di Achille, assetato di vendetta nei confronti di Agamennone.<sup>36</sup> Perciò, Conte, non si spiega come un interpolatore avesse potuto integrare il passo utilizzando così bene il paradigma omerico, tanto più

<sup>32</sup> V.A. Estevez, *Aeneid II, 624-631 and the Helen and Venus episode*, «The Classical Journal» LXXXVI, 1981, pp. 318-335.

<sup>33</sup> *Op. cit.*

<sup>34</sup> R. Lesueur, *Quelques réflexions sur l'épisode d'Hélène (Enéide 2.567-88)*, «Bulletin de la Société Toulousaine d'Études Classiques», 1983, pp. 1-13.

<sup>35</sup> G.B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984<sup>2</sup>, pp. 109-119.

<sup>36</sup> Tale riferimento è riduttivo per N. Horsfall, *A companion to the study of Virgil*, Leiden, Brill, 1995, p. 300. Lo studioso, favorevole all'inautenticità della scena, non crede che Virgilio abbia avuto presente un solo passo omerico.

che sarebbe dovuto partire dall'ultima parte della scena iliadica, corrispondente, nel testo virgiliano, all'intervento della dea moderatrice. È anche abbastanza improbabile che si debbano ad un interpolatore le espressioni che trovano riscontro in passi di Eschilo, Euripide, Ennio e che si sovrappongono all' 'intelaiatura' omerica.<sup>37</sup>

Per lo studioso, quindi, non sono imputabili riserve alla struttura profonda dell'espressione quanto, invece, alla superficie testuale che risulta «non levigata a fondo né accuratamente variata come è nella prassi esigente del poeta».

Conte conclude che forse l'episodio di Elena era una composizione virgiliana che mancava dell'*extrema manus* e non è inverosimile che l'autore intendesse rielaborarla, rifarla o sostituirla con altro. Probabilmente, il poeta aveva manifestato queste intenzioni, segnalando in qualche modo il passo come ancora incompleto; oppure aveva evidenziato di volerlo rifiutare, basandosi, per esempio, sulla contraddizione con il VI libro di cui parla Servio.

Kinsey<sup>38</sup> ritiene che l'inconciliabilità tra l'episodio di Elena e i vv. 509-534 del libro VI sia spiegabile con il fatto che Deifobo, spinto dall'odio e dal bisogno di denigrare Elena, avrebbe fornito una ricostruzione a tratti esagerata ed infondata del comportamento tenuto dalla donna l'ultima notte di Troia.

Varie sono le perplessità sollevate dal resoconto di Deifobo: non si capisce come Elena sia riuscita a dare un segnale particolare, dal momento che anche le sue compagne portavano delle torce; resta poco chiaro lo scopo del segnale e fino a che punto la donna conoscesse i piani dei Greci.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Cfr. anche l'altro contributo di Conte (*Elena*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto Italiano dell'Enciclopedia Treccani, 1985, II, pp. 190 ss.), dove lo studioso, nel considerare i probabili modelli dell'episodio di Elena, nota come ai vv. 567-603 convivano due diverse immagini della donna, riconducibili a due differenti modelli letterari. All'Elena «tragica» (di ascendenza eschilea, euripidea ed enniana) del passo incriminato è sapientemente accostata l'Elena «omerica» della scena di Venere, scagionata dalla dea con parole simili a quelle di Priamo (*Il. III*, vv. 164-165).

<sup>38</sup> Th.E. Kinsey, *Helena at the sack of Troy*, «La Parola del Passato» XLII, 1987, pp. 197-198.

<sup>39</sup> Che il segnale dovesse indicare ai Greci il momento propizio per entrare a Troia è, per Kinsey, poco plausibile. Infatti, seppure si poteva eludere la sorveglianza dei Troiani che

Per lo studioso, Deifobo parla «under a strong emotion with a case to make» e «in such circumstances Virgil's speakers almost always do distort the truth». Così, le due versioni sul comportamento di Elena sono «complementary», in quanto «the first enables us to evaluate the second».

Carbonero<sup>40</sup> analizza la figura di Elena nella poesia latina e spiega la discordanza tra il II e il VI libro come una consapevole iniziativa del poeta.

Infatti, Virgilio si sarebbe rifatto a tutta una tradizione già di per sé intessuta di incongruenze, «che parlava ora di una Elena esule volontaria, ora di una Elena rapita a forza da Paride, ora di una donna che effettivamente era giunta a Troia, ora di una donna che si era trovata in Egitto presso il re Proteo, mentre ad Ilio sarebbe andato un fantasma: e le contraddizioni non finiscono certo qui».

L'ipotesi di Carbonero, secondo la quale Virgilio avrebbe seguito diverse caratterizzazioni del personaggio, è corroborata dal confronto con un altro passo dell'*Eneide* (VII, 359-364), dove la regina Amata ci offre l'immagine di un'Elena rapita contro la sua volontà e paragonabile alla pura ed innocente Lavinia.

Estefania<sup>41</sup> fa un'analisi narratologica dell'*Eneide*, evidenziando le funzioni di 'ordine', 'accettazione', 'resistenza', 'ripetizione' dell'ordine.

Enea è l'immediato 'destinatario' del comando di un 'destinatore', Giove, che espone il suo programma a Venere ai vv. 257-279 e 286-296 del I libro dell'*Eneide*.

Se applichiamo la dialettica 'ordine-accettazione' al II libro del poema, possiamo riscontrare il primo elemento nelle parole di Ettore (vv. 289-295) e il secondo in quelle di Enea (vv. 707-720).

dormivano, Elena era, comunque, circondata da donne frigie «still very much awake». Anche l'ipotesi che esso servisse da guida alla flotta greca che si dirigeva verso Troia è poco credibile: la donna avrebbe dovuto garantire un segnale continuo, facendo oscillare la torcia «for any length of time»; i Greci conoscevano bene quei lidi (cfr. *Aen.* II, 255-256).

<sup>40</sup> O. Carbonero, *La figura di Elena di Troia nei poeti latini da Lucrezio a Ovidio*, «Orpheus» X, 1989, pp. 378-391.

<sup>41</sup> D. Estefania, *Analisi narratologica e autenticità del testo (Aen. II, 566-589)*, «Aufidus» XIII, 1991, pp. 29-37.

Nella sequenza 'ordine-accettazione' si può, tuttavia, trovare un terzo elemento facoltativo: la 'resistenza' che esige la 'ripetizione' dell'ordine. È alla luce di questi parametri che Estefania ha analizzato l'episodio di Elena.

La scena è perfettamente coerente con il contesto narrativo perché deve offrire l'ulteriore occasione per ripetere ad Enea ciò che deve fare. Elena è la 'resistenza', è colei che frena l'eroe nelle sue azioni. Si rivela, a questo punto, consequenziale e necessaria l'apparizione della divinità secondo gli stilemi tipici dei poemi omerici.

Se la scena di Elena non fosse di Virgilio, conclude Estefania, il discorso di Venere sarebbe l'unico caso in tutto il poema nel quale verrebbe ripetuto all'eroe l'ordine, senza che precedentemente egli avesse mostrato l'intenzione di interrompere il compito assegnatogli.

Gall<sup>42</sup> afferma l'autenticità dei versi in questione, ma pensa che siano parte integrante dell'episodio di Creusa e propone di spostarli ed inserirli dopo il v. 770 e prima del 772.

Egan,<sup>43</sup> partendo dallo studio del Berres,<sup>44</sup> che dimostra la paternità virgiliana con la stretta connessione verbale e tematica tra le scene di Elena e di Venere, ne supera i presupposti: non solo i due episodi sono profondamente legati, ma Elena e Venere sarebbero, in ultima analisi, la stessa persona.

Verrebbe, così, meno anche la presunta contraddizione tra il passo e l'incontro di Enea e Deifobo del VI libro.

Lo studioso giunge a questa conclusione basandosi su varie argomentazioni: il *confessa* di v. 591; il *non ante oculis tam clara* di v. 589, con una ripetizione del termine *clara* presente già al v. 569; il verbo *refulsit*, utilizzato in un altro passo in cui Venere, apparsa ad Enea dapprima sotto altre spoglie, svela la sua identità (I, 407-408).

<sup>42</sup> D. Gall, *Ipsius umbra Creusae. Creusa und Helena* (Akad.d.Wiss. u. d. Literatur, Mainz. Abhandl. d. Geistes- u. sozialwiss. Kl., 6), Stuttgart, F. Steiner, 1993, pp. 63-93.

<sup>43</sup> R.B. Egan, *A reading of the Helen-Venus episode in Aeneid 2*, «Échos du Monde Classique» IL (3), 1996, pp. 379-395.

<sup>44</sup> T. Berres, *Vergil und die Helenaszene mit einem Exkurs zu den Halbversen*, Heidelberg, Winter, 1992.

Qui, tra l'altro, Enea si lamenta del fatto che la madre lo illuda *totiens* con false immagini e tale constatazione trova un esempio proprio nella scena in questione.

Il fatto che l'eroe non veda realmente Elena doveva essere sfuggito, oltre che ai lettori di oggi, anche a quelli più antichi.

Così, per Egan, i primi commentatori o l'autore stesso avrebbero posto in margine una nota esplicativa. Questa doveva informare che Enea non vedeva realmente la donna. Un perplesso redattore, non avendo compreso l'avvertenza, avrebbe ommesso i versi con la scena di Elena.

Scafoglio,<sup>45</sup> tra i più recenti studiosi dei versi in questione, per far notare l'inconsistenza della contraddizione tra i due libri, analizza la struttura del VI e i rapporti intercorrenti tra esso e la parte precedente del poema.

In particolare, si sofferma sugli incontri oltremondani di Enea con tre personaggi del suo passato: Palinuro, Didone, Deifobo. Questi episodi, se nella storia di Enea rappresentano «un confronto dell'eroe con la vita vissuta» e «la sintesi esemplare del passato», nell'economia del poema forniscono l'occasione per «una rivisitazione dei nuclei narrativi precedenti (rispettivamente la navigazione sul Mediterraneo, il soggiorno a Cartagine, la caduta di Troia) identificati con singoli personaggi».

Per lo studioso, quindi, i tre incontri di Enea nel VI libro vanno letti alla luce della *retractatio*.

Così, l'eroe, incontrando Palinuro, deve rettificare l'idea che si era fatto circa la fine dello sventurato amico. Questi non muore, come si crede nel finale del V libro, per essere caduto in acqua; ma, dopo essere stato in balia delle onde, per tre giorni e per tre notti, giunge alla riva ed è arpionato dagli aborigeni che lo prendono per una preda. Anche l'incontro con Didone del VI libro si presenta come una *retractatio* rispetto al IV: qui è la regina che, comportandosi come prima si era comportato Enea, si mostra ostile ed impietosa, mentre lui, ora, desi-

<sup>45</sup> G. Scafoglio, *La scena di Elena tramandata da Servio: discussione filologica*, «Vichiana» II (2), 4<sup>a</sup> serie, 2000, pp. 181-200.

dera parlarle. Tale inversione dei ruoli rappresenta uno sviluppo progressivo e non sostitutivo rispetto alla trattazione precedente, cosa che accade, invece, negli incontri con Palinuro e Deifobo, dove i racconti dei due personaggi sulla loro fine rettificano un'antecedente visione.

Infatti, anche dall'incontro con Deifobo nel VI libro, Enea viene a conoscenza di una realtà diversa da quella che credeva: l'amico non è morto mentre combatteva strenuamente, ma, con la complicità di Elena, è stato ucciso barbaramente dai Greci mentre dormiva nella sua casa.

A questo punto, aggiunge Scafoglio, se si ritiene autentica la scena di Elena tramandata da Servio, nel VI libro si noterebbe una ritrattazione anche riguardo alle vicende che hanno caratterizzato la donna nell'ultima notte di Troia.

Infatti, nel libro II Enea scorge Elena che si nasconde nel tempio, timorosa della vendetta di Greci e Troiani; nel libro VI, invece, Deifobo narra della danza bacchica inscenata dalla donna per dare segnali luminosi alla flotta achea, e di come lui stesso sia stato ucciso per il suo inganno.

Le due versioni non sono contigue, ma non si presentano inconciliabili. Lo studioso ipotizza che prima Elena abbia fatto entrare i Greci a Troia ed abbia aiutato Menelao e i suoi ad uccidere Deifobo, poi, persili di vista mentre combattevano, si sia nascosta nel tempio.

Il timore della donna per i Greci e i Troiani è spiegato da Scafoglio come lo stato d'animo che Enea crede caratterizzare Elena in quel momento.

In realtà, l'eroe è ancora ignaro del tradimento e della pacificazione con l'antico marito: tutto questo lo apprende da Deifobo solo dopo, nell'Ade.

Del resto, il tradimento di Elena è presagito già nel monologo di Enea presente nella scena serviana e la donna, sia nel II che nel VI libro, è avvolta da una luce sinistra.

Decade così, per lo studioso, l'inconciliabilità tra i due libri.

Timpanaro<sup>46</sup> propende per l'autenticità perché per lui è improbabile che un interpolatore abbia colmato così bene la lacuna, integrando il

<sup>46</sup> S. Timpanaro, *Virgilianisti antichi e tradizione indiretta*, Firenze, Olschki, 2001, p. 2, n. 2.

nuovo passo nel circuito narrativo. Altri tentativi di integrazione (Enea avrebbe tentato di suicidarsi) risultano incongruenti.

È anche inverosimile l'utilizzo da parte di un interpolatore di espressioni che trovano riferimenti in Eschilo, Euripide ed Ennio.

L'ipotesi migliore resta quella «di un passo lasciato da Virgilio allo stato di abbozzo e perciò non accolto nel testo edito da Vario».

### Contrari all'originalità

Nettleship<sup>47</sup> invita a considerare con cautela quello che dice Servio. Infatti, se il commentatore avesse ragione Vario e Tuca «should have been guilty of such a Vandalism as to remove twenty lines of Virgil from the text of the Aeneid».

Ma, per lo studioso, non è neanche inverosimile che Virgilio volesse inserire un passaggio con riferimenti ad Elena e avesse lasciato qualche intenzione di ciò sul manoscritto.

I suoi propositi sarebbero stati accolti da un interpolatore che avrebbe tentato di riempire il vuoto, «just as we know from Suetonius (*Vita Verg.*, 41) that attempts were made to complete the unfinished hemistiches in Aeneid».

Inoltre, Nettleship, in riferimento ai versi in questione, afferma che «the external evidence against them is decisive».

Leo<sup>48</sup> contesta nel brano la presenza di versi alquanto asciutti (571-574) e di pensieri difettosi ai vv. 583-587.

Non esita così a parlare di «elende Sprache mit ihrem hülflosen Tasten».

Heinze<sup>49</sup> adduce i seguenti motivi all'ipotesi di inautenticità: la modalità della tradizione; le infrazioni alla prassi linguistica virgiliana, con 'rottura' della consueta dizione del poeta; le spiegazioni apportate da Servio.

<sup>47</sup> *Op. cit.*

<sup>48</sup> F. Leo, *Plautinische Forschungen*, Berlin, Weidmann, 1912<sup>2</sup>, pp. 41 ss.

<sup>49</sup> R. Heinze, *op. cit.*, pp. 67 ss.

Ma non l'*irasci* sarebbe degradante per Enea, bensì il pensiero di uccidere una donna inerme, che per di più cerca rifugio presso un altare. Lo studioso si chiede come Enea potesse concepire tal pensiero, lui che, poco prima, aveva narrato con indignazione l'uccisione di Priamo avvenuta presso un altare profanato.

Nel nostro caso, poi, l'altare sarebbe quello di Vesta, cioè della dea preposta insieme ai Penati alla tutela dell'eroe.

In più, Heinze nota il fatto che Enea apprenda solo nell'Ade, da Deifobo, il tradimento di Elena: ciò che era accaduto fino ad allora poteva fornire sì il pretesto per un'esecrazione di Elena, quale causa della guerra, ma non per un folle impulso omicida.

La contrapposizione con il VI libro è evidente anche per un altro motivo: quella Elena, che aveva dato ai Greci il segnale con la torcia e che aveva consegnato loro l'inerme Deifobo, non aveva ragione di temere la loro vendetta. Lo studioso rileva come questa contraddizione potrebbe essere imputata allo stato di incompiutezza dell'opera, ma ritiene che Virgilio abbia già in mente nel II libro il contenuto del VI. Infatti, il compito di dare il segnale di azione ai Greci con la fiaccola non è affidato, come voleva una tradizione, a Sinone, di cui pure si parla nel II libro, ma ad Elena, evidenziando questa sua azione nel VI.<sup>50</sup>

Ancora, Heinze non riesce a spiegare l'aggiunta *culpatusve Paris*, pur ammettendo il riferimento ad Elena di v. 601.

Inoltre, nota come i vv. 577-587 costituiscano l'unico soliloquio riferito da Enea nei suoi apologetici dei libri II e III.

Ci è di supporto Omero: neanche Odisseo in tutti i suoi discorsi in prima persona riporta mai un monologo. Quello di Enea, essendo caratterizzato, per Heinze, da freddezza e artificiosità, rientrerebbe nei moduli del tardo romanzo greco di maniera.

<sup>50</sup> Sull'esistenza di una tradizione previrgiliana di un'Elena traditrice cfr. G. Knaack, *Helena bei Vergil*, «Rheinisches Museum» XLVIII, 1893, pp. 632-634, dove si ricordano testi Greci, posteriori all'*Eneide* e non influenzabili da essa (per es. l'*Iliouperis* di Trifiodoro, vv. 510 ss.), in cui la donna partecipa con Sinone al tradimento notturno; O. Immisch, *Vergiliana*, «Rheinisches Museum» LII, 1897, pp. 126-129, dove si sostiene l'ascendenza stesicorea del tradimento di Elena; E. Norden, *op. cit.*, pp. 260 ss., dove si asserisce che Virgilio dipende da un manuale mitologico in prosa.

Lo studioso è, comunque, del parere che i versi discussi vengano a colmare una lacuna che di fatto esiste, anche perché non si spiegherebbe da solo il successivo *dextra prehensum continuit*.

Così ipotizza che Virgilio abbia scritto, inizialmente, i versi ora perduti, cancellandoli di suo pugno prima ancora di aver provveduto a sostituirli; un antico editore, per dare senso alla menzione di Elena e al disvelamento dell'operato ostile degli dei da parte di Venere, avrebbe escogitato l'episodio di Elena.

L'interpolatore, sostiene Heinze, non doveva essere persona incolta, ma neanche un poeta, per quanto, all'occorrenza, fosse in grado di imitare lo stile virgiliano. Questi doveva conoscere mito e letteratura: lo spunto gli fu offerto dall'episodio di Menelao ed Elena dell'*Ilioupersis* (anche Menelao è trattenuto da Afrodite mentre sta per uccidere la donna), mentre per i modi della trattazione seguì la scena dell'*Oreste* euripideo in cui Pilade incita Oreste ad uccidere Elena.

Inoltre lo studioso considera le soluzioni che Virgilio poteva aver utilizzato ad integrazione della lacuna: Enea aveva forse tentato di suicidarsi o, cosa più plausibile, voleva cercare la morte tra le folte schiere dei nemici, sperando magari di potersi vendicare, prima di morire, di Neottolemo, per l'uccisione di Priamo.

Ma il desiderio di morire combattendo era già stato espresso dall'eroe al v. 316 e, forse, tale ripetizione avrebbe spinto Virgilio a cancellare il passo.

In questo caso la menzione di Elena e di Paride si spiega con il noto procedimento, prediletto dai tragici, di risalire alle cause più remote della sciagura.

Lo studioso aggiunge che si può anche supporre che Venere, menzionando Elena e Paride, riprenda un'invettiva gridata o solo pensata da Enea e contenuta nei versi espunti. Ma, per Heinze, l'apostrofe doveva essere breve e non aveva alcun bisogno di essere ampliata fino a raggiungere le dimensioni di un monologo.

Norden<sup>51</sup> si avvale soprattutto di argomentazioni metriche. Egli nota che la sinalefe di una parola spondaica tra il secondo e il terzo piede

<sup>51</sup> E. Norden, *op. cit.*, pp. 261-262, 454.

è una particolarità metrica rara in Virgilio: secondo i suoi calcoli, comparirebbe nel resto del poema una volta ogni ottantanove versi e nella scena di Elena ci sarebbe più di un esempio nel giro di pochi versi.

Korte<sup>52</sup> suppone che l'episodio di Venere sia un'aggiunta posteriore composta dallo stesso Virgilio dopo la lettura del libro ad Augusto ed utilizzata per giustificare, in modo adeguato, la fuga di Enea da Troia. La scena di Elena sarebbe un'interpolazione volta ad integrare la seconda stesura, che non era armonizzata con il contesto preesistente.

Su ben altre argomentazioni si basa Buren<sup>53</sup> per avanzare dubbi circa l'autenticità del passo.

Lo studioso parte dalla scoperta archeologica di un elmo da gladiatore proveniente da Pompei e si chiede se prima del 79 d. C. l'episodio di Elena poteva appartenere alla vulgata dell'*Eneide*.

Quest'elmo riporta quattro serie di scene in altorilievo e Buren si sofferma sulla fascia principale di figure che consta di cinque gruppi, tutti raffiguranti momenti riscontrabili nel II libro dell'*Eneide*: Aiace che trascina Cassandra lontano dall'altare di Minerva (vv. 402-406); Pirro che uccide Priamo (vv. 550-558); al centro, Venere che esorta Enea ad allontanarsi da Troia e a condurre la sua famiglia in salvo (vv. 589-620); Enea che trasporta Anchise (vv. 721-723); Creusa, Iulo ed Enea (vv. 679-691).

L'intervento di Venere che placa l'ira di Enea, ira del resto motivata dalla tragica situazione in cui si trova, per Buren, non presuppone necessariamente la conoscenza da parte dell'artigiano dell'episodio di Elena. Così, le due scene iniziali dell'allontanamento di Cassandra dall'altare e dell'uccisione di Priamo servono da introduzione alla scena centrale di Enea e Venere, che, a sua volta, funge da transizione tra gli orrori dell'ultima notte di Troia e l'emigrazione verso il Lazio.

Pasquali<sup>54</sup> non condivide la paternità virgiliana del passo.

<sup>52</sup> *Op. cit.*

<sup>53</sup> A.W. Van Buren, *Virgil, Aen. II. 567-588*, «Classical Review» XXXIV, 1920, pp. 102-103.

<sup>54</sup> G. Pasquali, *Un verso interpolato nel VI Canto dell' "Eneide"*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» XII, 1943, p. 76.

Lo studioso afferma che sotto Nerone «si leggevano integrati emistichi che noi leggiamo di nuovo incompiuti, quali Virgilio li lasciò; si leggeva nel testo l'episodio di Elena, destinato a colmare la lacuna che c'è veramente, e i quattro versi preposti al I libro [...]».

Goold<sup>55</sup> insiste sull'inattendibilità dell'isolata testimonianza di Servio.<sup>56</sup>

La scena, infatti, non è tramandata da Donato e allo stesso Servio va ricondotto lo scolio del Danielino *ad Aen. II 566*.

Lo studioso evidenzia, poi, il fatto che Servio spesso compie errori, è impreciso nelle citazioni, non riporta esplicitamente le fonti, rimanda ai modelli virgiliani a sproposito, accentua il debito di Virgilio nei loro confronti.

Per Goold, l'episodio di Elena sarebbe frutto di un interpolatore che avrebbe così colmato la lacuna.<sup>57</sup>

Viene delineato anche un ritratto dell'ignoto autore: doveva appartenere alla scuola retorica imperiale, essere un ottimo conoscitore ed imitatore dello stile virgiliano, oltre che dotato di gusto teatrale. Goold ipotizza, così, che l'episodio di Elena sia opera di un poeta che come Lucano fu discepolo di Cornuto, autore di un commento all'*Eneide*.

Altro sostenitore dell'inattendibilità della tradizione scoliastica è Murgia.<sup>58</sup>

Questi affermando non solo l'inattendibilità di Servio, ma anche quella di Donato, nota nella ridondanza verbale e nell'intensificazione retorica la particolarità e la non genuinità del passo.

Anch'egli traccia un profilo dell'autore: doveva essere un profondo conoscitore di Virgilio e degli scoli ai quali può essersi ispirato, ma tendeva ad enfatizzare alcuni aspetti dello stile del poeta.

<sup>55</sup> G.P. Goold, *Servius and the Helen Episode*, «Harvard Studies in Classical Philology» LXXIV, 1970, pp. 101-168.

<sup>56</sup> Sulla non credibilità della testimonianza di Servio cfr. anche M. Fleck, *Helena und Venus in zweiten Aeneisbuch*, «Hermes» CV, 1977, pp. 68-79.

<sup>57</sup> Per la tesi di interpolazione cfr. anche: O. Ribbeck, *Prolegomena critica ad P. Vergili Maronis Opera Maiora*, Hildesheim, Olms, 1966, pp. 69, 92-93; E. Kraggerud, *Die interpolierte Helenaszene in der Aeneis*, «Symbolae Osloenses» L, 1975, pp. 105-119.

<sup>58</sup> C.E. Murgia, *More on the Helen Episode*, «California Studies in Classical Antiquity» IV, 1971, pp. 203-217.

Puccioni<sup>59</sup> propende per l'interpolazione della scena perché «l'episodio non è affatto necessario allo svolgimento dei fatti, e ammettendo la lacuna, il passo non perde né in chiarezza né in compiutezza».

Al v. 566 Virgilio doveva presentare l'immagine di un Enea che non aveva timore di combattere, ma che trascurava la battaglia e si curava dei suoi in quanto consapevole dell'azione superiore degli dei e del fato.

È chiaro, quindi, l'intervento di Venere che dissipa la nube che offusca la sua vista mortale e gli mostra le divinità che concorrono alla distruzione di Troia.

Inoltre, lo studioso si sofferma sull'ipotesi secondo la quale Virgilio nel manoscritto avrebbe mostrato l'intenzione di sopprimere quei versi. Ma, questa resta solo una supposizione e «né risulta da alcuna testimonianza antica che Virgilio avesse corredato il poema di segni diacritici».

La lacuna sarebbe stata, così, colmata da un interpolatore «allo scopo anche di rendere chiara la menzione di Elena nel colloquio di Venere con Enea (v. 601)». A tal proposito, Puccioni puntualizza che in età neroniana si leggevano integrati emistichi che noi leggiamo di nuovo incompiuti.

Vengono, poi, elencate le difficoltà a sfavore dell'autenticità: non si spiega la contraddizione con l'episodio di Enea e Deifobo perché Virgilio compose per primi proprio il II, il IV e il VI libro; Enea vorrebbe uccidere una donna tanto più rifugiata in un luogo sacro; Venere nelle parole ad Enea menziona anche Paride (v. 601: *non tibi [...] culpatusve Paris*), ma di lui non si parla nel passo incriminato; nell'episodio di Elena Enea si aggirerebbe tra le rovine, ma, dopo il colloquio di Venere, scende dal tetto del palazzo di Priamo.

Lo studioso aggiunge che i vv. 577-587 «costituirebbero l'unico soliloquio di Enea nel racconto delle sue avventure» ed «esempi di soliloqui Virgilio non li trovava nemmeno nei racconti di Odisseo nel suo modello, Omero».

<sup>59</sup> G. Puccioni, *op. cit.*, p. 71, n. 19, pp. 85-87.

Vengono anche citate le più importanti particolarità linguistiche che «si trovano solo qui in tutta l'*Eneide*»: al v. 576 *sceleratas poenas*; ai vv. 585-586 *extinxisse [...] et sumpsisse laudabor*; al v. 587 *ultriciis famae*; al v. 588 l'uso speciale di *furiata mente*.

### Tra autenticità e non autenticità

Camps<sup>60</sup> esamina sia le argomentazioni a favore dell'autenticità, che quelle contrarie.

L'episodio si rivela necessario in quel punto perché senza di esso rimarrebbe sospeso il *cum inversum* di v. 589; sarebbe inspiegato il riferimento ad Elena di v. 601; non si capirebbe come mai Venere, riprendendo Enea, lo esorti a preoccuparsi dei suoi familiari, lui che al v. 562 mostra di curarsene.

Lo studioso sostiene che nel frattempo doveva essere successo qualcosa capace di dissuadere l'eroe dai suoi propositi e la scena di Elena coglie nel segno.

Più avanti, sono analizzati gli ostacoli a sfavore dell'autenticità: il significato che qui assume *erranti*; le libertà linguistiche (per esempio in *sceleratas sumere poenas*) presenti, del resto, anche in altri punti del poema; il fatto che spesso l'arsi del terzo piede cada su una parola monosillabica preceduta da elisione. Tali difficoltà di natura metrica non devono stupire in versi che, forse, erano destinati ad essere rivisti.

Camps si sofferma, poi, sulla contraddizione tra il II e il VI libro, evidenziando altre discrepanze (i due resoconti sulla fine di Palinuro nei libri V e VI) e ricordando le spropositate dimensioni del poema, tra l'altro composto, come si dice nella *Vita* di Donato, *particulatim*.

Lo studioso ipotizza, così, la presenza nel manoscritto di un'indicazione del poeta che manifestava la necessità di rivedere il passo; sarebbe a questo punto legittimata la sua omissione da parte degli editori. Tuttavia, il fatto che Servio riporti i versi non è prova della loro autenticità.

<sup>60</sup> W.A. Camps, *An introduction to Virgil's Aeneid*, London, Oxford University Press, 1969, pp. 123-126.

Viene, poi, esaminata l'ipotesi di interpolazione e si nota che l'imitatore doveva conoscere bene Virgilio e quindi evitare anche la contraddizione con il VI libro.

Alla fine, Camps afferma che, pur se tendiamo a ritenere autentica la scena, non sappiamo come ci sia pervenuta.

Anche La Penna<sup>61</sup> non propende per una posizione sicura e preferisce una sospensione di giudizio.

Per lui, Servio non gode di credibilità assoluta, ma non si può giudicare del tutto inattendibile.

Inoltre, «sia per la metrica sia per le *iuncturae* siamo un passo più in là delle audacie e delle concessioni di Virgilio, ma solo un passo» ed è inconcepibile «la spiegazione delle difficoltà stilistiche e metriche con la mancanza di lima».

L'episodio, sostiene La Penna, se virgiliano, «dovrebbe essere un pezzo elaborato da tempo e poi eliminato».

D'altra parte, l'interpolatore «non è un poetaastro: se nello stile e nel metro non ha proprio la stessa eleganza di Virgilio, ha tuttavia forza drammatica e potenza fantastica».

<sup>61</sup> A. La Penna, *Deifobo ed Enea* (*Aen. VI 494-547*), «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» XX, 1978, pp. 995-997.



Maria Nucci

*Corpus Tibullianum* IV 8 (= III 14)

Invis natalis adest, qui rure molesto  
et sine Cerintho tristis agendus erit.  
Dulcius urbe quid est? An villa sit apta puellae  
atque Arretino frigidus amnis agro?  
5 Iam, nimium Messalla mei studiose, quiescas;  
heu tempestivae, saeve propinque, viae!  
Hic animum sensusque meos abducta relinquo,  
arbitrio quamvis non sinis esse meo.<sup>1</sup>

Che la composizione del cosiddetto «ciclo di Sulpicia» vada riferita alla vena poetica di una giovane donna o, viceversa, che Tibullo sia stato l'archetipo di quel filone letterario culminante, magari, nella cortesia classica di *Madonna Fiammetta*, è un dubbio che – come è noto – difficilmente sarà sciolto; questa premessa non dovrà tuttavia interferire nella constatazione di quale sintesi di motivi elegiaci rappresentino i sei brevi biglietti del *Corpus Tibullianum* (IV 7-12).

La più efficace attestazione di quanto affermato risiede senza dubbio nei quattro distici che compongono l'elegia IV 8, percepibile sì come poesia del lamento, ma da intendere soprattutto come *excursus*

<sup>1</sup> Il testo di riferimento è tratto dall'edizione critica di F.W. Lenz-G.C. Galinsky (*Albii Tibulli aliorumque, Carminum libri tres*, Brill, Lugduni Batavorum, 1971); i casi in cui se ne sono prese le distanze saranno motivati nel corso del commento.

assai erudito e ricco di motivi frequenti in autori come Tibullo, Ovidio, Propertio.

Primo fra tutti l'esordio, in cui «Sulpicia», servendosi dell'aggettivo *natalis*, allude immediatamente al giorno del compleanno conferendo alla sua poesia, tra gli altri, il carattere di γενεθλιακόν, carne natalizio con cui, secondo una tradizione testimoniata a Roma fin dalla commedia plautina,<sup>2</sup> si celebra appunto il giorno del compleanno.<sup>3</sup>

Il percorso seguito da questo tema, che H. Bowermann<sup>4</sup> ha dettagliatamente descritto, mettendone in luce il passaggio dalla commedia alla satira, dall'epigramma all'elegia, rileva un dato che, nell'accomunare i diversi generi, pare escludere in qualche modo il nostro componimento: l'attenzione rivolta da Persio, Giovenale, ma anche dallo stesso Tibullo, ai rituali tipici dello scambio di doni, della celebrazione del *Genius*, della descrizione dei banchetti festivi, non è la stessa espressa qui, tutta rivolta, al contrario, all'assenza di Cerinto in un'occasione così importante. Un'assenza che rende questo giorno *invisus* ma che, soprattutto, stravolge la canonica descrizione del *dies natalis* orientandola ad un fine diverso e nuovo: celebrare la passione d'amore che lega i due protagonisti.

L'impressione che tale riscontro suscita è che chi ha composto questi versi avesse due obiettivi da raggiungere: innanzitutto conferire al testo una marca letteraria, raggiungibile con l'inserimento di elementi tipicamente elegiaci; obiettivo, questo, conseguito non solo nella parte iniziale ma anche successivamente quando, ad esempio, si affronteranno argomenti quali il *rusticari*, il viaggio, la lontananza.

Il secondo, più importante, è quello di subordinare tutto il repertorio tematico al motivo erotico che prende il sopravvento con un'originale determinazione, divenendo fulcro intorno a cui ruota l'azione.

Niente di simile è riscontrabile nelle elegie di Tibullo, neppure quando, nella continua sovrapposizione di pensieri, il vagheggiamento

<sup>2</sup> Cfr. ad esempio, *Curc.* 656: *Hic est quem (anulum) tibi ego misi natali die.*

<sup>3</sup> Cfr. P. Murgatroyd, *Tibullus I*, a Commentary on the First Book of the Elegies of Albius Tibullus, Bristol, Pietermaritzburg, 1980, p. 210.

<sup>4</sup> H. Bowermann, *The Birthday as a Commonplace of Roman Elegy*, «The Classical Journal» (XII), 1916-17, pp. 310-318.

dei paesaggi campestri diventa lo sfondo ideale per l'arrivo dell'amata; qui il prevalere del sentimento amoroso è netto, tutto il resto è funzionale a renderne esprimibile la carica.

Ben più evidenti, invece, i punti di contatto tra IV 8 e la decima elegia del terzo libro di Propertio, dove il motivo del *dies natalis* occupa un posto di assoluta preminenza, anche se nel distico finale si richiama con forza il talamo nuziale quale miglior sede in cui celebrare degnamente la felicità dell'evento; tanto il contenuto quanto la finalità del brano differiscono dal nostro caso, ma la conclusione cui giunge Propertio non è poi così dissimile: la celebrazione del giorno natale diviene un'occasione per onorare il legame d'amore con Cinzia che, a differenza di Cerinto, si trova accanto a lui sicché l'*invisus natalis* della poetessa diviene lì *laetus*.

Quel duplice proposito, cui si faceva riferimento, seguita a primeggiare anche nel secondo distico: *Dulcius urbe quid est?* («Cosa è più soave della città?»), si domanda Sulpicia.

Certo, sorprende la palese predilezione accordata, tramite l'interrogativa retorica, all'ambiente cittadino (nella fattispecie quello romano) al punto che l'esametro, soprattutto a causa del nesso *rure molesto* di v. 1, viene considerato tra le testimonianze più forti della paternità sulpiciano (o comunque non tibulliano) del ciclo.<sup>5</sup>

In effetti l'idea che proprio quel Tibullo ritratto da Orazio (*epist.* 1, 4) nel suo *habitat* ideale «mentre s'aggira nella campagna di *Pedum*» muti decisamente registro, connotando il *rus* tanto amato come un luogo tedioso cui sottrarsi, si rivela piuttosto improbabile; anche perché, come accennato, laddove il sentimento per Delia occupa un posto di preminenza, ciò non implica mai un allontanamento del poeta dalla vagheggiata ambientazione campestre. Tuttavia il fatto che nell'elegia 2, 3 del *Corpus* sia Tibullo stesso a definire le campagne «tristi» (v. 65) induce a non sopravvalutare il ruolo dell'aggettivo *molestus*, o perlomeno a non ritenerlo decisivo nella querelle sull'identità dell'autore.

Ciò detto, una peculiarità si impone all'attenzione della nostra indagine, riproponendo le medesime riflessioni avanzate a proposito dei

<sup>5</sup> H. Tränkle, *Appendix Tibulliana*, Berlin-New York, de Gruyter, 1990, p. 307.

passaggi iniziali: in primo luogo occorre rivedere l'accostamento *urbs/rus* non in maniera astratta, ovvero come categoria generale appartenente al repertorio elegiaco, bensì calandola nel contesto della narrazione; infatti la celebrazione della tranquilla vita dei campi opposta a quella frenetica di chi aspira all'accumulo di ricchezze (riassumibile nella metafora della vita cittadina) non è qui oggetto di discussione. Sulpicia non si sofferma su considerazioni morali relative ai due luoghi, né si preoccupa di fornire notizie su ciò che lei pensa in merito alla questione; semplicemente si serve ancora di un elemento propriamente elegiaco per piegarlo alle sue esigenze e il risultato è evidente: così come l'anomala tristezza del compleanno esaltava per contrasto la forza del suo amore, ora l'inversione del rapporto città/campagna non fa che porre in rilievo la volontà della fanciulla di stare col suo uomo.

I vv. 3-4 hanno suscitato l'interesse degli studiosi anche sotto altri punti di vista, in particolare quello topografico e quello filologico, che si rivelano strettamente connessi uno all'altro. L'opinione corrente è che la *villa* nominata dalla *docta puella* sia la dimora rustica di Messalla Corvino nei pressi di Arezzo; a tale conclusione si è giunti per vie diverse che vantano come punto di partenza il supporto della tradizione manoscritta recante l'aggettivo *Arretino* quale attributo di *agro*.<sup>6</sup>

Tale *iunctura*, prescelta da editori tibulliani come Luck e Lenz e Galinsky, è quella che risulta più fondata anche sulla base di alcuni scavi archeologici di cui A. Fatucchi<sup>7</sup> fornisce un dettagliato resoconto.

Le rilevazioni eseguite hanno riportato alla luce numerosi elementi utili a localizzare possedimenti dei Sulpici in almeno tre zone dell'Etruria; perciò è verosimile che la destinazione del viaggio fosse una tra queste (stessa cosa non si può dire delle campagne intorno a Rieti, il che porterebbe ad escludere *Reatino*, congettura di Huschke<sup>8</sup>). Peraltro, il fatto che nel pentametro successivo si parli di un fiume non fa che confermare l'ipotesi; infatti, sia che si preferisca il più generico *amnis* dei codici, sia che si presti fede alla proposta dell'*Heinsius*

<sup>6</sup> Cfr. F.W. Lenz-G.C. Galinsky, *Albii Tibulli aliorumque, Carminum libri tres* cit.

<sup>7</sup> A. Fatucchi, *Le ferie aretine di Sulpicia*, «Orpheus» (23), 1976, pp. 145-160.

<sup>8</sup> Cfr. G. Luck, *Albii Tibulli aliorumque, Carmina*, Stuttgartiae-Lipsiae, Teubener, 1998, p. 103.

(*Arnus*), la lettura non subisce variazioni poiché le località indicate pare fossero tutte attraversate da fiumi o corsi d'acqua (di diversa natura è la congettura dello Scaligero che propone *annus* in luogo di *amnis*, ipotesi che tenderei ad escludere per l'improbabilità che si organizzasse una gita in campagna, meta di 'pellegrinaggi' estivi, in un periodo freddo dell'anno).

La complessa costruzione del distico lascia spazio ad una maggiore colloquialità nei successivi versi, unica occasione in cui la protagonista si rivolge in maniera diretta allo zio invitandolo, o meglio ammonendolo, a placare l'eccessivo zelo con cui si occupa di lei. Marco Valerio Messalla Corvino era divenuto tutore della nipote in seguito alla morte del padre di questa, Servio Sulpicio, dal quale aveva ereditato non solo il compito di educare la giovane orfana, ma anche quello gravoso di sovrintendere all'amministrazione dei suoi beni.<sup>9</sup> Non è da escludere, pertanto, che il viaggio in campagna fosse legato a motivazioni meno piacevoli di una semplice vacanza e che l'attributo *studiosus* definisse il suo atteggiamento rispetto alla responsabilità dell'incarico suddetto.

Resta comunque più convincente l'idea originaria sorretta dall'accostamento dell'aggettivo all'esortativo *quiescas*, quasi a definire l'opposizione tra i due interlocutori: all'apprensione di Messalla, Sulpicia oppone una secca richiesta di maggior tranquillità intesa, come indica il verbo, nel senso proprio di «liberazione dai pensieri» (cfr. Hor. *Serm.* 2, 1, 4: *Trebati, quid faciam? Praescribe. Quiescas!*).<sup>10</sup>

Il prosieguo della narrazione conduce, a questo punto, al passo più controverso dell'intera opera, dove compaiono grandi difficoltà testuali che complicano la lettura del pentametro (v. 6).

Il passo tràdito dai manoscritti è quello che troviamo nell'edizione tibulliana di G. Luck;<sup>11</sup> la mancanza di senso compiuto rivelata dalla lettura di *Neu tempestivae, saepe, propinque, viae* deve aver indotto

<sup>9</sup> Cfr. A. Fatucchi, *Le ferie aretine di Sulpicia* cit., p. 145.

<sup>10</sup> Cfr. H. Tränkle, *Appendix* cit., p. 307.

<sup>11</sup> Albii Tibulli aliorumque, *Carmina* cit.

l'editore a stampare il passo *inter cruces*, evidentemente alla luce di una certa insoddisfazione riguardo ai risultati raggiunti dagli studiosi.

Eppure alcuni tentativi di emendamento vantano una certa fondatezza.

Il primo a fornire una soluzione della controversia fu lo Scaligero che parafrasò il verso dando a *tempestivae viae* valore di dativo, retto ovviamente dall'aggettivo *propinquus* nell'accezione di «vicino». <sup>12</sup> Perché tale sia il significato si impone però la sostituzione di *neu* con *non*, poiché mancano quelle forme verbali (congiuntivi o imperativi) che la congiunzione è chiamata a coordinare. <sup>13</sup> La frase così formata si merita attenzione per due motivi: il primo è di carattere paleografico, in quanto uno scambio tra i due elementi in fase di copiatura è abbastanza plausibile, data la somiglianza; il secondo riguarda invece il contesto in cui la frase è formulata.

In effetti l'ulteriore critica che Sulpicia rivolge a Messalla sull'organizzazione del viaggio, aderisce perfettamente al resto del testo; d'altra parte, però, sorgono non poche perplessità sul valore da attribuire all'avverbio *saepe*: non è facile capire cosa si voglia intendere con l'allusione ad una certa perseveranza nel commettere il medesimo errore (cioè organizzare viaggi poco opportuni), mancando del tutto altri riferimenti simili. Dubbio, questo, che motiva sia la congettura di Unger e Rigler, secondo cui si dovrebbe sostituire *saepe* con *saeve* (congettura accolta nell'edizione di Lenz e Galinsky), che alluderebbe ad un atteggiamento eccessivamente ostile della ragazza verso colui che, nonostante tutto, si prende cura di lei, sia quella del Wunderlich <sup>14</sup> che, reputando *tempestivae viae* genitivo singolare, lo congiunge a *propinque*, non risolvendo, comunque, l'incertezza data dall'avverbio di tempo; eppure, forse, proprio una diversa interpretazione del termine può rappresentare la chiave d'accesso per una corretta lettura. Oltre al valore aggettivale di «vicino», «prossimo», *propinquus* ha anche una forma sostantivata con il significato di «parente, congiunto», che

<sup>12</sup> Cfr. L. Alfonsi, *Elegiaca, Corpus Tibullianum III 14, 5-6*, «Latomus» (XII), 1953, p. 22.

<sup>13</sup> Cfr. M. Leumann-J.B. Hoffmann-A. Szantyr, *Lateinische syntax und stilistik*, München, Beck, 1965, p. 340.

<sup>14</sup> Cfr. L. Alfonsi, *Elegiaca* cit., p. 22.

consente di invertire la posizione degli elementi e considerare *tempestivae viae* come nominativo plurale con funzione di soggetto. Partendo da questo mutamento lo Schuster che, come documenta Alfonsi,<sup>15</sup> in un primo momento aveva superato il problema del *neu* iniziale correggendo in *non*, rivalutò la lezione *heu* del codice V, dando alla frase una nuova forma (*Heu tempestivae, saepe, propinque, viae!*), da cui si evince una nota di amara ironia rispondente allo stato d'animo della ragazza.

Successivamente anche A. Lesky<sup>16</sup> fornì il suo valido contributo alla questione, concentrando l'attenzione sulla posizione solitaria dell'elemento vocativo; poiché l'aggettivo svolge nell'architettura del verso un ruolo basilare, lo studioso ritenne utile escogitare un modo per farlo rientrare nell'unitarietà del distico, proponendo la seguente interpretazione: *Nec tempestivae saepe propinque vicis*.

*Tempestivae vicis* diventa, cioè, genitivo con *propinque*, ovviando al problema anzidetto. Il passaggio grafico da *vic* (abbreviazione di *vicis*) a *viae* non è difficile, ne abbiamo infatti testimonianza anche in Verg. *Georg.* 1, 418 e in Stat. *Silv.* 5, 2, 152 (ovviamente lo stesso procedimento si può ipotizzare per il passaggio da *nec* a *neu*).

Per quanto riguarda il significato si noti come esso sia differente da quello iniziale e come meglio si ricollegli a v. 5; l'accusa rivolta a Messalla, infatti, viene completata, tramite *vicis*, dal riferimento alla parentela e al ruolo di tutore che l'uomo ricopre.

Infatti, sebbene la più ricorrente accezione di *vicis* è quella di «contraccambio, reciprocità», in diverse occasioni (cfr. Cic. *de Leg.* 2, 48; Liv. 1, 20; Verg. *Aen.* 9, 175) il sostantivo si riferisce ad un compito svolto da qualcuno in vece di qualcun altro; in tal caso Sulpicia accuserebbe Messalla di adempiere in modo inopportuno al suo ruolo di tutore.

Pur riconoscendo credibilità al ragionamento dello studioso, condido il giudizio espresso in merito da Alfonsi: «Pur non essendoci nul-

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> A. Lesky, *Zu Corpus Tibullianum IV 8 (Sulpicia)*, «Rheinisches Museum» (90), 1941, pp. 341-346.

la da eccepire sull'interpretazione del genitivo di qualità in dipendenza da *propinque*, nulla sull'aspetto paleografico della correzione, nulla sul senso soddisfacente dell'espressione, ampiamente documentato da Lesky, osserviamo solo che correggendo *viae* datoci da tutti i codici si perde il valore vero, la parola chiave dell'epigramma. Ed anche se il contesto già di per sé chiaramente suggerisce trattarsi di un viaggio, cionondimeno pensiamo che la parola abbia un significato e una funzione particolarmente rilevata. Per cui noi mantenendo, per le ragioni esposte dallo Schuster, la correzione *heu* con significato ironico, tenuto fermo il valore di *propinque* = parente e il legame tra il pentametro e l'esametro, scriveremo: *Heu tempestivae saepe, propinque, viae*.<sup>17</sup>

Perveniamo dunque al distico finale che impone un'osservazione: Sulpicia affida alle ultime battute il compito di chiarire la materia del suo componimento ma soprattutto di rispondere con una certa fermezza alla forzatura cui Messalla vuole sottoporla.

Prima di procedere alla lettura di tale congedo, bisogna chiamare in causa una questione sin qui trascurata: il luogo di composizione.

Già nei primi versi la coesistenza di un tempo presente (*adest*) e di un futuro semplice (*erit*) aveva stimolato la riflessione, invitando a chiedersi dove effettivamente sia stata composta l'elegia, se cioè la ragazza si trovasse ancora in città oppure se fosse già giunta a destinazione. Benché *adest* sembri presupporre la contemporaneità degli eventi (composizione e celebrazione del compleanno), la medesima valenza potrebbe anche essere attribuita al successivo *erit*, che indicherebbe come il brano sia nato qualche giorno prima della partenza e non a viaggio avvenuto. In realtà né l'una né l'altra considerazione meritano particolare attenzione in quanto l'alternanza dei due tempi verbali non può semplicemente rispondere alla consueta esigenza di variare il testo, visto che la loro compresenza nel medesimo contesto sintattico non implica qui, come in altri casi, alcuna incoerenza temporale.

È a questo punto che subentra l'influenza dell'avverbio *hic*; sostituendo il nome della località in cui rimane l'amato Cerinto, esso non

<sup>17</sup> L. Alfonsi, *Elegiaca* cit., p. 23.

può che riferirsi a Roma; la circostanza è inoltre confermata dalla lettura del successivo biglietto (IV 9), un «grido» di gioia con cui si esprime tutta la soddisfazione per l'annullamento del viaggio. A Roma, dunque, Sulpicia, pensando ancora di dover partire, sfoga la sua rabbia componendo la poesia, e ancora a Roma afferma di lasciare il suo cuore e la sua anima (ritorna prepotentemente, per essere confermata, quell'identificazione Città/Cerinto di cui si è discusso).

La dittologia qui adoperata (*animus/sensus*) ha alle spalle una lunga storia: già Cicerone ne faceva largo uso (cfr. *de or.* 1, 222), ma un richiamo merita soprattutto il poema lucreziano per aver definito i connotati di ciascuno degli elementi in maniera quasi scientifica (3, 152 ss.). Il nostro caso può essere annoverato tra quelli in cui per *animus* si intende semplicemente il cuore (occorrenza che si ha, in genere, in concomitanza con termini indicanti la ragione, per esempio *mens*), mentre in *sensus* si riconoscono più in generale i sentimenti tra cui l'amore (il cosiddetto *sensus amoris*, ovvero la disposizione naturale ad amare).

Nella seconda sezione dell'esametro, l'espressione *abducta relinquo* può essere letta alla stregua di una perifrasi che sostituisce il sostantivo *corpus*; si può dire, in effetti, che essa rappresenti la seconda componente di quel rapporto anima/corpo cui sostanzialmente si allude. Sulpicia, *abducta* lontano dal suo amato, si affida, magari per trovare sollievo, alla relatività di quel distacco, convinta che il suo corpo si allontanerà, non il suo spirito. Non è difficile scorgere un possibile modello nel quarto libro dell'*Eneide* dove Didone, affranta dalla partenza di Enea, *absentem absens auditque videtque*.

I toni malinconici di v. 7 si inalberano nella dura sentenziosità del pentametro (v. 8) e le amorevoli parole adoperate poco prima lasciano il posto all'affermazione di quel libero arbitrio di cui Sulpicia è stata privata.

Prima di trarre le conclusioni di questa breve lettura, è necessario soffermarsi sull'ultima questione testuale relativa, appunto, al verso conclusivo; ancora una volta sulla costruzione degli elementi che lo compongono e sulla scelta degli stessi termini da inserire nel testo, la

voce degli editori non è una sola. In verità non è avventato supporre che il disaccordo sul passo e i conseguenti interventi congetturali siano nati da un equivoco dovuto alla presenza di *quamvis*; in genere la congiunzione è usata, con il congiuntivo, per esprimere il massimo della concessione possibile alla volontà dell'interlocutore.<sup>18</sup> Nel nostro caso non si verifica nessuna delle condizioni suddette (il verbo, infatti, è all'indicativo e non è neppure espresso il senso della massima concessione alla volontà dell'interlocutore), pertanto risultano comprensibili i vari tentativi di emendare il testo.

Il primo, poco attendibile, si deve ad Achille Stazio: l'idea è quella di mantenere il testo invariato ma solo dividendo *quamvis* in due diversi elementi, *quam* e *vis*, tramutando *sinis* nella corrispettiva terza persona singolare (*sinit*).

In tal modo la frase assume senso compiuto e si adatta anche bene al contesto, ma l'eccessiva venatura di crudeltà contenuta nel sostantivo *vis* induce a rifiutare tale conclusione; di conseguenza, sulla base della medesima considerazione, sarà da evitare anche la pur plausibile sostituzione del precedente *saepe* con l'aggettivo *saeve*, come Unger e Rigler proponevano di fare.<sup>19</sup>

Migliore, per diversi motivi, la correzione di Heyne accolta nell'edizione di Luck; il primo passo compiuto dallo studioso prevede l'immissione di una pausa tra l'esametro e il pentametro, con l'inserimento del segno di interpunzione e la successiva trasformazione della concessiva in una interrogativa diretta introdotta da *quin* (in luogo di *quamvis*). La seconda alterazione riguarda invece *arbitrio meo* che diventa *arbitrii mei*, secondo un uso dell'espressione al genitivo che, seppur meno usato del più comune ablativo, risulta attestato per esempio in Liv. 5, 22, 1: *rem arbitrii sui reiecisset*; infine, alla negazione *non subentra tu me*, essendo la sfumatura negativa già resa da *quin*.

Tuttavia è stato trascurato un elemento importante che vale a sciogliere ogni dubbio in merito al problema dibattuto: spesso la congiun-

<sup>18</sup> Cfr. A. Ernout-F. Thomas, *Syntaxe Latine*, Paris, Klincksieck, 1972, pp. 352-353.

<sup>19</sup> Cfr. G. Luck, *Albii Tibulli aliorumque, Carmina* cit., p. 103.

zione *quamvis* si trova in sostituzione di *quamquam*, insieme all'indicativo, quando si desidera esprimere un dato di fatto semplicemente constatato... come il nostro<sup>20</sup> (cfr. Verg. *Ecl.* 3, 84: *Pollio amat nostram, quamvis est rustica, musam*).

Superato anche l'ultimo nodo testuale, giunge a compimento un racconto che, come più volte sottolineato, altro non è che una delle tante tappe di un percorso che solo più tardi troverà una reale conclusione; segue, nell'elegia IV 9, il lieto fine di questa breve 'avventura' che mostra di essere anche fonte di innovazione, quindi di arricchimento, per il genere elegiaco.

<sup>20</sup> Cfr. A. Ernout-S. Thomas, *Syntaxe* cit., pp. 352-353.



Alessia Caporale

Lodovico Dolce:  
*l'Epithalamio di Catullo  
nelle nozze di Peleo et di Theti*

Nel 1538 furono pubblicati a Venezia presso l'editore Curzio Navò, in unico volume, la *Paraphrasi della sesta satira di Giovenale e l'Epithalamio di Catullo nelle nozze di Peleo et di Theti* di Lodovico Dolce, che già nel 1532 aveva pubblicato *Il sogno di Parnaso con alcune altre rime d'amore*, raccolta di rime petrarchesche.<sup>1</sup>

La versione del carme 64 di Catullo – non menzionata dalle bibliografie catulliane, neanche da quelle di Harrauer<sup>2</sup> e Holoka<sup>3</sup> – non è

\* Questa è la prima parte dell'*Epithalamio*; la seconda verrà pubblicata sul numero 30 di «Filologia Antica e Moderna».

<sup>1</sup> Questo volume comprende, oltre *Il sogno di Parnaso*, il capitolo *Batto Pastore*, nonché sette sonetti (*Una nova Phenice a' giorni nostri*, *Quando prima dal ciel tra noi discese*, *Ecco il fiorito & gratioso Aprile*, *Deh perché 'l cielo, o mio celeste pegno*, *Son queste quelle belle amate luci*, *Dal bel seren de' begli occhi lucenti*, *Ritio, se la speranza che tant'anni*) e la canzone *Italia mia, se un tempo afflitta & mesta*. Nel commento darò inoltre riscontri col capitolo *A messer Giovanni S. (Se credete che in me, messer Giovanni)*, incluso nell'antologia *Poeti del Cinquecento*, I. *Poeti lirici, burleschi satirici e didascalici*, a cura di G. Gorni, M. Danzi e S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001 (pp. 976-983, col commento di S. Longhi).

<sup>2</sup> H. Harrauer, *A bibliography to Catullus*, Hildesheim, Gerstenberg, 1979.

<sup>3</sup> J.P. Holoka, *Gaius Valerius Catullus, a systematic bibliography*, New York-London, Garland, 1985. Un'altra versione cinquecentesca del carme 64, della quale Harrauer e Holoka non danno conto, è quella inedita di Luigi Alamanni, il cui manoscritto è conservato nella Biblioteca Gambalunga di Rimini; dell'edizione curata da A. Tambellini (Rimini

stata più ripubblicata: qui se ne dà una trascrizione fondata sui due esemplari dell'edizione cinquecentesca posseduti dalle biblioteche Nazionale 'Vittorio Emanuele II' e Universitaria Alessandrina di Roma. Vi aggiungo un commento linguistico-filologico, teso ad illustrarne i tratti di lingua e di stile, messi a confronto con la tradizione poetica italiana dalle origini fino al Cinquecento e in particolare con Ariosto. Come appare già dal numero dei versi (906 endecasillabi per 408 esametri), più che di traduzione si dovrebbe parlare di amplificazione: spesso il traduttore introduce temi assenti nel testo catulliano, talora rifacendosi ad altri poeti latini (cfr. in particolare il commento ai vv. 214-219); tuttavia, entro questi evidenti limiti, la versione dolciana costituisce un documento non privo di interesse per lo studio del classicismo cinquecentesco.

\*\*\*

- Là dove Phasi con le lucid'acque  
 Rende fertili i campi, et dove Oeta  
 Del bel ricco terren tenea l'impero,  
 I pini onde si fé la prima nave  
 5 Già nati in Pelio ne l'ombrosa cima  
 Nuotando gîr sotto novella forma  
 Giù per le liquid'onde di Nettuno  
 – Come la fama candida et illustre  
 Con chiaro grido a nostre orecchie apporta –,  
 10 Quando la gioventù fiorita et bella,  
 La più forte et miglior che nel suo grembo  
 Producesse a que' di Grecia superba,  
 Hebbe ardimento col veloce legno  
 Correr il mar, mentre fu guida l'arte  
 15 Ch'aperse l'onda et gli diè larga strada,  
 Mossa d'un bel desio leggiadro et alto  
 Di riportarne il ricco vello d'oro.  
 Fu di questa bell'opera inventrice

1888) dà notizia R. Weiss nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, 1960, vol. I, p. 571, s. v. *Alamanni, Luigi*.

La santa Dea che dal più degno albergo  
20 Del profondo saper nacque di Giove.  
Ella primiera de l'audace corso  
Ingombrò il mar non più solcato anchora.  
Adunque poi che 'l glorioso legno  
Ruppe il ventoso sen col duro rostro,  
25 Dal percuoter de' remi essendo l'onda  
Carca di schiume et divenuta bianca,  
Le belle Nimphe de l'ondoso regno,  
Figliuole di Nerèo, trassero fuori  
Gli humidi volti del natio ricetta  
30 Con maraviglia di veder per l'onde  
Il novo mostro che veloce gia.  
Una et due volte il bel dorato crine  
Al gemmato balcon de l'oriente  
Mostrò spiegando l'immortal Apollo,  
35 Due volte bagnò in mar l'aurato carro,  
Rimenandone il giorno in altre parti,  
Ch'a gli occhi de' mortai si dimostraro  
Di qua di là le vaghe nimphe accorte  
Fuor de l'onda canuta infino al petto:  
40 Peleo, veggendo alhor la bella Theti,  
Arse ne l'alma d'amoroso ardore  
– Cotal suona la fama –; et Theti allhora  
Non disprezzò, bench'ei fosse mortale  
Et ella Diva, il basso giogo humano.  
45 Al buon padre di lei fu grato anchora  
Che solo a Pèleo la sua cara Theti  
Col nodo marital fosse congiunta.  
O saggi, o forti e gloriosi heroi  
Nati in sì desiata età felice,  
50 Seme de i santi Dei, quanto v'honoro!  
Feconda madre di sì chiara prole,  
Io spesso, mentre i vostri honor' dipingo,  
Spesso vi chiamerò co i versi miei;  
E tu, che degno sovra ogn'altro fosti  
55 De le felici nozze, o gloria eterna,  
Peleo, de' vostri dolci e larghi regni,  
A cui Giove, il gran padre de gli Dei,

- Concesse i frutti del suo amor felici,  
 Da lui bramati e desiati un tempo.  
 60 Dunque ottennesti tu per moglie Theti,  
 Theti, la più gentil Nimpha e più bella  
 Che coprisse giamai con l'ampio seno  
 Il gran padre Oçeàn, ch'abbraccia il tutto,  
 Theti, di cui s'allegra d'esser avo  
 65 Chi l'imperio del mar temprà e corregge:  
 Adunque l'altra di maggior honore,  
 Grata sorella e sposa di Nettuno,  
 Ch'a questa il nome diè, non hebbe a vile  
 Ch'in perpetuo legame di mogliera  
 70 Concesso fosse a te per sì gran dono  
 Di condur la nipote a i lidi tuoi?  
 Hor poi ch'apparve in ciel la bella Aurora  
 Del desiato giorno, adorna e chiara  
 Versando rose e fior' dal suo bel grembo,  
 75 I più degni, i più cari e i più lodati,  
 Per sangue e per valor, di tutto il regno  
 N'andâr veloci al gran palazzo regio,  
 Di belli habiti adorni e d'oro e d'ostro,  
 Portando ricchi e pretiosi doni  
 80 per honorar i duo sposi felici,  
 Ciascun de' quai de le superbe nozze  
 L'alta allegrezza che chiudea nel petto  
 Dimostra aperta e manifesta in volto.  
 De la gran moltitudine che viene  
 85 Tutta ripiena è già la real sala.  
 Mostrasi intanto abandonata Scyrro,  
 Lasciasi Tempe, e ad uno ad uno vuoti  
 De i lor signori i bei palazzi grechi;  
 Pochi son di Larissa entro le mura,  
 90 Però che d'ogni parte il popol tutto  
 S'è ridotto in Pharsalia, in cui le nozze  
 Alte e divine celebrar si denno.  
 Alcun non è ch'a gli utili lavori  
 Attenda più de' campi: al bue si parte  
 95 Il segno ond'hebbe duro et aspro il collo;  
 Non si purga la vite a la stagione

- Con gli usati instrumenti, e non il toro  
Rompe col duro vomere la terra,  
Né con la falce il rustico partendo  
100 Gli inutil' rami che più folti mira,  
Fa che scenda da gli arbor' minor l'ombra,  
A' stanchi peregrin' dolce ristoro.  
Gli aratri anchor, che 'n soletaria parte  
Giaceano in darno, il lucido splendore  
105 Hanno in tutto col ruggine cangiato.  
Ma la casa real, piena di tutto  
Quel ben che puossi haver, di luoco in luoco  
Splende più che non suol d'argento et d'oro;  
Di bianco e terso avorio ad una ad una  
110 Sono le sedie, e i ricchi vasi d'oro  
Ch'ornan di lor le sontuose mense.  
Tutto è nel fine il bel palazzo altero,  
Qual si conviene a un re ricco et adorno.  
La letitia, che qui fra l'atre genti  
115 In propria e vera forma spiegò l'ali,  
Volando se ne gia di cuore in cuore.  
È posto il genial letto superbo  
Nel mezzo del gran tetto: fatto et egli  
Di netto avorio, e lo premea coprendo  
120 Con rosato color purpureo drappo,  
In cui con opra d'artificio egregio  
In varii e bei color' nove figure  
D'antichi huomini illustri eran tessute,  
Rappresentando nel suo bel lavoro  
125 Il gradito valor di questo e quello.  
Qui si vedea ne l'isola deserta,  
Ove lasciòlla Thèseo, in ripa al mare  
La dolente Ariadna, che con gli occhi  
Fisi seguiva la gonfiata vela  
130 Che via ne porta l'amator crudele.  
Pien di furor è l'agghiacciato petto,  
Né par che seco habbia l'usata mente,  
Come colei che, dal fallace sonno  
Svegliata allhora, abandonata e sola  
135 Si ritòvò ne la solinga arena.

- Ma il fuggitivo giovane, cui nulla  
Resta di lei memoria, allegro intanto  
Solcava l'ampio mar con curvo legno,  
Lasciando sparse le promesse a i venti,  
140 Che seco le portâr veloci e lievi.  
Ella col bianco piè, lassa, premendo  
L'humide sponde, di lontan lo mira  
Con gli occhi mesti, ruggiadosi e molli,  
E sembra apunto un intagliato marmo  
145 Ad humana figura: in modo bianca  
È nel turbato suo novello aspetto,  
E senza moto e sbigottita stasse.  
Lo mira, lassa, e le percuote e cigne  
Un tempestoso mar di cure il petto.  
150 Non raccogliea le belle trezze sparse  
Il solito ornamento, e 'l bianco petto  
Più non le copre il leggiadretto velo,  
Ch'a lei caduti e posti inanzi a' piedi  
Feriva intanto e percuoteva l'onda.  
155 Ma né di velo o d'ornamento allhora  
Ella curando, con la mente tutta,  
Con tutto 'l petto e l'animo dolente  
Era rivolta a Thèseo, e lui sol chiama,  
Sì come quel che 'l miser cuore e l'alma  
160 De l'angosciosa giovane infelice  
Seco ne conducea, perfido e ingrato.  
Ah quanto, ah quanto, misera, la Dea  
Che nacque in mar di caldo pianto gli occhi  
L'empie, e ferendo il tormentato petto  
165 Lo 'ngombra di pensier' pungenti e crudi!  
A quella etade il giovane Thesèò,  
Per le proprie virtù ardito e fiero,  
Lassando i curvi liti di Pyrèò,  
Drizzò il viaggio a l'isola di Giove,  
170 Dove Amalthea al pargoletto infante  
Già porse il latte e gli alimenti primi.  
Di lei stringeva et allentava il freno  
Il re che meritò nome di giusto.  
Però ch'allhora la prudente Athene,

- 175 Per la morte crudel del giovenetto  
Ch'invida voglia e scelerata mano  
Sol per molta virtù tolse di vita,  
Perché la pena sua fosse più grave,  
Era costretta di mandar in Creta
- 180 Giovani vaghi e vergini fanciulle  
Su 'l più leggiadro fior de i bei verd'anni  
Ad esser pasto a l'affamato mostro  
Che di Pasiphe già nacque e d'un toro.  
Da la cui peste sì crudele e fiera
- 185 E da i cui novi e non più usati mali  
Essendo la città misera offesa,  
Giusta e grave pietà sentì nel core,  
E fé pensier di por la propria vita  
Per salvar la sua gente e liberarla,
- 190 Più caro havendo il ben del popol tutto  
Che di sé stesso, acciò che Creta mai  
Più non andasse in alcun tempo altera  
Del gran danno d'Athene, a i corpi vivi  
Prestando horrenda sepoltura un mostro.
- 195 Così il duca d'Athene invitto e franco,  
Entrato in lieve e ben spalmata nave,  
Havendo al corso suo l'aure seconde,  
Trovòssi in breve a i desiati tetti  
Del magnanimo re nanci al cospetto.
- 200 Tosto nel suo bel volto gli occhi vaghi  
Fermò la bella verginetta figlia,  
La figliuola del re, cui ne le braccia  
Sol de la cara madre il casto letto  
Nudria, spirando grati e amichi odori,
- 205 Quali producer suol l'onda beata  
Che versa Eurota dal lucente vaso  
Odoriferi mirti, o a prima vera  
Dolce spirando Zephiro soave  
Apre diversi fior' vaghi e dipinti;
- 210 E a pena indi chinò gli ardenti lumi,  
Che ricercando le midolla e l'ossa,  
Le corse in petto l'amorosa fiamma.  
Santo e sacro fanciul, che porgi e tempri

- I piacer' co i dolori, e tu, che reggi  
215 Quanto copre la terra e cinge il mare,  
Et con le fiamme dolcemente acerbe  
Non pur infiammi il petto de' mortali,  
Ma in aria, in terra, ne i liquidi campi  
I vaghi pesci e le fere e gli augelli,  
220 Quanti novi furor', quanti poneste  
Ne la mente sollecita pensieri  
De l'accesa fanciulla ambi ad un tempo!  
Ella guarda Thesèo, parte sospira.  
Né per molto mirarlo intenta e fisa  
225 Sente appagar l'inebbriate luci.  
E sapendo il suo caldo alto desio,  
Ch'è di voler oppor corpo sì bello  
A combatter col mostro acerbo e fiero,  
Le vaghe guancie de' color' di rose  
230 Ratto scolora, e 'l pallidetto volto  
A chi lo mira forse s'assomiglia  
A bianca neve e candidi ligustri,  
O tale è l'oro che nel foco affina;  
Né minor tema le traffige il core,  
235 Che suol d'accesa sposa a cui nel sonno  
Parve veder l'essequie del marito.  
Pur promettendo non ingrati doni  
A i sommi Dei, e non di meno in darno,  
I caldi voti, riverente e humile,  
240 Con le tacite labbra appone e sacra.  
Perché sì come in alcun monte suole  
Forza tallhor d'impetuoso vento  
Sveller o pino o grave quercia antica,  
Facendo, ove percuote, ampia ruina,  
245 Così Thesèo, domando il fiero corpo,  
Percosse il crudo mostro, e 'l trasse a terra  
Col valoroso braccio, onde l'uccise,  
Mentre ch'egli, pensando offender lui,  
Giva ferendo con le corna il vento.  
250 Indi ritrasse libero e sicuro  
Carco di lode il vincitrice piede,  
Reggendo sé per quelle erranti strade

- Con sottil filo, acciò ne l'uscir fuori  
De l'intricato labirintho, al fine  
255 No 'l ritenesse suo mal grado dentro  
Il grave error da non si sciòr giamai.  
Ma che bisogna, ch'io, torcendo il piede  
Dal mio camin di prima, lunga historia  
Tessa de' fatti lor, e dica come  
260 La figliuola d'Egèo, lasciando il volto  
Del caro genitor, de la sorella  
Gli honesti abbracciamenti, e finalmente  
La dolce madre in angosciosi lai,  
Seguì l'amato giovane crudele,  
265 Preponendo a color ond'hebbe al mondo  
La frale spoglia, e bevvé il latte primo,  
Al proprio sangue il mal gradito amore  
Ch'ella pose nel perfido Thesèo?  
Over come condotta a l'isoletta,  
270 Tosto che chiuse gli occhi in dolce sonno,  
Lasciata fu da quel crudel, che immerse  
La data fé nel sempiterno oblio?  
Quante fiate al vento, a l'acque, a i sassi,  
Sì come forsennata, raccontava  
275 Le sue gravose pene ad una ad una,  
Spargendo fuori del profondo petto  
Sospir' cocenti e dolorose voci!  
Echo, ch'a prova conosciuto havea  
Il morso fier de gli amorosi vermi,  
280 A le dolenti aspre parole ch'ode  
Pietosa rispondea da' cavi sassi.  
Quante fiate hor sopra un erto monte  
Salia piangendo per più di lontano  
Poter gli occhi mandar ne l'ampio sale,  
285 Cercando in darno di veder la vela  
Che quanto è lunge più, più le avvicina  
Il grave fascio de' martir' che sente!  
Intanto e sterpi e spini acuti e sassi  
Fanno a' teneri pie' pungenti offese,  
290 Hora correndo ne l'algoso lido  
Là dove irata più l'onda ferìa,

- Spiegando il bianco vel, ch'era già molle,  
 Sopra una lunga verga c'havea in mano;  
 E lei levando quanto puote in alto,  
 295 Tenta mostrarla a gli occhi, che lontani  
 Da gli infelici suoi fonti di pianto,  
 Più non vedeano homai lito né sponda.  
 Ma poi che cadde la speranza in tutto  
 – Solo ne i suoi dolor' rimasa cibo –,  
 300 Che ritornasse onde partissi il legno,  
 Con singulti e sospir' ch'uscian del core,  
 Ne le dolenti sue querele estreme  
 Mosse nel fin queste parole Amore:

**1-17.** Corrispondono a Catullo, 64.1-7.

**1. Phasi:** con grafia latineggiante; cfr. *Nimphe* a 27, *nimphe* a 38, *Nimpha* a 61 e 670, *Pharsalia* a 91, *Pasiphe* a 183, *Zephiro* a 208 e 643, *Phetonte* a 675, *Phebo* a 695.

– **lucid'acque:** traduce *liquidus* [...] *undas* (*liquid'onde* a 7).

**2. et:** nella stampa *œ*, che sciolgo in *et* anche a 8, 10, 11, 15, 16, 26, 32, 42, 95, 108, 113, 118, 172, 340, 370, 372, 376, 380, 381, 412, 433, 589, 591, 612, 632, 647, 648, 672, 677, 682, 685, 687, 738, 746, 781, 786, 844, 863 (2<sup>a</sup> occorrenza), 867, 871, 875, 895, 900, 904. *Et*, oltre che nel titolo, ad inizio di verso a 44, 216, 364, 406, 466, 497, 863, 870, 883, 887, 894; *et* dentro il verso a 825, 885. *E* ad inizio di verso: a) davanti a consonante (54, 144, 147, 185, 188, 226, 294, 355, 359, 391, 439, 459, 488, 534, 580, 606, 626, 646, 664, 679, 696, 707, 745, 878); b) davanti a vocale, con sinalefe (210, 474); c) davanti ad aferesi (332, 335, 559); *e* all'interno del verso: a) davanti a vocale o *h-*, con sinalefe (75, 87, 110, 161, 204, 239, 320, 578, 708, 814, 852, 873); b) davanti ad aferesi (151, 230, 246, 418, 553, 616, 786, 801, 824, 899); c) davanti a consonante (48, 56, 59, 61, 65, 67, 73, 74, 76, 78 – due volte –, 79, 83, 92, 97, 109, 115, 119, 122, 125, 134, 140, 143, 147, 148 – due volte –, 153, 154, 157-159, 164, 165, 167, 171, 176, 180, 183-185, 187, 189, 195, 196, 209, 211, 213 – due volte –, 214, 215, 219 – due volte –, 224, 228, 232, 238, 240, 250, 259, 262, 266, 277,

288 – tre volte –, 301, 310, 311, 313 – due volte –, 314, 318, 327 – due volte –, 328, 330, 332, 351, 355, 359, 370, 371, 397, 403, 409 – due volte –, 411, 418, 425, 429, 444, 456, 457, 464, 490, 502, 504, 515, 519, 521, 523, 524, 532, 541, 542, 548-550, 557, 559, 563, 570, 581, 599-603, 607, 609, 630, 631, 634, 645, 646, 692, 700, 711, 714, 722, 728, 733, 734, 745, 748, 749, 754-756, 759, 775, 776, 778, 808, 816-818, 821, 843, 857, 861, 862).

**3. tenea l'impero:** cfr. Tebaldeo, *Rime* 290.159 *poi sopra ogni pastor tenner l'impero*.<sup>4</sup> A 65 e 777 *imperio* (sulla coesistenza fino al secolo scorso, nella lingua letteraria, dei cultismi latineggianti in *-erio* e degli allotropi semidotti in *-ero*, cfr. Serianni, 2001, 83-84).<sup>5</sup>

**4. fé:** 'fece', come a 198 e 502; e cfr. l'analogo *diè* a 68, 377 e 682 (per l'apocope cfr. Serianni 2001, 104-105). A 272 'fede' (cfr. Seriani 2001, 105).

– **la prima nave:** cfr. Boiardo, *Orlando innamorato* 2.17.1.1-2 *Come colui che con la prima nave/ trovò del navicar l'arte e l'ingegno; Pastorale, Egloga* 10.22 *Quei che passarno cum la prima nave*.

**6. gîr:** 3<sup>a</sup> persona plurale del perfetto debole di *gire* < lat. *ire*, con lo sviluppo della semioclusiva palatale (cfr. *gir* infinito a 736, *gia* a 31 e 116; e cfr. Vitale, 112;<sup>6</sup> Serianni 2001, 205-206, 234). Per la desinenza *-ro* (*dimostraro* a 37, *andâr* a 77, *portâr* a 140, *fûr* a 488 e 698, *partiro* a 568, *incominciario* a 639, *formaro* a 674, *sdegnaro* a 696, *furo* a 702, *cantaro* a 726, *cantâr* a 850, *seguiro* a 870, *vedêr* a 886, *versaro* a 889), dominante rispetto a *-rono* nella lingua poetica, cfr. Vitale, 198-200; Serianni 2001, 193.

**7. per le liquid'onde:** cfr. Paolo da Firenze, *madr.* 6.1-3 *Non più 'nfelice a le suo membra nacque/ Narcisso, quando tra le liquid'onde/ tant'a se stesso speculando piacque*; Ariosto, *Orlando furioso* 1.37.1-

<sup>4</sup> I dati relativi a questo come agli altri testi letterari sono desunti dalla *LIZ: Letteratura italiana Zanichelli*, quarta edizione per Windows, CD-ROM dei testi della letteratura italiana, a cura di P. Stoppelli e E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001.

<sup>5</sup> L. Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001.

<sup>6</sup> M. Vitale, *La lingua del canzoniere* ("Rerum vulgarij fragmenta") di Francesco Petrarca, Padova, Antenore, 1996.

3 *un bel cespuglio [...]/ [...]/ che de le liquide onde al specchio siede.* Per *liquido* ‘chiaro’, ‘limpido’, ‘puro’ (latinismo) cfr. *GDLI*,<sup>7</sup> IX 130, s. v., § 6; Vitale, 450.

**8. *la fama candida***: cfr. Tebaldeo, *Rime* 422.6-7 *Lucretia mia, la cui candida e pural fama il gran grido de l'antica oscura.*

**9. *grido***: ‘risonanza’, detto della fama (*GDLI*, VII 42, s. v., § 4); cfr. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 53.60 *in qualche chiaro grido.*

– ***orecchie***: per il genere femminile cfr. 506, e a 415 *orecchia*.

**10. *Quando***: come il classico ‘*cum inversum*’, dà risalto alla funzione propriamente secondaria, sottolineando il carattere inatteso – qui prodigioso – dell’evento (‘quand’ecco’); cfr. *Il sogno di Parnaso* 7 e 29.

– ***la gioventù fiorita et bella***: cfr. Petrarca, *RVF* 278.1 *Ne l'età sua più bella et più fiorita.*

**13. *hebbe***: con *h* etimologica, come a 68, 95, 265, e *haver* a 107, 316, 350, 425, *ha* a 340, 352, 407, 620, 792, *hai* a 311, *hanno* a 105, *havea* a 278, 293, 365, 507, 608, 615, 840, *haveano* a 856, *harò* a 543, *haverò* a 545, *habbia* a 132, *havesse* a 386 e 427, *harei* a 396, *havendo* a 190, 197, 897; cfr. *habitata* a 455, *habitò* a 670, *habito* a 705, *habiti* a 78, *herba* a 807, *herboso* a 661, *heroi* a 48, *Hespero* a 744, *historia* a 258, *hoggimai* a 437, *homai* a 297 e 346, *honore* a 66 e 874, *honor'* a 52, *honorar* a 80 e 694, *honoro* a 50, *honorata* a 833, *onesti* a 262 e 845, *hora* a 290, 398, 475, 534, 854, *hor* a 72, 282, 346, 398, 426, 448, 564, 832 (e i composti *adhora* a 458, *alhora* a 872, *allhora* a 42, 134, 155, 174, *alhor* a 40, 503, 514, 807, 817, *allhor* a 594, *anchora* a 22, 45, 414, 638, 647, 676, 685, *anchor* a 103, 362, 439, 527, 691, *tallhor* a 242 e 569, *ognihora* a 565 e 575), *horrenda* a 194, *horrida* a 460, 479, 611, *horribil* a 335, 506, 626, *humidi* a 29 e 649, *humide* a 142, *humile* a 239 e 873, *humili* a 821, *huomo* a 349 e 682, *huomini* a 123, *humana* a 145 e 415, *humano* 44, 905, *human* a 404 e 410; nonché *Amalthea* a 170, *Athene* a 174, 193, 195, 422, *choro* a 603, *Echo* a 278, *labirintho* a 254, *sepolchro* a 588 e 817, *Thèseo* a 127, 158, 567, *Thesèo* a 166, 223, 245, 268, 304, 308, 326, 424, 493, 507,

<sup>7</sup> *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002.

584, 590, *Thessaglia* a 732, *Theti* a 40, 42, 46, 60, 61, 64, 759, *Thitòn* a 642, *trahendo* a 712, *Xantho* a 797. Ma *arena* a 135 e 412.

**13-14.** Per il costruito apreposizionale (grado zero) cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 37.115.6 *sarà chi contrastare abbia ardimento*.

**14. *Correr*:** transitivo: 'percorrere', 'attraversare' (*GDLI*, III 823-824, s. *correre*, § 45); cfr. Dante, *Par.* 13.136-138 *e legno vidi già dritto e velocel correr lo mar per tutto suo cammino, / perire al fine a l'intrar de la foce*.

**15. *et gli dié larga strada*:** cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 18.148.2 *levasi ognuno, e gli dà larga strada*. Per la proclisi del pronome atono dopo *e(t)* – già prevalente nella lingua del Poliziano (cfr. Ghinassi, 54)<sup>8</sup> e dominante nella lingua di Ariosto – cfr. *e lo* (119, 602, 870), *e le* (148), *e 'l* (246), *et gli* (376, 589), *e mi ti* (313), *e ne* (502).

**16. *desio leggiadro et alto*:** cfr. Petrarca, *RVF* 148.13 *pensier' leggiadri et alti*. Per *leggiadro* 'nobile' cfr. *GDLI*, VIII 916, s. v., § 3; *Vitale*, 430, 512.

**18-31.** Corrispondono a Catullo, 64.8-15.

**18. *inventrice*:** cfr. Petrarca, *RVF* 24.8 *da l'inventrice de le prime olive*.

**19. *Dea*:** con l'iniziale maiuscola nella stampa, come a 162 e 878. Così *Dei* a 50, 57, 238, 472, 698, 898, 902; ma *dei* a 312, 691, 856.

**21. *corso*:** 'corsa' (qui 'navigazione'); cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 10.114.1-2 *Quivi il bramoso cavallier ritenne/ l'audace corso*.

**23. *poi che*:** per l'enjambement interno, col *poi* in forte rilievo davanti alla cesura – come a 489 *Le quali poi che dal profondo petto –*, cfr. Lapo Gianni, 12.1 *Ballata, poi che ti compuose Amore*; Dante, *Inf.* 1.92 *rispuose poi che lagrimar mi vide*; *Purg.* 12.59 *li Assiri poi che fu morto Oloferne*; *Par.* 6.61 *Quel che fé poi ch'elli uscì di Ravenna*; Petrarca, *RVF* 102.1 *Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto*; Poliziano, *Stanze* 1.67.3-4 *tal si fé, poi che la sua dolce figlia/ ritrovò*.

<sup>8</sup> G. Ghinassi, *Il volgare letterario nel Quattrocento e le Stanze del Poliziano*, Firenze, Le Monnier, 1957.

– **glorioso**: quadrisillabo, con dieresi, secondo l'uso prevalente nella lingua poetica fino all'Ottocento; così a 735 e 868, e a 48 *gloriosi*, a 314 *gloriosa*, a 79 *pretiosi*, e a 33 *oriente*, a 111 e 700 *suntuose*, a 128 e 498 *Ariadna*, a 408 *odiata*; analogamente trisillabi a 117 *genial*, a 169 *viaggio*, a 273 e 282 *fiate*; pentasillabi a 225 *inebbriate*, a 242 *impetuoso*, a 394 *obbediente*. Per *glorioso legno* in clausola cfr. V. Colonna, *Rime* 328.9-10 *al glorioso legno/ de la nostra salute*.

**24. duro rostro**: in clausola già in Boccaccio, *Rime* 1.38.4.

**25. Dal**: introduce complemento di causa (*GDLI*, III 1087, s. v. *da*, § 13; Vitale, 330).

– **percuoter**: per il dittongamento tonico cfr. *buon* a 45, *cuore* a 116, 159, 321, 333, 542, 689 (vs *core* a 187, 234, 301), *cuor* a 383, 549, 562 (vs *cor'* a 757), *diede* a 589, 895, *diè* a 15, 68, 377, 682, *duolo* a 548, *duol* a 586 e 674, *fiero* a 167, 228, 245, 420, 454 (vs *fero* a 554), *fier* a 279, *fiera* a 184 e 318 (vs *feri* a 686), *fiere* a 478 e 648 (vs *ferè* sostantivo a 219, 371, 456), *figliuolo* a 526, 531, 573, 806, 893, 896, *figliuol* a 529, 737, 777, *figliuoli* a 496 e 692, *figliuola* a 202 e 260, *figliuole* a 28 e 477, *fuori* a 28, 253, 276, 325, 485, 872, *fuore* a 459, *fuor* a 39, 318, 652, *huomo* a 339 e 682, *huomini* a 123, *insieme* a 900, *lieto* a 589, 657, 831, *lieta* a 401, 606, 662, 745, 873, *lietamente* a 822, *lieve* a 196, *lievi* a 140, *luoco* a 107, *nieghi* a 832, *percuote* a 148 e 244, *piede* a 251, 257, 305, 433, 653, *piedi* a 153, 721, *pie'* a 289, 396, *puoi* a 418, *puossi* a 107, *puote* a 294 e 684 (vs *pote* a 317), *suole* a 241, *suol* a 108, 205, 235, *suona* a 42, *suono* a 623, 626, 646, *tuono* a 506, *viene* a 85, *conviene* a 113, *avien* a 533, *vuoti* a 87; ma *altero* a 112, 635, 829; *altera* a 192, *alteramente* a 698, *mover* a 305, *movonsi* a 645, *moveno* a 648, *novo* a 31, *novi* a 185 e 220, *nove* a 122 (cfr. Serrianni 2001, 51-57).

– **essendo**: gerundio assoluto con valore temporale: ('mentre l'onda era [...]'); cfr. 193-194 *a i corpi vivi/ Prestando horrenda sepoltura un mostro*; 522-523 *Essendo tuttavia d'intorno al collo/ Strette e legate le paterne braccia*; 647-648 *Ma, quel prendendo forza, et esse anchora/ Maggior moveno strepito*; nonché, con valore causale, 186 *Essendo la città misera offesa*; 643-645 *Picciol fiato di Zephiro ferendol*

*Il mar tranquillo su 'l nascente sole,/ Movonsi tarde e dolcemente l'onde;* 899 *Essendo il bene sottosopra.*

**27. Le belle Nimphe:** cfr. Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 61.7 *O belle ninfe, non vi spaventate;* 65.2 *o belle ninfe, ascoltate 'l mio dire.* Per l'iniziale maiuscola di *Nimphe* cfr. *Nimpha* a 61 e 670; ma *nimphe* a 38.

– **regno:** nella stampa *reggno*.

**29. del natio ricetta:** cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 1.54.5 *al suo natio ricetta.*

**31. novo:** 'non mai veduto', come *novi* a 185; cfr. *nove* 'strane' a 122, *novi* 'strani' a 220 (*GDLI*, XI 679, s. *nuovo*, §§ 18, 21, 22; Vitale, 453).

– **che veloce gia:** cfr. *Il sogno di Parnaso* 24 *che già veloce giva.*

**32-47.** Corrispondono a Catullo, 64.16-21.

**32. Una e due volte:** cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 2.22.5-6 *Per lui trovò Rinaldo la donzella/ una e due volte.*

– **dorato crine:** stessa clausola in Ariosto, *Orlando furioso* 17.129.1.

**33. balcon de l'orient:** cfr. Niccolò da Correggio, *Rime extrav.* 38.2-3 *al balcon d'orient si vagheggia/ la bella Aurora.*

**34. l'immortal Apollo:** cfr. *Italia mia* 110 *l'immortal Apollo* (da Petrarca, *RVF* 28.65 *de l'immortale Apollo*).

**35.** Cfr. Petrarca, *RVF* 223.1 *Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro.* Per la clausola cfr. 866 *Correr veloci cento aurati carri.*

**36. Rimenandone il giorno:** cfr. Petrarca, *T. M.* 2.178-180 *Vedi l'Aurora de l'aurato letto/ rimenar ai mortali il giorno, e 'l sole/ già fuor de l'oceàno infin al petto.*

**37. a gli occhi de' mortai:** cfr. Sannazaro, *Arcadia, Ecloga* 11.125-126 *e queste nebbie et ombre/ dagli occhi de' mortai fien tutte escluse.* Per la desinenza *-ai* vs *-ali*, frequente nella lingua poetica dal Duecento all'Ottocento, cfr. *quai* a 81 e 604, *cotai* a 499, *tai* a 634, *mortai* in *Il sogno di Parnaso* 132 (ma *qui infernal'* a 500, *mortal'* a 876).

**38. Di qua di là:** modulo dantesco (*Inf.* 5.43 *Di qua, di là, di giù, di su li mena;* 17.47; 18.34; 22.148; 27.60), ripreso da Pulci nel *Morgan-te*, e assai frequente nell'*Orlando innamorato* e nell'*Orlando furioso*.

– **le vaghe nimphe**: cfr. Niccolò da Correggio, *Rime* 303.2 *de le sue vaghe ninfe in mezo al coro*; 363.160 *Con vaghe ninfe il giorno sto a sedermi*; Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 11.74-75 *Usciran di suoi nidi ombrosi e foschi/ le vaghe Ninfe*. Per *vaghe* ‘leggiadre’ cfr. 180, 200, 209, 219, 229, 661, 670, 722, 867 (cfr. *GDLI*, XXI 626, s. *vago*, § 6).

**41. d’amoroso ardore**: cfr. 487; Bembo, *Rime* 42.2 *portar celato l’amoroso ardore*; V. Colonna, *Rime* 347.5 *prego l’eterno ed amoroso ardore*.

**44. giogo**: ‘vincolo oppressivo’ (*GDLI*, VI 808, s. v., § 2; Vitale, 444); cfr. in particolare Petrarca, *T. C.* 2.43 *indarno a marital giogo condotti*.

**46. Pèleo**: così accentato, qui, nella stampa: accentazione richiesta dalla posizione ritmica, in fine di primo emistichio quinario piano (analogamente *Thèseo* a 567, in fine di primo emistichio settenario piano); adotto tale accentazione anche a 759, in sinalefe. Invece a 694, 725, 851 la posizione in fine di verso richiede, pena l’ipometria, l’accentazione *Pelèo* (analogamente *Thesèo* a 166, 268, 424, *Pyrèo* a 168; e a 28 *Nerèo* – così accentato nella stampa –, a 223, 308, 326, 493, 584 – nella stampa *Thèseo*, verosimilmente per errore tipografico –, 590 *Thesèo*, a 260 *Egèo*, a 777 *Atrèo* in fine di primo emistichio settenario tronco; a 245 e 304 *Thesèo*, a 681 *Penèo* in fine di primo emistichio quinario tronco). Non segno l’accento a 40, 56, 733 (e in *Theseo* a 507, in *Peneo* a 667), dove la posizione metrica non è vincolante. Analoghe oscillazioni già in Petrarca fra *Tesèo* (*T. F.* 2.93) e *Tèseo* (*T. C.* 1.116).

**47. nodo marital**: ‘vincolo coniugale’ (*GDLI*, XI 491, s. *nodo*, § 23); cfr. Niccolò da Correggio, *Rime* 107.9-10 *scioglièr la volse/ dal nodo marital l’impio signore*.

**48-59**. Corrispondono a Catullo, 64.22-27.

**49. età felice**: cfr. Boiardo, *Amorum libri* 85.7 *qual ninfa snella ne la età felice/ de l’oro*.

**51**. Cfr. V. Colonna, *Rime* 30.11 *il suo valor qui col mio nome unito/ mi fan pur madre di sua chiara prole*.

**55. gloria eterna:** stessa clausola in Lorenzo de' Medici, *Poemetti in terzine, De summo bono* 6.38; *Capitolo* 7.149.

**59. bramati e desiati:** per la dittologia sinonimica cfr. 83 *aperta e manifesta*.

**60-85.** Corrispondono a Catullo, 64.28-34.

**60. ottennesti:** così nella stampa, vs *tenea* (3), *ritenesse* (295), *tenace* (320, 755), *immantenente* (584), *sostenea* (710). Il *GDLI* non registra forme con *-nn-*; dagli spogli della *LIZ* emergono raffronti solo recenziori, e in prosa: Ramusio, *Descrizione della Sarmazia europea, Croniche di Polonia* 19.5 *né lo potendo con giuste condizioni ottenere*; 34.2 *sperandone ottenere vittoria certa*; Pona, *La Lucerna, Sera* 4.220 *per ottenere tutta la grazia*.

**60-61. Theti,/ Theti:** anadiplosi, che – come osservò Lenchantin<sup>9</sup> a Catullo, 64.26-27 *ipse, / ipse* – «rientra nella serie degli artifici retorici» usati da Catullo in questo carme. Cfr. 467-468 *queste luci mie, / Queste mie luci*; 582-583 *la gonfiata vela, / La vela*; 668-669 *la sua bella Tempe, / Tempe* (< Catullo, 64.285-286 *viridantia Tempe, / Tempe*); nonché le riprese a distanza di 446-447, 618-619 (< Catullo, 64.259-260 *orgia cistis / orgia*), 894-895 (< Catullo, 64.403-404 *impia nato / impia*); e quella anaforica di 838-839. *Col filo... / Col medesimo fil.*

**61. la più gentil Nimpha et più bella:** cfr. Lorenzo de' Medici, *Canzoniere* 66.1-2 *Una ninfa gentil, leggiadra e bella*. L'iperbato – frequente in questo testo, con accavallamento di aggettivi (669-670 *né più fiorita selva/ Né più vaga*; 722 *in vaghe ceste e belle*; 844 *De la ritrosa giovanetta et dura*; 871 *Le sacrate a lui femine et devote*; 887 *Et le devote lagrime et pietose*), o di complementi (78 *Di belli abiti adorni e d'oro e d'ostro*, 183 *Che di Pasiphe già nacque e d'un toro*; 327 *Di frodi armato e mille e mille inganni*; 520-521 *Mentre che d'abbracciarlo non potea/ Rendersi satio e di basciarlo spesso*; 881-882 *Poi che fu d'ogni mal la terra piena,/ D'ogni scelerità, d'ogni pecca-*

<sup>9</sup> *Il libro di Catullo*, Introduzione, testo e commento di M. Lenchantin De Gubernatis, Torino, Loescher Editore, 1969.

to), o di predicati (550 *Dinoti col suo fosco e rappresenti*) – sembra qui modellato su Ariosto, *Orlando furioso* 22.39.1 *Amando una gentil giovane e bella*.

**63. Il gran padre Occeàn:** cfr. V. Colonna, *Rime* 384.7-8 *ma quanto apre e circonda/ il gran padre Oceàn col vasto seno*, dove, come qui, l'ossitonia di *Occeàn* – diastole consueta nella lingua poetica fino all'Ottocento – è imposta dal ritmo, sotto l'arsi di 6ª sillaba. Per *Occeàn* cfr. *Oceano* già in Petrarca, *RVF* 28.38.

**65. temprà e corregge:** cfr. *Il sogno di Parnaso* 189 *tempri et correggi*.

**66. di maggior honore:** cfr. Fazio degli Uberti, *Dittamondo* 2.11.79 *Ahi quanto li terrei maggiore onore*.

**69. mogliera:** come a 692; la desinenza metaplastica in *-a* è presente già nel *Tesoretto* di Brunetto Latini (v. 480), in Petrarca, *T. C.* 3.23, in Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 448.2, nonché nell'*Orlando furioso* (4.59.3; 5.2.3; 45.103.5). Cfr. Serianni 2001, 140.

**70. sì gran dono:** stessa clausola in Ariosto, *Orlando furioso* 1.57.4.

**71. liti:** con conservazione della sorda, come a 168 e 422, e in *lito* a 297 e 434 (cfr. Vitale, 101; Serianni 2001, 77 e 222 n. 2); ma *lido* a 290, 307, 411, 450; *lidi* a 649.

**72. la bella Aurora:** cfr. 642 *Quando lascia Thitòn la bella Aurora;* Dante, *Purg.* 2.7-8 *le vermiglie guance,/ [...] de la bella Aurora;* Petrarca, *Extrav.* 10.9 *così son vago de la bella Aurora;* Poliziano, *Rime* 127.15-16 *mostra la bella aurora/ cinta di gemme oriental' sua fronte;* Ariosto, *Orlando furioso* 23.52.1-2 *Poi che l'altro matin la bella Aurora/ l'aer seren fe' bianco e rosso e giallo.*

**73. desiato giorno:** cfr. Beccari, *Rime* 16.12-13 *E benedico el disiato giorno/ che se dovrà tuo sepolcro mutare;* Lorenzo de' Medici, *Ambra* 6 e *il disiato giorno aspecta*.

– *adorna e chiara:* stessa clausola in Sacchetti, *Il libro delle rime*, 1.15.

**74. rose e fior':** 'iunctura' tradizionale in poesia a partire almeno da Folgore da San Gimignano, *Sonetti dei Mesi* 6.8 (*viuole e rose e*

fior). Cfr. anche Poliziano, *Stanze* 1.43.2 *ma pur di rose e fior dipinta e d'erba*; Boiardo, *Orlando innamorato* 3.1.36.2 *Tra fresche rose e fior che mena aprile*.

**75.** Per il tricolon degli aggettivi cfr. 143 *Con gli occhi mesti, rugiadosi e molli*; 852 *alta, felice e avventurosa sorte*; nonché, in asindeto, 306 *dolci paterne alme contrade*; 830 *Con felice fedel santo legame*.

**76. Per sangue e per valor:** cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 44.35.7 *per nobiltà di sangue e per valore*.

– *di tutto il regno:* cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 5.13.7-8 *che di sangue e di stato in tutto il regno/ non era, dopo il re, di lu' il più degno*.

**77.** Cfr. Pulci, *Morgante* 15.87.5 *E tutti insieme al gran palazzo andorno*; 22.115.3-4 *e finalmente/ nel gran palazzo il popol tutto è andato*.

– **palazzo regio:** stessa clausola in Ariosto, *Orlando furioso* 33.104.4.

**78.** Per l'iperbato (cfr. 61) irradiato sull'aggettivo *adorni* cfr. Boiardo, *Amorum libri* 48.10 *de erbetta adorna e de ogni gentil fiore*; *Orlando innamorato* 2.30.60.6 *de fiori adorno e de ocelletti gai*; Ariosto, *Orlando furioso* 13.43.6 *di rose adorna e di purpurea stola*.

**79. pretiosi:** con *-ti-* etimologico, come in *letitia* (114), *satio* (354, 521, 638), *satiar* (537), *inditio* (540), *inditii* (686), *annontio* (738), *spatio* (767), *Giustitia* (884). Per la clausola cfr. Trissino, *Rime* 68.1 *D'un caro, dolce e prezioso dono*.

**81. superbe nozze:** cfr. Aretino, *Angelica* 2.65.1 *Le più superbe nozze e le più rare*.

**82.** Cfr. Pulci, *Morgante* 10.8.3-4 *Non sapea Carlo in qual mondo si fossi,/ tanta allegrezza nel suo petto sente*.

**83. dimostra:** presente vs imperfetto, con valore attualizzante ('presente storico'), come a 130 *porta*, a 152 *copre*, a 158 *chiama*, a 280 *ode*, a 604 *dan laude*, a 655 *s'affretta*.

**84.** Cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 39.72.1-2 *De la gran moltitudine ch'uccisa/ fu da ogni parte in questa ultima guerra*.

**85. la real sala:** cfr. 678; Boccaccio, *Teseida* 9.48.8 *gir nella real sala pianamente*; Boiardo, *Orlando innamorato* 2.28.49.3 *La real sala in tutto è abandonata*.

**86-105.** Corrispondono a Catullo, 64.35-42.

**86. abandonata:** la forma con la *b* scempia intervocalica, come a 134, è da interpretare come pseudo-latinismo di base romanza (francesismo), ed è «ancora ampiamente documentata nel XVI secolo (Aretino, Ariosto, Bembo, Cappello, V. Franco, Martirano, Matraini, Molino, Nannini, Olimpico da Sassoferrato, Tasso, A. Tesauro, Trissino, Valenziano, Erasmo di Valvasone)». Analogo, a 258, il caso del «celtismo penetrato nel latino volgare» *camìn*, che, «ancora assai vitale nel XVII secolo [...], si ritrova nel Casti» (Serianni 2001, 72-73).

– **Scyrro:** per la *y* etimologica cfr. *Pyrèo* a 168, *tygre* a 377 (cfr. Tebaldeo, *Rime, passim*), *Syrte* a 379, *Scylla* a 380 (cfr. Tebaldeo, *Rime* 419.7), *Satyri* a 603.

**88. grechi:** vs *greci* (776 e 813); cfr. Ariosto, *Cinque canti* 4.86.7-8 *vini/ e corsi e grechi*. Analogamente *amichi* a 204 (cfr. *Italia mia* 87 *di bontà amichi*; Sacchetti, *Il libro delle rime* 175.159-61 *Penso che vero dichi,/ ma non mi sono amichi/ i tuo' sermoni*). Su tali plurali cfr. Parodi, 249;<sup>10</sup> Rohlfs, § 374;<sup>11</sup> Vitale, 158.

**89. entro le mura:** clausola ariostesca (*Orlando furioso* 14.104.3).

**92. alte e divine:** cfr. *Il sogno di Parnaso* 279 *gesti alti et divini*; *Batto Pastore* 31 *in voce alta et divina*. Stessa clausola in Tebaldeo, *Rime* 565.34; Machiavelli, *Capitoli, Di Fortuna* 148; Aretino, *Marfisa* 1.43.8.

**95. duro et aspro:** cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 10.104.8 *lo scoglio duro et aspro*.

**101.** Cfr. Poliziano, *Stanze* 1.54.2 *e da questi arbor' cade maggior l'ombra*.

<sup>10</sup> E.G. Parodi, *Lingua e letteratura*, a cura di G. Folena, Venezia, Neri Pozza, 1957.

<sup>11</sup> G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-1969.

**102. A' stanchi:** per *s-* impura preceduta da *il, i, un* (Rohlf's, § 422: «assai diffusa era in antico la forma *un* dinanzi a *s* impura»), cfr. 444 *un stranier*; 688 *del scabroso*; Ariosto, *Satire* 3.313 *a' spirti umani, alli celesti e a' stigi*; *Orlando furioso* 33.43.3 *a' Svizzeri*.

– **dolce ristoro:** cfr. Stampa, *Rime* 273.13-14 *queste contra de l'au-re aspre e nemiche/ saran dolce ristoro de' miei danni*.

**103. 'n soletaria parte:** cfr. Niccolò da Correggio, *Rime* 140.11 *che udir mi vogli in solitaria parte*; 361.47 *qual posa e giace in solitaria parte*. Per *soletario* con *-et-* vs *-it-* cfr. Bembo, *Asolani* 1.27; V. Colonna, *Rime* 262.2.

**104. in darno:** con scrizione separata, come a 238, 285, 492, 597 (cfr. Rohlf's, § 951: «l'espressione risale al germanico \**darn* 'sbalordito'»).

– **il lucido splendore:** stessa clausola in Boccaccio, *Filostrato* 8.28.5.

**105. ruggine:** qui maschile; cfr. F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* 26 *croceo ruggine*.

**106-111.** Corrispondono a Catullo, 64.43-46.

**106. la casa real:** cfr. Boiardo, *Orlando innamorato* 1.8.10.6 *Questa casa real*.

**107. di luoco in luoco:** la forma *luoco* è intermedia tra il latineggiante e sicilianeggiante *loco* e il toscano *luogo*.

**108. più che non suol:** cfr. Dante, *Inf.* 8.29-30 *segando se ne va l'antica prora/ de l'acqua più che non suol con altrui*; Fazio degli Uberti, *Dittamondo* 3.15.24 *ché 'l ben, più che non suol, n'è ora scemo*.

– **d'argento et d'oro:** cfr. Guittone, *Rime* 73.9 *Lasso! Perché vagh'eo d'argento e d'oro*.

**109. Di bianco e terso avorio:** cfr. *Son queste belle amate luci* 9 *il terso avorio bianco et netto*; Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 43.1 *O man leggiadra, e terso avorio bianco*.

**111. lor:** pronomi con valore riflessivo. Cfr. *GDLI*, IX 265, s. v. *lui*, § 1.

– **suntuose mense:** cfr. 700 *A le superbe et sontuose mense*; Tebaldeo, *Rime* 35 (dubbia) 83 *a quelle sontuose e sobrie mense*; Ariosto, *Orlando furioso* 15.78.1 *All'abondante e sontuosa mensa*.

**112-125.** Corrispondono a Catullo, 64.47-51.

**113. *Qual si conviene***: cfr. Boccaccio, *Filostrato* 6.25.4 *qual si conviene a vostra signoria*.

– **ricco et adorno**: cfr. Sacchetti, *Il libro delle rime* 210.6 *d'un rubino ricco ed adorno*.

**115. *spiegò l'ali***: cfr. Petrarca, *RVF* 182.13-14 *del suo lume in cima/ chi volar pensa, indarno spiega l'ale*; Serafino Aquilano, *Rime, Son.* 114.5 *Chi con l'ingegno in alto spiega l'ale*; Boiardo, *Pastorale, Egloga* 10.169 *pur ch'al disio la possa spieghi l'ale*; Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 14.7 *che, essendo infin qui stato a spiegar l'ale*; 100.119 *vittoria al suo favor spiegherà l'ale*; Ariosto, *Orlando furioso* 44.23.8 *all'ippogrifo suo fe' spiegar l'ali*.

**117. *il genial letto***: traduce Catullo, 64.47 *pulvinar geniale* (Orazio, *epist.* 1.1.87 *lectus genialis*; e cfr. Servio *ad Aen.* 6.603); cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 46.77.1 *il genial letto fecondo* (*GDLI*, VI 663, s. *geniale*, § 1).

**118. *et egli***: 'anch'esso' (il *letto*); così a 340 *egli* è detto del petto, a 560 *lei* della vela, a 664 *lor* dei fiori (cfr. *GDLI*, V 66-67, s. v., § 1); e a 565 *egli* ('ciò') riprende *quanto t'impongo* di 564. Per *et* 'anche' (*GDLI*, V 2, s. e, § 4) cfr. 647 *et esse anchora*.

**119. *Di netto avorio***: cfr. Petrarca, *RVF* 199.9-10 *Candido leggiam dretto et caro guanto,/ che copria netto avorio et fresche rose*; Lorenzo de' Medici, *Rime in forma di ballate, Ball.* 20.17 *più grosse assai/ d'un netto avorio*; Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 40.9 *Ma chi potea pensar, d'un netto avorio/ veder foco uscir mai tanto vivace?*.

**121. *opra***: cfr. 781; per la sincope vocalica, cfr. Serianni 2001, 100: «*opra* e *oprare*: forme vitalissime fino al pieno Novecento».

– ***d'artificio egregio***: stessa clausola in Ariosto, *Orlando furioso* 19.39.2.

**122. *in varii e bei color'***: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 33.58.1-3 *La sala queste et altre istorie molte,/ che tutte saria lungo riferire,/ in varii e bei colori avea raccolte*. Per il plurale in *-ii* cfr. *inditii* a 686 (Caix, § 199;<sup>12</sup> Vitale, 158).

<sup>12</sup> C.N. Caix, *Le origini della lingua poetica italiana*, Firenze, Le Monnier, 1880.

**124. suo:** riferito al soggetto plurale *nove figure* (122): 'loro' (latinismo, ancora vivo in Gadda); cfr. *GDLI*, XX 520, s. v., § 17; Vitale, 165, 296.

– **bel lavoro:** stessa clausola in Ariosto, *Orlando furioso* 33.58.8; 43.138.1. Per *lavoro* 'opera d'arte' cfr. 598 e 637 (cfr. *GDLI*, VIII 861-862, s. v., § 1).

**126-135.** Corrispondono a Catullo, 64.52-57.

**126.** Cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 40.51.3-4 *e si chiamò obligato alla Fortuna,/ che l'avea tratto all'isola deserta.*

**127. in ripa al mare:** stessa clausola in Boiardo, *Orlando innamorato* 1.6.50.1. Per la mancata spirantizzazione della *p* in *ripa* cfr. Mengaldo, 88.<sup>13</sup>

**128-129. con gli occhi/ Fisi:** cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 33.88.3-4 *Segue di sopra la pennuta belva/ con gli occhi fisi ove la via seconde.*

**129. la gonfiata vela:** cfr. 582; stessa clausola in Alamanni, *Della coltivazione 2 Estate* 152.

**131. l'agghiacciato petto:** cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 24.67.3-4 *il corel fendere in mezzo all'agghiacciato petto.*

**133. Come colei che:** perifrasi epesegetica, ricalcata sul latino *quippe qui* ('in quanto', 'poiché'), «di uso soprattutto antico, ma non ignota alla lingua letteraria moderna» (Serianni, 1997, XIV 115);<sup>14</sup> cfr. per es. Cavalcanti, 31.9-10 *l'anima va via,/ come colei che soffrir nol poria*; Dante, *Rime* 54.3-4 *passa Lisetta baldanzosamente,/ come colei che mi si crede tôrre*; Petrarca, *RVF* 143.10-11 *et così bella riede/ nel cor, come colei che tien la chiave*; 152.13 *Fuggendo spera i suoi dolor' finire,/ come colei che d'ora in hora manca*; Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 307.5-7 *e però m'arrendo io,/ come colei che non ha più niuna/ forza a poter contastar ad Amore*; Boiardo, *Orlando innamorato* 2.19.12.1-2 *E Fiordelisa menava gran pianto,/ Come colei che morta se vedìa.* Simile il valore di *Sì come quel* a 159.

<sup>13</sup> P.V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963.

<sup>14</sup> L. Serianni con la collaborazione di A. Castelvechhi, *Italiano. Grammatica. Sintassi. Dubbi*, con un glossario di G. Patota, Milano, Garzanti, 1997.

– **dal fallace sonno**: cfr. Poliziano, *Stanze* 3.20.1-2 *E Iulio a lui dentro al fallace sonno/ pareva risponder con mente confusa*.

**134. abandonata e sola**: cfr. Cicerchia, *La Passione* 179 *chiama Iesù abandonato e solo*; Niccolò da Correggio, *Rime* 356.73 *Io me ne vado abandonato e solo*; Sannazaro, *Arcadia, Ecloga* 11.16 *Piangete, valli abandonate e sole*; V. Colonna, *Rime* 90.110 *serbo il tuo letto abbandonato e solo*.

**135. rit< r>ovò**: evidente errore tipografico, come in *pet< t>o* a 878, in *ma< l>e* a 899 (e forse in *rat< t>o* a 505): omissione di un carattere.

**136-154.** Corrispondono a Catullo, 64.58-67.

**136-137. nulla/ Resta di lei memoria**: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 36.69.8 *or ne tenea poca memoria o nulla*. Per *nulla* aggettivo indefinito ('nessuna'), come a 321, di uso frequente nella lingua poetica fino agli inizi del Novecento, cfr. *GDLI*, XI 650-651, s. *nullo*, § 6; Vitale, 168; Serrianni 1997, VII 202.

**138. l'ampio mar**: cfr. Francesco di Vannozzo, *Rime* 189, 2.16 *e l'ampio mar la tuo venuta brama*.

**139. le promesse ai venti**: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 10.6.1-2 *I giuramenti e le promesse vanno/ dai venti in aria disipate e sparse* (le ottave iniziali di questo canto, su Olimpia ingannata, sono in parte modellate sull'Arianna catulliana).

**141. col bianco piè**: cfr. *Se credete che in me, messer Giovanni* 165 *quei bianchi piei*.

– **lassa**: in funzione di interiezione, come a 148, 305, 316, 433, 486, 597 (*GDLI*, VIII 799, s. *lasso*, § 8; Vitale, 282). Così *misera* a 162, 402, 435 (*GDLI*, X 861-862, s. *miserò*, § 15; Vitale, 283).

**142. l'humide sponde**: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 1.24.6 *discende ne l'estreme umide sponde*.

**143.** Cfr. Petrarca, *RVF* 53.105 *con gli occhi di dolor bagnati et molli*; Bembo, *Rime* 142.129 *con gli occhi rugiadosi e molli*.

– **rugiadosi**: 'umidi di pianto'; cfr. Petrarca, *RVF* 222.14 *et tutti rugiadosi li occhi suoi* (e Bettarini *ad l.*). Per -gg- (come a 429 in *malvaggio*, secondo l'uso prevalente nel Tebaldeo e in Boiardo, vs *malvagio* a 319) cfr. *rugiada* in *Il sogno di Parnaso* 4 (*rugiad-* anche in

N. Franco, Tasso, Bruno, G.C. Croce, Marino, Lubrano, Sc. Errico, Pietro Verri, Manzoni); *prigion* in *Son queste quelle belle amate luci* 4; *stragge* in *Il sogno di Parnaso* 233.

**144. *apunto*:** con *a-* (< *ad-*) seguita da consonante scempia, cfr. 524. Altrove sempre consonanti doppie: *apporta* (9, 334), *accorte* (38), *abbraccia* (63), *allegra* (64, 746), *apparve* (72), *allegrezza* (82), *attenda* (94), *agghiacciato* (131), *allegro* (137, 538), *allentava* (172), *affamato* (182), *acciò* (191, 253, 547, 561), *accesa* (222, 235, 353), *appagar* (225), *assomiglia* (231), *affina* (233), *appone* (240), *abbracciamenti* (262), *accenti* (329), *accend~~e~~rà* (338), *appende* (359), *afamate* (371), *appare* (410), *appresenterò* (441), *afflitte* (471), *abbracciarlo* (520), *allegri* (545), *affanno* (563), *acceso* (632), *affretta* (655), *aggiunse* (684, 799), *accrescon* (734), *annontio* (738), *accompagna* (740), *accende* (744), *accorta* (836); tranne le occorrenze con *av-*: *avicina* (286), *avampa* (340), *avezza* (451), *avien* (533), *aventurosa* (745, 852).

– ***un intagliato marmo*:** cfr. Fazio degli Uberti, *Dittamondo* 4.1.8 con *gran figure di marmo intagliato*.

**145. *ad humana figura*:** cfr. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 11.30 sotto *umana figura*.

– ***in modo*:** ‘a tal punto’, in periodo consecutivo paratattico (*GDLI*, X 675, s. *modo*, § 23); cfr. Pulci, *Morgante* 13.41.4 *non vi conobbi, in modo siete armati*; 16.80.7-8 *Orlando tale avea armadura/ che regge a tutte botte, in modo è dura*; 27.57.4-5 *e’ si poteva gittar lo scandaglio/ per tutto, in modo nel sangue si guazza*; Ariosto, *Orlando furioso* 36.58.3-4 *e un palmo e più ne l’arbore cacciosse:/ in modo era piantato il luogo spesso*.

**147. *stasse*:** cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 23.34.6 *e pur agogna averlo, e in dubbio stasse*; 43.6.6 *lasciàn star mia credenza come stasse*. Per l’enclitica *-se* cfr. Vitale, 77, 348; nonché la chiosa di Bigi al *trovosse* di Ariosto, *Orlando furioso* 1.14.1: «L’A. generalmente corregge in C [l’edizione del 1532] le forme, essenzialmente settentrionali (Rohlf’s, 454), dei pron. encl. e procl. ‘me’, ‘te’, ‘se’, in ‘mi’, ‘ti’, ‘si’, lasciando tuttavia in rima [...] parecchie forme non corrette. Tale

comportamento coincide in parte con i criteri del Bembo [*Prose della volgar lingua* 367-368], il quale, basandosi soprattutto sull'uso petrarchesco, ammette, limitatamente al verso, 'me' e 'se' (e quest'ultimo solo se riferito a persona singola), escludendo invece del tutto 'te'». Qui sempre *mi, ti, si*, sia proclitici (4, 37, 92, 94, 96, 113, 126, 135, 256, 304, 308, 313, 326, 331, 343, 344, 360, 369, 377, 378, 387, 389, 391, 394, 409, 428, 439, 442, 446, 466, 470, 474, 476, 494, 535, 539, 565, 569, 599, 611, 616, 656, 739, 832, 864, 868, 886, 889, 903), che enclitici (86, 107, 198, 300, 366, 413, 449, 494, 512, 515, 521, 530, 531, 557, 566, 587, 632, 640, 645, 767, 785, 801, 840), con questa eccezione e forse quella di *partisse* 'si partì' a 902, oltre ai consueti *me ne* (457) e *se ne* (116, 354, 448).

**148. *cigne***: per la forma con *-gn-* cfr. per esempio Dante, *Inf.* 4.24; ma *cinge* a 215 e 461, *cingea* a 602, *cinger* a 751 e 838.

**149. *Un tempestoso mar di cure***: cfr. Ariosto, *Rime* 82.1 *un mar d'aspri martiri*; Machiavelli, *Capitoli, Dell'Ambizione* 87 *un mar d'affanni tempestoso*. Per tale uso figurato di *mare*, ad indicare «stato interiore o condizione spirituale caratterizzata da una piena di sentimenti particolarmente intensi, che occupa interamente l'animo», cfr. *GDLI*, IX 787, s. v., § 13.

**151. *'l bianco petto***: cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 32.17.8 *al bianco petto, all'aurei crespi crini*.

**152. *il leggiadretto velo***: cfr. Petrarca *RVF* 52.4-5 *la pastorella alpestra et crudal posta a bagnar un leggiadretto velo*.

**154. *percuoteva***: con dittongo atono, come a 622, e *percuotendo* a 649, *nuotando* a 6, *suonanti* a 621; ma *percoteva* a 519, *percoteransi* a 785.

**155-173.** Corrispondono a Catullo, 64.68-75.

**160. *angosciosa***: 'angosciata' (*GDLI*, I 475, s. *angoscioso*, § 3); cfr. Guinizzelli, 14.1; Cavalcanti, 51.10; Boccaccio, *Amorosa visione* 49.55; *Teseida* 10.106.1; Pulci, *Morgante* 11.62.3; 16.96.8; 27.218.6; Ariosto, *Cinque canti* 1.107.5.

**161. *perfido e ingrato***: stessa clausola in Serafino Aquilano, *Rime* 5.7.

**163. di caldo pianto:** cfr. Niccolò da Correggio, *Rime* 14.1 *Se caldo pianto le mie guanze bagna.*

**164. il tormentato petto:** cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 28.70.3-4 *e da pietà d'un tormentato core/ che molto avea per lei patito, vinta.*

**166. etade:** con dentale sonora, come a 419 *bontade*; tipo «originariamente di diffusione popolare in area tosco-fiorentina», entrato definitivamente col Petrarca nella lingua della poesia (Serianni 2001, 81; e cfr. Vitale, 103 n. 17). Cfr. a 204 e 370 i cultismi poetici *nudria* e *nudrimento* (*nudr-* e *nodr-* attestati dal Duecento fino a D'Annunzio; cfr. Vitale, 100; Serianni 2001, 79).

**167. ardito e fiero:** stessa clausola in Ariosto, *Orlando furioso* 39.18.6.

**168. lassiano:** con *-ss-* vs *-sc-*: forma settentrionale, cui gli spogli della *LIZ* offrono riscontri nelle *Rime* di Francesco di Vannozzo (41.14 *lassiate*; 132.14 *lassiere*') e negli *Amorum libri* di Boiardo (157.4 *lassiato*).

**170. al pargoletto infante:** cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 22.83.8 *manco temea che pargoletti infanti.*

**173. Il re che meritò nome di giusto:** in Catullo, 64.75 (*Attigit iniusti regis Gortynia templa*) Minosse è detto «ingiusto da un punto di vista ateniese» (Lenchantin *ad l.*). Il rovesciamento qui operato da Dolce si può spiegare con la fama di giudice infernale di cui Minosse godè già nell'antichità insieme ad Eaco e Radamanto; cfr. del resto Ovidio *Epistulae* 10.69 (Arianna a Teseo) *A! pater et tellus iusto regnata parenti*; *Ars Amatoria*, 2.25 *iustissime Minos.*

**174-194.** Corrispondono a Catullo, 64.76-83.

**174. la prudente Athene:** stessa clausola in Aretino, *Marfisa* 1.41.7.

**175. giovenetto:** con conservazione della vocale postonica originaria (cfr. Vitale, 74; Serianni 2001, 15), come a 630, nonché in *Il sogno di Parnaso* 295, 341, 374, 436 (cfr. per es. Petrarca, *RVF* 323.26; Ariosto, *Orlando furioso* 27.54.8); ma *giovane* a 136, 160, 166, 264; *giovani* a 180; *giovanetta* a 844.

**176. scelerata:** con *l* scempia per latinismo (Serianni 2001, 72), come a 904, e in *scelerate* a 885 (cfr. *scelerità* a 882, *scelerati* in *Italia*

*mia* 91), e come, per esempio, in Ariosto, *Orlando furioso* 36.3.5 *l'empie e scelerate mani*. Analogo scempiamento in *traffige* (234) e in *femine* (871); vs le doppie di *fuggitivo* (136), *inebbriate* (225), *pallidetto* (230), *labbra* (240 e 718), *seppellito* (311), *fuggir* (362), *obbediente* (394), *fugge* (448), *pallida* (469), *dubbio* (562 e 575), *pallido* (825).

**180. giovani vaghi:** cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 1.42.7 *gioveni vaghi e donne inamorate*.

**181. verd'anni:** cfr. Bembo, *Rime*, Stanze 10.8 *chi non mi dona il fior de' suoi verdi anni*.

**184. sì crudele e fiera:** stessa clausola in Boiardo, *Orlando innamorato* 1.19.46.3.

**192. andasse [...] altera:** cfr. Petrarca, *RVF* 269.6 *Tolto m'ài, Morte, il mio doppio thesauro,/ che mi fea viver lieto et gire altero*. Unito a un aggettivo o a un participio, *andare* non ha necessariamente valore di movimento, ma spesso corrisponde ad *essere* «con valore rafforzativo» (*GDLI*, I 453, s. *andare*, § 32).

**193. a i corpi vivi:** cfr. Tebaldeo, *Rime* 302.14 *sepulti hai seco mille corpi vivi*.

**195-212.** Corrispondono a Catullo, 64.84-93.

**195. duca d'Athene:** epiteto di Teseo già in Dante, *Inf.* 12.17; Boccaccio, *Teseida*, 1.99.2, 1.109.4, 1.121.8.

– **invitto e franco:** già in Petrarca, *T. F.* 2.82-83 *quel buon Iuda, [...]/ [...], invitto e franco*.

**196. spalmata nave:** stessa clausola in Bembo, *Rime*, 32.4.

**197. l'aure seconde:** cfr. Niccolò da Correggio, *Rime* 98.2 *il mororio d'aure seconde*.

**199. nanci:** «con aferesi o, meglio, discrezione di *in-* da *innanti*, *innanzi*»; «gli esempi sono prevalentemente non toscani» (Serianni 2001, 169). Per la grafia *-ci* per *-zi* cfr. *dinanci* in Francesco di Vannozzo, *Rime* 1.245, e *inanci* in 39.3 e 102.408; cfr. anche Mengaldo, 94-95.

**203. il casto letto:** cfr. Petrarca, *T. M.* 1.146 *le belle donne intorno al casto letto*.

**204. spirando grati [...] odori:** cfr. Aretino, *Angelica* 1.92.3-4 *intanto l'aura fiede/ ne i lor bei volti e spira grati odori.*

**206. lucente vaso:** cfr. Boiardo, *Orlando innamorato* 1.12.60.7-8 *bevette il succo che ivi era rimasto, / insino al fondo del lucente vaso.*

**207. prima vera:** per la scrizione disgiunta cfr. Equicola, *Libro de natura de amore* 1.6 *ad tempo de prima vera*; 4.2 *la prima vera della adoloscetia*; 6.2 *li doni della prima vera.*

**208. dolce:** per il valore avverbiale dell'aggettivo cfr. Ghinassi, 53.

**209. vaghi e dipinti:** cfr. Lorenzo de' Medici, *Ambra* 9 *mille spetie d'uccei dipinti et vaghi*; Ariosto, *Orlando furioso*, 23.100.7 *di nativo color vago e dipinto.*

**210. gli ardenti lumi:** cfr. Niccolò da Correggio, *Rime* 268.9-10 *Sarebbe mai coi vaghi e ardenti lumi/ Florida bella.* Per *lumi* 'occhi' cfr. *GDLI*, IX 270, s. *lume*, § 8 (esempi da Dante a Carducci); e cfr. *luci* a 225.

**211. le midolla e l'ossa:** stessa clausola in Boccaccio, *Rime* 2.40.41.

**212. l'amorosa fiamma:** cfr. Petrarca, *Extrav.* 18.4 *Quella 'l notrica in amorosa fiamma*; Cecco d'Ascoli, *L'Acerba* 2.11.3 *O quanto è forte l'amorosa fiamma.*

**213-256.** Corrispondono a Catullo, 64.94-115.

**213. Santo e sacro:** cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 37.53.5-6 *del sacro/ e santo ospizio*; V. Colonna, *Rime* 387.2 *il nome sacro e santo.*

**213-214. tempri/ I piacer' co' dolori:** cfr. Bembo, *Rime* 67.10-11 *e i doni di colei, celesti e rari, / che temprò con piacer le vostre doglie.*

**214-219. e tu [...] gli augelli:** amplificazione di *quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosium* (Catullo, 64.96), con evidente riferimento a Lucrezio 1.1-20 dove Venere è invocata come universale principio vivificatore.

**215.** Cfr. Boiardo, *Orlando innamorato*, 1.1.7.8 *quanto il sol vede e quanto cinge il mare*; 1.8.13.3 *intorno ad ogni parte cinge il mare*; 1.17.2.7 *quanto il sol scalda e quanto cinge il mare.*

**216. dolcemente acerbe:** ossimoro petrarchesco (*RVF* 270.64); cfr. anche Bembo, *Rime*, *Stanze* 18.6 *con le tue fiamme dolcemente acerbe.*

**217. *il petto de' mortali***: cfr. Lorenzo de' Medici, *Selve* 1.93-94 *Non era ancor nel petto de' mortali/ di carne saziar la fera voglia*.

**218.** Per il tricolon asindetico dei sostantivi cfr. 273 *al vento, a l'acque, a i sassi*.

– ***liquidì campi***: il sintagma designa metaforicamente il mare, come in T. Tasso, *Rime* 1590.3; cfr. *Thesaurus linguae Latinae*, III, col. 220, s. *campus*, § II A: «*de mari, stagnis, sim. (i. q. aequor [...])*» (Virgilio, *Aen.* 6.724 *camposque liquentis*); *GDLI*, II 606, s. *campo*, § 3.

**219.** Per il tricolon (come nel verso precedente) cfr. 370 *cibo e nudrimento et esca*; 412 *nudi sassi, alga et arena*; nonché 288 *e sterpi e spini acuti e sassi*, dove la congiunzione *e* ('*sia*') è posta anche davanti al primo membro del tricolon.

– ***e le fere e gli augelli***: cfr. 371 *De l'affamate fere e de gli augelli*; Petrarca, *RVF* 164.2 *e le fere e gli augelli il sonno affrena*; Ariosto, *Orlando furioso* 45.95.2 *e le fere e gli augelli a pietà muove*. Per la forma *augello*, antico provenzalismo concorrente con l'allotropo fiorentino *uccello* (qui a 464), cfr. Serianni 2001, 68-69. Analogamente, il gallicismo *sovente* (766, 859, 867, 876) si alterna col fiorentino *spesso* (52, 53, 521, 576): cfr. Vitale, 513.

**220-222.** Versi strutturati sul modello di Dante, *Inf.* 5.113-114 *quanti dolci pensier', quanto disio/ menò costoro al doloroso passo!*; cfr. anche Beccari, *Rime* 3.43-45 *Quante pene mortal', quanti dolori/ [...]/ sofferse intrambi dui soi genitori!*; Trissino, *Sofonisba* 3.2.217-218 *Ahimé quanto dolor, quanti martiri/ arà la donna mia, se questo è vero*.

**223. *parte sospira***: cfr. Petrarca, *RVF* 356.10 (e Bettarini *ad l.*). Per *parte* 'intanto' cfr. *GDLI*, XII 652, s. v., § 51 (con esempi da Dante a Della Casa); Vitale, 234.

**224.** Cfr. Petrarca, *RVF* 17.8 *a mirarvi intento et fiso*; Giusto de' Conti, *Canzoniere* 168.7 *a mirarli intento et fiso*.

**225. *appagar*:** per l'assenza di particella riflessiva con infinito retto da verbo 'sentiendi', cfr. 801-802 *e 'l gelo/ Sentirà dipartir dal caldo sangue* (cfr. Brambilla Ageno, 246-247;<sup>15</sup> Vitale, 341-344).

– ***l'inebbriate luci*:** cfr. Dante, *Inf.* 29.1-2 *La molta gente e le diverse piaghe/ avean le luci mie sì inebriate*; Ariosto, *Orlando furioso* 18.117.1-2 *vedendo il re che di veneno/ avea le luci inebriate e rosse*. La doppia *b* nel verbo *inebbriare* è di uso frequente, con almeno un'occorrenza nello stesso Bembo (*Asolani* 2.23 *l'uno dell'altro inebbriandosi*); cfr. *ebberi* a 605. Per *luci* 'occhi' (anche a 344, 467, 468, 537) cfr. *GDLI*, IX 241, s. *luce*, § 6 (esempi da Dante a Corazzini); e cfr. *lumi* a 210.

**226. *il suo caldo alto desio*:** cfr. Dante, *Par.* 21.51 *il tuo caldo disio*; 22.61 *il tuo alto disio*.

**228. *acerbo e fiero*:** stessa clausola in Ariosto, *Orlando furioso* 16.1.7.

**229. *guancie*:** per la grafia cfr. *ciembali* a 621; ma *guance* a 544.

– ***color' di rose*:** cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 7.11.6 *misto color di rose e di ligustri*.

**230. *scolora*:** in figura etimologica con *color'*.

– ***'l pallidetto volto*:** cfr. Lorenzo de' Medici, *Selve* 1.26.2 *volgendo lassa il palidetto volto*.

**232. *bianca neve*:** cfr. Cavalcanti, 3.6 *e bianca neve scender senza venti*.

– ***candidi ligustri*:** stessa clausola in Ariosto, *Orlando furioso* 10.96.6. Per il latinismo *ligustri* cfr. Ghinassi, 108.

**233.** Cfr. Petrarca, *RVF* 360.5 *com'oro che nel foco affina*.

**234. *traffige*:** con *g* scempia per latinismo (cfr. il commento di *sce-lerata* al v. 176); cfr. Aretino, *La Cortigiana* 3.7.4 e 5.1.1 *traffige*; *Dialogo* 1.163 *traffigere*; nonché Bembo, *Asolani* 1.20.2 *traff[ig]ga* (così Dionisotti). In Ariosto, *Orlando furioso* 26.35.7 si legge *fige*; in 35.16.5 *affige* (che già in Dante, *Par.* 33.133 rima con *effige* e *indige*).

<sup>15</sup> F. Brambilla Ageno, *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.

Per la geminazione della *f* postprefissale, di cui gli spogli della *LIZ* attestano l'uso frequente fino al Seicento, cfr. *diffender* a 453.

**236. *essequie*:** con *ess-* da *ex-* (già in Passavanti, Boccaccio, Alberti, Pulci, nonché Ariosto, *Orlando furioso* 23.47.2), come *essortando* a 880, *essiglio* nel capitolo *Se credete che in me, messer Giovanni*, a 179; *esempio* ed *essilio* in *Il sogno di Parnaso*, a 59 e 411; ma *esanguie* qui a 825.

**239. *humile*:** per la diastole (frequente nella lingua poetica, per influsso del provenzale *humil*) cfr. *Occeàn* a 63.

**242. *tallhor*:** per la doppia *l* cfr. 569 (riscontri in Francesco da Barberino e Franco Sacchetti, poi in Achillini).

– ***d'impetuoso vento*:** cfr. Boccaccio, *Rime* 1.88.5 *folgori, tuoni, impetuosi venti*.

**243. *quercia antica*:** stessa clausola in Sannazaro, *Arcadia, Ecloga* 9.67; cfr. anche Ariosto, *Orlando furioso* 45.73.1 *Ma non più quercia antica, o grosso muro*.

**246. *il crudo mostro*:** cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 10.107.2 *di vincer con altre arme il mostro crudo*.

**247. *Col valoroso braccio*:** cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 9.41.5-6 *e con sì valoroso/ braccio dietro nel capo lo percosse*.

**249. *Giva ferendo*:** la perifrasi (*g*)ire o *andare* + *gerundio*, espriamente «un'azione durativa e iterata», è assai frequente nella lingua antica (cfr. Vitale, 361-362).

**250. *libero e sicuro*:** cfr. Tebaldeo, *Rime* 176.5 *Quella è una stanza libera e sicura*; Ariosto, *Rime* 77.2-3 *e chiami vita libera e sicura/ trovarsi fuor de li amorosi nodi*.

**251. *il vincitrice piede*:** sconcordanza difficilmente spiegabile, se non forse per attrazione incontrollata del precedente *lode*. Cfr. a 555 *La vincitrice man*.

**253. *acciò*:** congiunzione finale: 'acciocché', 'affinché' (*GDLI*, I 86, s. v., § 1); cfr. *poi* 'poiché' a 450 (*GDLI*, XIII 722, s. *poi* § 8).

**256. *sciôr*:** 'sciogliere'; cfr. *tôr* 'togliere' a 801; per siffatte sincopi – attestate dal Duecento fino a D'Annunzio – cfr. Seriani 2001, 103;

nonché Agostinelli, 65-73.<sup>16</sup> Per la proclisi del pronome atono (*si sciôr*), cfr. almeno Ariosto, *Satire* 1.137 *di non gli comparir inanzi mai*.

**257-272.** Corrispondono a Catullo, 64.116-123.

**258. lunga historia:** cfr. Petrarca, *RVF* 343.11 *la lunga historia de le pene mie!*.

**260-261. lasciando il volto/ Del caro genitor, de la sorella/ Gli honesti abbracciamenti:** per la struttura chiastica cfr. 277 *Sospir' cocenti e dolorose voci*.

**266. La frale spoglia:** cfr. Bembo, *Rime* 162.28-29 *mentre d'intorno cinto/ sarò de la caduca e frale spoglia*. Per *frale* cfr. Rohlfs, § 15; Vitale, 57, 109, 511; Serianni 2001, 90-91.

– *bevvé:* dagli spogli della *LIZ* emergono pochi riscontri di questa forma ossitona, e soltanto in prosa: Castiglione, *Il libro del Cortegiano* 2.34; Guazzo, *La civil conversazione* 4.100; Garzoni, *La piazza universale*, Disc. 93.13.

**269. Over:** l'espunzione della *o* finale evita l'ipermetria. Per analogia ragione a 507 leggo *havea* vs *haveva* della stampa, a 856 *haveano* vs *havevano*, a 901 *cagion* vs *cagione*.

**270.** Cfr. Lorenzo de' Medici, *Canzoniere* 113.1-2 *Più dolce sonno o placida quiete/ già mai chiuse occhi*.

**272. La data fé:** cfr. Serafino Aquilano, *Rime, Epistola* 5.54 *Pur che la data fé me sia servata*.

– *nel sempiterno oblio:* cfr. Aretino, *Marfisa* 2.2.1 *E ben che bea del sempiterno oblio*.

**273-303.** Corrispondono a Catullo, 64.124-131.

**275. Le sue gravose pene:** cfr. Cecco d'Ascoli, *L'Acerba* 3.4.8 *Dal cor che sente le gravose pene*.

**276. del profondo petto:** cfr. *dal profondo petto* in clausola a 489 e 525.

**277. sospir' cocenti:** stessa clausola in Sannazaro, *Rime disperse* 6.2; Aretino, *Opera nova* 73.34; cfr. già Boccaccio, *Rime* 2.25.10-11 *sospiril cocenti; Teseida* 10.67.3 *sospiri cocenti*.

<sup>16</sup> C. Agostinelli, *Sull'origine degli infiniti sincopati "corre", "scerre", "sciorre", "sverre", "torre"*, «Studi Linguistici Italiani» XXII, 1996.

**279. de gli amorosi vermi:** cfr. Petrarca, *RVF* 304.1-2 *Mentre che l'cor dagli amorosi vermil fu consumato* (Bettarini *ad l.*: «rappresentazione del pensiero amoroso come una corrosione interna»).

**281.** Cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 27.117.4 *da' cavi sassi rispondea sovente*.

**284. ampio sale:** 'mare'; per la sineddoche cfr. Dante, *Par.* 2.13 *metter potete ben per l'alto sale/ vostro navigio* (cfr. *GDLI*, XVII, 394, s. *sale* § 2).

**287. de' martir' che sente:** cfr. Boiardo, *Amorum libri* 71.12 *del martir ch'io sento*; Giusto de' Conti, *Canzoniere* 149.60 *il gran martir ch'io sento*.

**296. fonti di pianto:** cfr. Petrarca, *RVF* 332.54 *queste due fonti di pianto*; Bettarini *ad l.* «l'immagine è di Geremia» (*Jer.* 9.1).

**298. la speranza in tutto:** cfr. Gambarara, *Rime* 9.14 *d'ogni ben priuo e di speranza in tutto*.

**299. cibo:** in senso figurato ('nutrimento spirituale'), come già in Dante, *Purg.* 31.128 *di quel cibo/ che saziando di sé, di sé asseta* (cfr. *GDLI*, III 117, s. v., § 4).

**301.** Cfr. Ariosto, *Orlando furioso* 35.40.2 *con un sospir ch'uscì dal core*; e per *singulti e sospir'* 45.91.2 *sospiri [...] e singulti*.

**302. querele estreme:** stessa clausola in Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 84.7; per *querele* 'lamenti' d'amore cfr. 484, 490; nonché *RVF* 217.1 (Vitale, 459).

**303. Amore:** nel testo a stampa *amore*; me ne distacco per segnalare l'evidente personificazione.

Alberico Guarnieri

La seduzione e lo sguardo.  
Ipotesi di lettura de *Il piacere*

Non sono molti i romanzi del secondo Ottocento italiano in grado di suscitare sin dal loro apparire l'immediata attenzione dei lettori; ancor meno quelli intorno ai quali, a dispetto del considerevole lasso di tempo trascorso, il dibattito critico continui anche con l'intento di sgombrare il campo dai tanti pregiudizi che, molto spesso, non hanno consentito una lettura attenta delle problematiche presenti nell'opera. Emblematico, a tal proposito, il caso de *Il piacere*, primo romanzo di Gabriele D'Annunzio, scritto fra il luglio e il dicembre del 1888 e pubblicato l'anno successivo che, addirittura, indusse il suo autore a professare un'«aristocratica disapprovazione per le scelte degli editori, colpevoli di preferire appunto i romanzi e le loro alte tirature alle opere destinate a un pubblico più qualificato e ristretto».<sup>1</sup>

La protesta, però, non è energica come potrebbe sembrare, sia perché lo scrittore modificherà «successivamente il tiro di tale disapprovazione»,<sup>2</sup> sia perché egli consegna, non certo inconsapevolmente, una macchina narrativa molto complessa azionata dalla raffigurazione di suggestioni sentimentali così intense da sollecitare la complicità del

<sup>1</sup> N. Merola, *La Città e i Barbari. Su D'Annunzio*, in *In caso di poesia. Belli, D'Annunzio, Pierro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998, p. 86.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 86.

lettore, come accade nell'*incipit* che suscita, per la sua originalità, un sicuro interesse:

L'anno *moriva*, assai dolcemente. Il sole di San Silvestro spandeva non so che tepor velato, mollissimo, aureo, quasi primaverile nel ciel di Roma [...]. L'orologio della Trinità de' Monti suonò le tre e mezzo [...].

Nella stanza quel caldo lume rosastro e il gelato *crepuscolo* entrante pe' vetri lottavano qualche tempo.<sup>3</sup>

La singolarità di questo esordio che si risolve nella presenza insistita di immagini di morte, messe, peraltro, in relazione con altre certamente più vitali suscitate dal camino, ci sembra evidente: chi legge, perciò, si prepara ad entrare in un mondo, quello aristocratico per l'appunto, ricco di quel grande fascino originato unicamente dalla rappresentazione di vicende fuori dal comune ma non per questo improbabili. Allo stesso modo, la prima apparizione di Andrea Sperelli, il protagonista del romanzo, è caratterizzata da un affaticarsi intorno al caminetto, piuttosto inconsueto per un uomo del suo rango, solitamente lontano dal compiere liturgie di *routine*:

Si chinò verso il caminetto, prese le molle per ravvivare il *fuoco*, mise sul mucchio *ardente* un nuovo pezzo di ginepro. Il mucchio crollò; i carboni *sfavillando* rotolarono fin su la lamina di metallo che proteggeva il tappeto; la *fiamma* si divise in tante piccole lingue azzurrognole che sparivano e riapparivano; i tizzi fumigarono.<sup>4</sup>

La funzione del focolare, in ogni caso, non si esaurisce nel decorare la stanza teatro dell'imminente incontro fra il giovane ed Elena Muti, sua antica amante: esso acquista un'importanza determinante nel momento in cui imprime alle fiamme un movimento talmente rapido che, oltre ad allontanare ogni possibile immagine retorica di quiete domestica, contribuisce pure a destare

<sup>3</sup> G. D'Annunzio, *Il piacere*, a cura di A. Andreoli, N. Lorenzini, in *Prose di romanzi*, I, Milano, Mondadori, 1996, pp. 5-6, il corsivo è nostro.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 6, il corsivo è nostro.

nello spirito dell'aspettante un ricordo. Proprio innanzi a quel caminetto Elena un tempo amava indugiare prima di rivestirsi, dopo un'ora di intimità.<sup>5</sup>

Infatti, la narrazione, ancora in modo inconsueto, inizia con un *flash-back*: proprio davanti al camino Sperelli indulge ad una minuziosa ricostruzione di quanto era accaduto il 25 marzo 1885, giorno della fine della loro relazione.

La rievocazione ha luogo in una atmosfera in un primo momento priva di particolari tratti distintivi: man mano che si procede nella ricostruzione di alcune tappe della loro storia d'amore, inframmezzata da continui intermezzi nostalgici,<sup>6</sup> essa stessa si precisa fino a trasformare bruscamente il registro della narrazione in una direzione più realistica:

Elena, sollevandosi, disse:

– Andiamo. Ho sete. Dove si può chiedere acqua?

Si diressero allora verso l'osteria romanesca, passato il ponte. Alcuni carrettieri staccavano i giumenti, imprecando ad alta voce. Il chiaror dell'*ocaso* feriva il gruppo umano ed equino con viva forza.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>6</sup> D'Annunzio, allo scopo di caricare ulteriormente la scena di elementi sentimentali, ricorre agli effetti speciali suscitati da periodi come questi: «Se io ti baciavo il collo, tu rabbrivivi in tutto il corpo, e tendevi le mani per tenermi lontano. Oh, allora... Avevi la testa affondata nei cuscini, il petto nascosto dalle rose [...] e nulla era più amoroso e più dolce che il piccolo tremito delle tue mani pallide su le mie tempie... Ti ricordi?». Siffatto eloquio si colloca nella cornice affascinante di un paesaggio naturale così tratteggiato: «Sotto di loro, le acque del fiume passavano lente e fredde alla vista; i grandi giunchi sottili, come capigliature, vi si incurvavano entro ad ogni soffio e fluttuavano largamente» (G. D'Annunzio, *Il piacere* cit., p. 10). Ma non è tutto: lo scrittore, quasi temesse di aver dato vita ad un quadro indistinto, inventa un originalissimo procedimento che saremmo tentati di definire di 'metaricordo', una sorta di gioco di specchi in cui Andrea ricorda sia gli eventi di quella giornata che le tappe più significative del loro rapporto, nel tentativo di far desistere Elena dal proposito di rompere il legame. Simili rievocazioni, pur essendo appesantite da qualche ingorgo descrittivo, costituiscono un altro elemento di modernità del romanzo: esaltando il passato Sperelli svaluta il valore reale del presente che si palesa, così, nella sua nuda incompiutezza. È appena il caso di precisare che una tensione analoga la si ritrova, con le necessarie variazioni, nei maggiori romanzi del Novecento europeo. In merito alle caratteristiche della prosa dannunziana, cfr. particolarmente G.L. Beccaria, *Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana*, in *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 288-290; M. Guglielminetti, *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Genova, Silva, 1964; B. Migliorini, *Gabriele d'Annunzio e la lingua italiana*, in *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1963; G. Petrocchi, *D'Annunzio e la tecnica del «Piacere»*, in *Poesia e tecnica narrativa*, Milano, Mursia, 1965.

Come i due entrarono, nella gente dell'osteria non avvenne alcun moto di meraviglia. Tre o quattro uomini *febbriticanti* stavano intorno ad un *braciere* quadrato, taciturni e giallastri. Un bovaro, di *pel rosso*, sonnacchiava in un angolo, tenendo ancora fra i denti la pipa spenta. Due giovinastri, scarni e biechi, giocavano a carte, fissandosi negli intervalli con uno sguardo pieno *d'ardor bestiale*. E l'ostessa, una femmina pingue, teneva fra le braccia un bambino, cullandolo pesantemente. Mentre Elena beveva l'acqua nel bicchiere di vetro, la femmina le mostrava il bambino, lamentandosi [...]. Tutte le membra della creatura erano di una magrezza miserevole; le labbra violacee erano coperte di punti bianchicci [...]. Pareva quasi che la vita fosse di già fuggita da quel piccolo corpo, lasciando una materia su cui ora le mufte vegetavano [...]. La femmina singhiozzava. Gli uomini *febbriticanti* guardavano con occhi pieni di una immensa prostrazione. Ai singhiozzi i due giovinastri fecero un atto d'impazienza.<sup>7</sup>

Ci sembra che questo sia lo stadio iniziale di un'oscura premonizione della quale, però, Sperelli non riesce ad accorgersi, preoccupato com'è soltanto dall'evoluzione degli eventi:

– Venite, venite! – disse Andrea ad Elena prendendole il braccio, dopo aver lasciato sul tavolo una moneta. E la trasse fuori.<sup>8</sup>

La reazione dell'uomo esprime anche l'insofferenza di trovarsi al cospetto di realtà così degradate e distanti da quella efficacemente espressa dall'autore tramite una puntuale descrizione della sua dimora:

Le stanze andavano empienti a poco a poco del profumo ch'escalavan ne' vasi i fiori freschi. Le rose folte e larghe stavano immerse in certe coppe di cristallo che si levavan sottili da una specie di stelo dorato slargandosi a guisa d'un giglio adamantino, a similitudine di quelle che sorgon dietro la Vergine nel *tondo* di Sandro Botticelli alla Galleria Borghese.<sup>9</sup>

Nella sua casa, infatti, trovano posto oggetti di considerevole valore artistico:

<sup>7</sup> G. D'Annunzio, *Il piacere* cit., pp. 10-11, il corsivo è nostro. Si osservi la reiterata presenza del colore rosso (cfr. *supra* n. 3) che qui è tesa ad evocare impressioni di morte accentuate dallo scenario dell'osteria non certo ameno.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 5.

la piccola tavola del tè era pronta, con tazze e sottocoppe in maiolica di Castel Durante ornate d'istoriette mitologiche da Luzio Dolci, antiche forme d'inimitabile grazia, ove sotto le figure erano scritti in carattere corsivo a zàffara nera esametri d'Ovidio.<sup>10</sup>

Il compassionevole atteggiamento di Elena nei riguardi del bambino malato e la rapida figurazione ambientale paiono, però, continuare a sostenere la presenza di un malevolo presagio:

– Povera creatura! – mormorò Elena con suono profondo di misericordia, stringendosi al braccio d'Andrea.

*Il vento imperversava.* Una torma di cornacchie passò nell'aria accesa, in alto, schiamazzando.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 5. A riguardo del ruolo dell'arte nell'opera, rimandiamo al già citato studio di N. Merola, *La città e i Barbari*, nel quale il critico esamina il significato dell'arte nel romanzo e giunge ad una interessante conclusione: «Il romanzo, che tuttavia non manca di dichiarare [...] la propria stretta implicazione con la poesia, si caratterizza come la sede di un epos nuovissimo, perché mette in scena invariabilmente una lotta titanica per l'affermazione dell'Ideale e perché questo ideale si precisa come ideale dell'Arte» (p. 104). Sicché, l'intenzione dannunziana di delineare un personaggio in grado di rappresentare il trionfo dei dettami estetici a detrimento di quelli morali, si precisa in modo capillare allorché ne viene inscenata la resistenza, sempre più debole, contro le seduzioni della lussuria e dell'inganno che connoteranno, come vedremo, negativamente la sua parabola esistenziale. Tale raffigurazione, precisiamo, non tende a ribadire nessuna distanza dell'autore dal protagonista del suo libro molto spesso, infatti, assunto al ruolo di alter ego (cfr. *ibidem*, pp. 86-99) che gli permette di gioire di tutte le professioni di raffinatezza espresse da questi. Non per questo, però, D'Annunzio rinuncia ad una minuziosa osservazione delle penose contraddizioni in cui si dibatte Andrea: tale propensione dello scrittore ci porta ad ipotizzare l'esistenza di un preciso disegno di accomunare i propri sofferti contrasti interiori ai tormenti del giovane: «Nel tumulto delle inclinazioni contraddittorie egli aveva smarrito ogni volontà ed ogni moralità. La volontà, abdicando, aveva ceduto lo scettro agli istinti; il senso estetico aveva sostituito il senso morale. Ma codesto senso estetico [...] gli manteneva nello spirito un certo equilibrio; così che si poteva dire che la sua vita fosse una continua lotta di forze contrarie chiusa ne' limiti d'un certo equilibrio. Gli uomini d'intelletto, educati al culto della Bellezza, conservano sempre, anche nelle peggiori depravazioni, una specie di ordine. La concezione della Bellezza è [...] l'asse del loro essere interiore, intorno al quale tutte le loro passioni gravitano (G. D'Annunzio, *Il piacere* cit., p. 39). Vorremmo, inoltre, segnalare, a riguardo dell'importanza dell'arte e del senso della bellezza, nonché delle peculiarità narrative di una scrittura per molti aspetti pittorica de *Il piacere*, il saggio di G. Burrini, *Le pitture del "Piacere". Note e riflessioni in margine alla lettura del "Piacere" di D'Annunzio*. «Il lettore di provincia» (119-120), 2004, pp. 37-42.

<sup>11</sup> G. D'Annunzio, *Il piacere* cit., p. 11, il corsivo è nostro. Ancora una sollecitazione del rosso dalle suggestioni premonitrici.

Da qui, il protagonista inizia a percorrere un tragitto contraddistinto, sempre più nettamente, dal manifestarsi di indizi infausti<sup>12</sup> dei quali, però, egli non riesce ad intuire la portata nonostante si palesino con frequenza costante. Tutto comincia durante il primo incontro con Elena Muti che si consuma nella cornice del palazzo della marchesa d'Ateteleta, una delle tante dimore aristocratiche atte a delimitare un netto confine con lo squallore plebeo diffuso ormai dappertutto. Queste case eleganti evocano l'aspirazione a sfuggire ad un mondo sul quale si sta abbattendo da tempo un «grigio diluvio democratico».<sup>13</sup> Contro questo l'antidoto più efficace è, forse, rappresentato dalla sicura volontà dannunziana di cogliere nella loro concretezza gli aspetti peculiari di una classe sociale alle prese con una sequenza forse troppo rapida di mutamenti. In tale ottica, appare riduttivo definire l'operazione dello scrittore unicamente come percezione di una «crisi che è al fondo del mondo che lo circonda» sulla cui validità graverebbe il sospetto di una «sostanza provinciale» capace di ostacolare «una interpretazione interna del fenomeno» e di far convergere le scelte dell'autore sull'«uni-

<sup>12</sup> Varrà la pena, per meglio chiarire lo spessore problematico di Sperelli, di compiere qualche osservazione a proposito del suo agire che sembra condizionato dai principi di un'educazione incentrata «non tanto su i libri quanto in cospetto delle realtà umane». Un simile processo formativo si svolge all'insegna di un'eccezionalità, discutibile per molti aspetti, grazie alla quale gli erano state evitate «restrizioni e costrizioni di pedagoghi». Al posto dei maestri era subentrato il padre, dotato di «una scienza profonda della vita voluttuaria e insieme [di] una certa inclinazione al romanticismo fantastico», che si preoccupa di tramandare al figlio la sua morale facendo ricorso a motti come questi: «“Bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte”», oppure «“bisogna conservare ad ogni costo intiera la libertà, fin nell'ebbrezza. La regola dell'uomo d'intelletto, eccola: – *Habere, non haberi*”». Siffatte sentenze vanno ad incidere sulla «natura involontaria [di Andrea] la cui potenza volitiva era debolissima». Come se non bastasse, «l'incauto educatore» non si smentisce allorché instilla «nell'animo di Andrea [...] il seme del sofisma», a suo dire riscontrabile «“in fondo ad ogni piacere e ad ogni dolore umano”». Ovvìa conseguenza di questa sconsiderata lezione è l'innescarsi di un meccanismo perverso che spinge il personaggio a considerare «la menzogna non tanto verso gli altri quanto verso sé stesso [...] un abito così aderente alla coscienza ch'egli giunse a non poter mai essere interamente sincero e a non poter mai riprendere su sé stesso il libero dominio» (*ibidem*, pp. 36-37). L'essenza di questi motti appare, allora, piuttosto macchinosa, a dispetto dell'idea di audace infrazione degli schemi che dovrebbe, invece, sollecitare: Sperelli, come vedremo, finisce con lo sperimentare su di sé gli effetti negativi di un patrimonio di conoscenze risolto quasi tutto nell'angusta circolarità di questi adagi.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 34.

ca via [...] consentita», rinvenibile, cioè, nella monocorde raffigurazione del «volto esterno della crisi [della quale] accetta di farsene divulgatore ed anzi compiaciuto descrittore, rintracciando con morbosa passionalità le ragioni ideologiche del recupero borghese», peraltro strettamente correlate ad una dilettaistica «abilità descrittiva». <sup>14</sup> Un giudizio del genere tende, a parer nostro, a ridurre eccessivamente le ragioni di D'Annunzio attribuendogli soltanto l'intento di stupire a tutti i costi il pubblico: senonché, uno squarcio ambientale come quello che segue lascia supporre, invece, il perseguimento di ben altri obiettivi difficilmente raggiungibili, se non attraverso un'esplorazione talmente diretta che saremmo tentati di definire cinematografica, data la capacità di isolare particolari importanti per sottoporli all'attenzione dei lettori:

Tutti, a un punto, parlavano. Era quasi un coro, di mezzo a cui si levavano di tratto in tratto, come zampilli d'argento, le fresche risa della marchesa. <sup>15</sup>

Seguendo sempre questo procedimento il narratore ci racconta, altresì, il primo tempo dell'itinerario di Andrea costituito dalla rivelazione dell'esistenza di Elena che la marchesa compie in modo da lasciar intravedere, abbastanza chiaramente e nonostante la patina di frivola mondanità, i rischi cui sarebbe andato incontro l'incauto giovane:

Il mercoledì d'ogni settimana Andrea Sperelli aveva un posto alla mensa della marchesa. Un martedì a sera, in un palco del Teatro Valle, la marchesa gli aveva detto, ridendo:

– Bada di non mancare, Andrea, domani. Abbiamo tra gli invitati una persona interessante, anzi fatale.

Premunisciti però contro la malia... Tu sei in un momento di debolezza. <sup>16</sup>

La risposta del protagonista, tutto sommato divertita, sembra confermare l'inizio di un'avventura di cui, sia pure confusamente, egli percepisce il carattere pericoloso

<sup>14</sup> G. Luti, *La cenere dei sogni*, Pisa, Nistri-Lischi, 1973, pp. 33-34.

<sup>15</sup> G. D'Annunzio, *Il piacere* cit., p. 44.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 41.

– Verrò inerme, se non ti dispiace, cugina; anzi in abito di vittima. È un abito di richiamo, che porto da molte sere; inutilmente, ahimè!<sup>17</sup>

Il tono non muta neanche di fronte alla replica della donna che tende ad attribuirsi una funzione salvifica, pur se mimetizzata dalla cornice mondana in cui si svolge il dialogo. L'ambientazione stessa giustifica, a nostro avviso, l'incredulità di Sperelli e lo pone contemporaneamente al riparo dalla tentazione di renderlo oggetto di inopportuni anatemi moralistici:

– Il sacrificio è prossimo, cugino mio.  
La vittima è pronta.<sup>18</sup>

Una dichiarazione, questa, che conferma il rifiuto del giovane di cogliere il significato recondito della premonizione espressa dalla cugina, limitandosi, per ora, soltanto ad attendere l'incontro con la donna «fatale».

L'ingresso in scena di Elena è, prevedibilmente, ammantato di mistero: lo spazio circostante viene occupato tutto dalla donna, osservata da un Andrea stupito:

Ella saliva d'innanzi a lui, lentamente, mollemente, con una specie di misura [...]. Le *spalle* emergevano pallide come l'avorio polito, divise da un solco morbido, con le scapule che nel perdersi dietro ai merletti del busto avevano non so qual curva fuggevole [...] dalla *nuca* i capelli, come ravvolti in una spirale, piegavano al sommo della testa e vi formavano un nodo, sotto il morso delle forcine gemmate.

Quell'armoniosa ascensione della dama sconosciuta dava agli occhi d'Andrea un diletto così vivo ch'egli si fermò un istante, sul primo pianerottolo, ad ammirare.<sup>19</sup>

Una descrizione così particolareggiata non può essere soltanto l'espressione di un virtuosismo teso ad esaltare l'aristocratica bellezza della Muti: essa, invece, prefigura, a nostro avviso, il principio di un

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 42, il corsivo è nostro.

legame il cui tratto peculiare è, molto spesso, rinvenibile in una passionalità esasperata e oppressa da auspici sfavorevoli.<sup>20</sup>

Andrea non riesce a scorgere il volto della donna: un simile particolare ci suggerisce l'ipotesi che il suo sguardo sia confinato ancora in una «disposizione mentale [...] al cui interno la vista non ha ancora acquisito [particolare] importanza». Per ora, essa sembra costretta «in una specie di contatto immediato, fra animismo e magia, secondo le procedure rituali, direbbe oggi il Lévi-Strass, del “pensiero selvaggio”».<sup>21</sup>

Tutto ciò chiarirebbe il motivo per cui l'occhio del giovane è in grado di percepire soltanto gli elementi più appariscenti dell'aspetto di lei come, ad esempio, la «curva fuggevole [dei] merletti del busto», oppure «le forcine gemmate» che tramutano i capelli di Elena in una «spira».

Notiamo, ancora, che il loro primo amplesso si compie in uno scenario piuttosto atipico quantunque drammatizzato da una temporanea infermità di Elena: in siffatte affaticate condizioni fisiche, infatti, ella riceve la prima visita di Andrea, naturalmente interessato alla salute di lei:

Andrea entrò.

Ebbe, da prima, l'impressione di un'aria assai calda, quasi soffocante: sentì nell'aria l'odor singolare del cloroformio; scorse qualche cosa di rosso nell'ombra, il damasco rosso delle pareti, i cortinaggi del letto [...] *un poco esitando, poiché non vedeva distintamente le cose a quel lume fiavole, s'avanzò fino al let-*

<sup>20</sup> Ci sembra opportuno, a questo punto, riportare alcuni passi indicativi al riguardo: «La passione li avvolse, e li fece incuranti di tutto ciò che per ambedue non fosse un godimento immediato. Ambedue [...] ricercavano senza tregua il Sommo, l'Insuperabile, l'Inarrivabile; e giungevano così oltre, che talvolta una oscura inquietudine li prendeva [...] quasi una voce d'ammonimento salisse dal fondo dell'esser loro ad avvertirli d'un ignoto castigo, d'un termine prossimo [...]. Talvolta, una fonte di piacere inopinata privasi dentro di loro [...] ed essi vi bevevano senza misura finché non l'avevano esausta [...]. Provavano una gioia indicibile a lacerare tutti i veli, a palesare tutti i segreti, a violare tutti i misteri [...] – Che strano amore! – diceva Elena». L'intensità del loro legame è rafforzata pure dalla pratica inusitata, di alcune effusioni: «Un bacio li prostrava più d'un amplesso. Distaccati, si guardavano, con gli occhi fluttuanti in una nebbia torpida. Ed ella diceva, con la voce un po' roca, senza sorridere: – *Moriremo*». E ciò accade perché essi «per prolungare il sorso, contenevano il respiro finché non si sentivano *morire d'ambascia*, mentre le mani dell'una *tremavan* su le tempie dell'altro *smarritamente*» (*ibidem*, pp. 87-92, il corsivo è nostro).

<sup>21</sup> E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 3-4.

to. Ella sorrideva, col capo affondato su i guanciali, supina nella *mezz'ombra*. Una zona di lana bianca le fasciava la fronte e le gote, passando di sotto al mento, come un soggòlo monacale; né la pelle del volto era men bianca di quella fascia.<sup>22</sup>

La vista del giovane, anche in questo caso, sembra essere fallace al punto da non fargli intendere che la «zona di lana bianca», nella quale è costretto il viso di Elena, ha tutta l'aria di una maschera da lei indossata per portare a compimento il rito della seduzione le cui liturgie, oltretutto, non sono molto rassicuranti:

con un movimento repentino, Elena si sollevò sul letto, strinse fra le due palme il capo del giovine, l'attirò, gli alitò sul volto il suo desiderio, lo baciò, ricadde, gli si offerse.<sup>23</sup>

Su tutta la sequenza è proiettata una luce sinistra come in un incubo: l'amplesso è troppo concitato e il ritmo che ne scandisce le fasi subisce un'inopportuna accelerazione volta a produrre una disarmonia evidente. Siamo di fronte ad un'altra ambiguità che imprime alla narrazione, sin dall'inizio, un deciso contrassegno di modernità valido, ovviamente, pure per Sperelli la cui limitatezza dello sguardo lo assicura idealmente agli eroi problematici, protagonisti di tanta produzione letteraria contemporanea.<sup>24</sup> La reazione della Muti, allora, non è spropositata, bensì affatto coerente con l'intento di esorcizzare con freddezza quanto appena accaduto:

Dopo, una immensa tristezza la invade [...] *guardava Andrea, con gli occhi bene aperti, con uno sguardo continuo, immobile, intollerabile*. A una a una le lacrime cominciarono a sgorgare [...].

<sup>22</sup> G. D'Annunzio, *Il piacere* cit., p. 84, il corsivo è nostro. Ritorna il *topos* del colore rosso.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 85. La maschera cela parzialmente il volto di Elena che, ricordiamo, è in un primo momento negato allo sguardo di Andrea: tale circostanza, oltre ad accentuare il lato oscuro della donna cui, pure, alludevano le parole della marchesa (cfr. *supra* n. 14) svelerebbe le ragioni per cui la sua condotta seduttiva produce nel protagonista effetti tanto nocivi, perlopiù individuabili nella fitta rete di simulazioni da lei ben orchestrate.

<sup>24</sup> Valga per tutti l'esempio di Gregor Samsa, protagonista del racconto di F. Kafka, *Die Erzählungen (La metamorfosi)*, la cui vista diminuisce mentre progredisce il mutamento che ne determinerà l'irreversibile declino.

- Elena, che hai! Dimmi che hai? – le chiese l'amante [...].
- Ella stringeva forte i denti e le labbra per contenere il singulto.
- Nulla. Addio. Lasciami; ti prego! Mi vedrai domani. Va [...].

*Andò innanzi, un po' incerto, titubante come un uomo che abbia la vista mal-sicura.*<sup>25</sup>

Elena conduce il gioco e ne fissa spietatamente le regole: lo si comprende dal modo in cui è descritto il suo sguardo, «continuo, immobile, intollerabile», e comunque sempre molto acuto. È un elemento importantissimo, questo, che colloca la donna in una posizione di potere dalla quale decidere le sorti del giovane: quest'ultimo, infatti, proprio a causa della sua incapacità di osservare attentamente la realtà circostante,<sup>26</sup> finirà con l'esserne interamente soggiogato. Tutto ciò ci consente di dedurre che il vero scopo del pianto della Muti, illogico solo in apparenza, sia quello di dare vita ad una messinscena destinata a culminare in un finale nel quale ritroviamo, a chiudere un itinerario dolorosamente circolare, la medesima incoerenza dell'*incipit*, ancorché appesantita dal contegno sibillino di lei:

<sup>25</sup> G. D'Annunzio, *Il piacere* cit., p. 86, il corsivo è nostro.

<sup>26</sup> Intendiamo, ancora osservare come Andrea non riesca a riconoscere nessuno dei tanti indizi che, pure, costellano numerosi la sua strada: fra questi, a parer nostro, un rilievo particolare è acquistato da una curiosa processione nella quale egli si imbatte proprio mentre si sta recando a casa di Elena: «egli usciva da casa Zuccari, a piedi. Era un tramonto *paonazzo e cinereo*, un po' *lugubre*, che a poco a poco si stendeva su Roma come un *velario greve*. Intorno alla fontana della piazza Barberini *i fanali già ardevano, con fiammelle pallidissime, come ceri attorno a un feretro* [...] venivano giù per la discesa [...] torme d'operai [...] alcuni, allacciati per le braccia, si dondolavano cantando a squarciagola una canzone impudica./ Egli si fermò, per lasciarli passare. Due o tre di quelle *figure rossastre e bieche* gli rimasero impresse. Notò che *un carrettiere aveva una mano fasciata e le fasce macchiate di sangue* [...] le parole della canzone si mescevano ai gridi gutturali, ai colpi delle fruste, al romore delle ruote, al tintinnio dei sonagli, alle ingiurie, alle bestemmie, alle aspre risa» (*ibidem*, p. 80, il corsivo è nostro). La desolazione di questa scena sortisce, però, nell'animo del protagonista soltanto «un timor vago, non so che presentimento tragico» (*ibidem*, p. 81). Sensazione davvero troppo generica che non favorisce sicuramente una corretta percezione di tutti i particolari funerei pure rilevati con grande insistenza poiché concorrono ad anticipare quanto gli accadrà, di lì a poco, allorquando dovrà affrontare in duello l'infuriato Giannetto Rùtolo dal quale, peraltro, riceve una gravissima ferita. In questa prospettiva, allora, l'operaio sanguinante sembra quasi interpretare il ruolo di Doppio del protagonista, così come a tutta la scena si può affidare il senso di un macabro funerale: una simile ipotesi pare anche avvalorata dall'aspetto dell'illuminazione stradale, sottoposta ad una deformazione degna di un incubo espressionista *ante litteram*.

[...] parto mercoledì, non so per quanto tempo; forse per molto, per sempre; non so...

Quest'amore si rompe, per colpa mia; non mi chiedere come, non mi chiedere perché, non mi chiedere nulla: ti prego! Non potrei risponderti.<sup>27</sup>

Questo scioglimento repentino induce Andrea a tuffarsi in un vortice folle di avventure amorose, dalle cui lusinghe egli è talmente ammaliato da non comprendere a quali mete lo stia conducendo un agire di tal fatta. Il *redde rationem*, infatti, non tarda ad arrivare: esso si materializza nello scontro con Giannetto Rùtolo, adirato contro Sperelli anche a causa dell'intraprendenza da lui manifestata nei confronti della sua amante, donna Ippolita Albònico. Il significato del loro contrasto, comunque, non si consuma del tutto nella cornice mondana in cui pur si svolge: lo sfondo ambientale viene superato da una sorta di maledizione che da quel momento in poi si abbatte sul giovane esponendolo al tormentato ripetersi di situazioni già vissute. Ci sembra, quindi, che a Sperelli sia imposta una percezione labirintica del fluire del tempo,<sup>28</sup> che, come vedremo, sortirà non pochi effetti negativi.

Il pretesto scatenante l'ira lungamente repressa dell'uomo è fornito dalla vivace reazione del conte ad un motto di spirito, peraltro neanche particolarmente elegante, rivolto al Rùtolo dal duca di Beffi, durante i preparativi di una corsa di cavalli:

- Ecco un uomo che, prima di montare a cavallo, vede aperta la sua sepoltura
- disse il duca di Beffi, posandogli una mano su la spalla, con un atto comico.
- *Ecce homo novus.*

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>28</sup> A questo punto occorre precisare che il risentimento del marchese nei riguardi di Andrea principia durante un'asta, nel corso della quale Andrea riesce ad aggiudicarsi, ispirato da Elena, un orologio a forma di «piccola testa di morto scolpita nell'avorio con una straordinaria potenza d'imitazione anatomica [...] Su la fronte era inciso un motto: RUIT HORA, su l'occipite, un altro motto: TIBI, HIPPOLYTA» (*ibidem*, pp. 68- 69). L'oggetto suscita l'interesse di Giannetto che «avendo per amante donna Ippolita Albònico, era attratto dall'iscrizione: TIBI HIPPOLYTA» (*ibidem*, p. 69). Sperelli, però, è fermamente intenzionato a sconfiggere l'avversario e per raggiungere il suo scopo, non esita a rilanciare continuamente le sue offerte finché la spunta e così: «La testa di morto rimase al conte d'Ugenta» (*ibidem*, p. 69). Anche qui il personaggio non percepisce il valore premonitore del motto, e va incontro ad una sorta di nemesi che lo consegna alle insidie di una circolarità temporale, naturale complemento della limitatezza del suo sguardo.

Andrea Sperelli, il quale in tal momento aveva gli spiriti gai, ruppe in un di que' suoi scoppi di risa, ch'erano la più seducente effusione della sua giovinezza.

– Perché ridete, voi? – gli chiese Rùtolo, pallidissimo, fuori di sé, fissandolo di sotto ai sopraccigli corrugati.

– Mi pare – rispose lo Sperelli, senza turbarsi – che voi mi parliate in tono assai vivo, caro marchese.

– Ebbene?

– Pensate del mio riso quel che più vi piace.

– Penso che è sciocco.

Lo Sperelli balzò in piedi, fece un passo e levò contro Giannetto Rùtolo il frustino.<sup>29</sup>

La drammatica conclusione del duello impone ad Andrea una lunga convalescenza che egli trascorre «ospitato da sua cugina nella villa di Schifanoja»,<sup>30</sup> laddove conoscerà Maria Ferres, il cui arrivo gli viene preannunciato, ancora una volta, dalla marchesa:

– Il 15 avremo una bella ospite: Donna Maria Ferres y Capdevila, la moglie del ministro plenipotenziario di Guatemala.<sup>31</sup>

Destata la curiosità del giovane, segue un ritratto della donna tracciato con tocchi brevi quanto quelli adoperati per descrivere la Muti<sup>32</sup> ma, stavolta, non inficiati dai consueti toni mondani. Tutto ciò non manca di colpire la fervida immaginazione del convalescente:

– Nasce di casa Bandinelli, battezzata con l'acqua della Fonte Gaia. Ma è piuttosto malinconica, di natura; e tanto dolce.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>30</sup> Schifanoja, dove è situata la dimora della marchesa, è una località immaginaria caratterizzata, a nostro avviso, da alcune suggestioni di indeterminatezza temporale, che ritroviamo anche in altri luoghi irreali laddove il naturale fluire del tempo viene abolito del tutto a scapito di chi si trova a subirne i fascino, origine, molto spesso, di conseguenze piuttosto sfavorevoli. Un'interessante trattazione di questo tema è stata compiuta da D. Richter in un saggio intitolato *Il Paese di cuccagna. Storia di un'utopia popolare*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

<sup>31</sup> G. D'Annunzio, *Il piacere* cit., p. 154.

<sup>32</sup> Cfr. *supra* n. 14.

La storia del suo matrimonio, anche è poco allegra.

Quel Ferres non è simpatico punto. Hanno però una bambina ch'è un amore. Vedrai; pallida pallida con tanti capelli, con due occhi smisurati. Somiglia molto alla madre...<sup>33</sup>

La casualità salottiera impressa dalla donna alla conversazione è solo apparente: lo si può dedurre dal modo in cui ella mette in risalto i particolari più inquietanti dell'aspetto della bambina, destinata, peraltro, ad occupare una posizione non secondaria nella passione che, di lì a poco, esploderà fra la madre di lei ed Andrea.<sup>34</sup>

Ecco, allora, che il primo incontro con Maria, avviene seguendo liturgie analoghe a quelle relative all'ingresso in scena di Elena:

La marchesa si avanzò incontro alla ben venuta; ch'era già allo sportello e salutava con la mano e accennava *con la testa tutt'avvolta d'un gran velo color di perla coprente a metà il cappello di paglia nera.*

<sup>33</sup> G. D'Annunzio, *Il piacere* cit., p. 154.

<sup>34</sup> Andrà osservato che il comportamento tenuto dalla ragazzina, in effetti, partecipa a smontare la sofisticata architettura seduttrice predisposta dallo Sperelli: ciò accade allorché ella interrompe una appassionata *performance* del conte per coinvolgere la madre in uno dei suoi movimentati giochi: «– Io non oso dire i miei pensieri. Stando vicino a voi [...] / Ho avuto momenti d'oblio così pieno [...]. Il passato e il futuro non erano più; anzi era come se l'uno non fosse mai stato e l'altro non dovesse mai essere [...] / Che sapevate voi di me, in quei momenti? Forse eravate lontana [...] assai assai lontana! Ma pure, la sola presenza vostra [...] io la sentiva fluire nelle mie vene, come un sangue e invadere il mio spirito, come un sentimento sovrumano». Nonostante tutto, l'incanto profuso dal suo eloquio viene bruscamente interrotto da «due piccole mani, di dietro al sedile, [che] si stesero a bendarla [mentre] una voce palpitante di gioia gridò: / – Indovina! Indovina!» (*ibidem*, p. 184).

Quello di Delfina è un riso dissacratore che Andrea è costretto a subire: a noi pare di rinvenire una certa similitudine con il riso della marchesa allorché ella lo informa dell'imminente arrivo della Ferres. Nel corso della conversazione ella nota, con la sua abituale eleganza non priva di accenti ironici, una curiosa coincidenza: «si mise a ridere, come per un pensiero che le attraversasse lo spirito improvvisamente. / – Perché ridi? – le chiese Andrea. / Per un'analogia. / Quale? / Indovina. / Non so. / Ecco: pensavo a un altro annunzio di presentazione e a un'altra presentazione ch'io ti feci, son quasi due anni, *accompagnandola con una profezia allegra.* Ti ricordi? / Ah! / Rido perché questa volta si tratta di un'incognita e anche questa volta io sarei... l'auspice involontaria» (*ibidem*, p. 157, il corsivo è nostro). Abbiamo già osservato, in proposito, che la «profezia» non è affatto scherzosa: perciò, questo comportamento contraddittorio della donna, non incoraggia proprio a presagire futuri scioglimenti favorevoli delle vicende di Andrea. Segnaliamo, inoltre, che anche il Baldi coglie l'ambiguità dell'agire della cugina di Andrea: cfr. G. Baldi, *Crisi del soggetto e maschera estetica nel Piacere*, in *Narratologia e critica, teoria ed esperimenti di lettura da Manzoni a Gadda*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 113-148.

– Francesca! Francesca! – ella chiamava, con un’effusione tenera di gioia [...].  
Subito, per Andrea quella signora alta e ondulante sotto il mantello di viaggio e velata, di cui egli non vedeva che la bocca e il mento, ebbe una profonda seduzione [...].<sup>35</sup>

Nemmeno le presentazioni riescono a sciogliere l’arcano del volto dell’ospite:

Andrea s’inclinò. La bocca della signora si aperse ad un sorriso, che sembrò misterioso poiché la lucentezza del velo nascondeva il resto della faccia [...].

*Una curiosità impaziente l’invase, di vedere il volto nascosto, l’espressione, il colore.*<sup>36</sup>

Quando, finalmente, Maria toglie il velo, insieme al viso dall’ovale aristocratico, si rivela anche una capigliatura oltremodo rara:

Capelli [che] le ingombravano la fronte e le tempie, come una corona pesante; si accumulavano e si attorcigliavano sulla nuca [...].

Nulla superava la grazia della *finissima testa che pareva esser travagliata dalla profonda massa, come da un divino castigo.*<sup>37</sup>

Siffatta chioma, che ha tutta l’aria di una maschera, rievoca la «zona di lana bianca» portata da Elena all’atto del loro primo amplesso,<sup>38</sup> e predispone la Ferres a subire la seduzione di Andrea: questi, ripercorrendo tragitti già noti, reitera i suoi assalti, mentre la donna cerca di sottrarsi alle spire delle voluttà in cui vorrebbe avvilupparla l’amante.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 158-159, il corsivo è nostro.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 159, il corsivo è nostro.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 161, il corsivo è nostro.

<sup>38</sup> Cfr. *supra* n. 23. L’analogia implica una differenza: le bende della Muti sono da lei rimosse una volta guarita dalla temporanea infermità, mentre i capelli di Maria non possono essere eliminati con altrettanta disinvoltura: infatti, per la donna essi rappresentano addirittura un «divino castigo», causa di non poche sofferenze come dichiara ella stessa, dopo essersi liberata dal velo: «Dio mio!– esclamò ella, provando a sollevare con le mani il peso delle trecce costrette insieme sotto la paglia. – Ho tutta quanta la testa addolorata come se fossi rimasta sospesa pe’ capelli un’ora. Non posso stare molto tempo senza scioglierli; mi affaticano troppo. È una schiavitù» (*ibidem*, p. 161). Ciò ci permette, schematizzando sommariamente, di operare una distinzione fra le due maschere: quella di Elena, mobile, le garantisce un’indiscussa supremazia sull’amante; mentre la fissità di quella della Ferres sembra ridurla alla mercé di un rapporto difficile che la trasforma in una vittima sacrificale.

La sua debolezza consiste anche nel non possedere lo stesso sguardo penetrante di Elena:<sup>39</sup> la conferma proviene proprio dal gesto di Delfina, la figlia ‘folletto’ che, come abbiamo già rilevato, tappa gli occhi della madre,<sup>40</sup> quasi a testimoniare la scarsa efficienza delle capacità visive della donna. Per ora, la sua unica resistenza è limitata a redigere un diario nel quale racconta puntualmente il succedersi delle varie fasi che scandiscono l’assedio di Sperelli.

Ecco, allora, che un racconto così dettagliato cui è, altresì, impresso un rigido ordine cronologico,<sup>41</sup> indica manifestamente la determinazione precisa sebbene ingannevole della donna di neutralizzare il tempo incasellandolo nelle pagine di un diario laddove può essere magicamente svuotato, nella maniera più indolore possibile, del suo autentico significato. Siffatta rimozione, nell’immaginario di Maria, dovrebbe proteggerla dall’offensiva ammaliatrice scatenata dal giovane che, invece, riuscirà ad avere la meglio. D’altronde anche Andrea è sempre prodigo di accurati riferimenti cronologici che non esita a propinare ad una amante ormai del tutto indifferente<sup>42</sup> per raggiungere, però, obiettivi opposti a quelli desiderati dalla Ferres. Viene da pensare, allora, che se questo è l’unico elemento in grado di accomunare il giovane alla sua nuova amante, esso non può certamente rappresentare il fondamento di una futura unione, poiché per lui Maria è «un surrogato erotico di Elena».<sup>43</sup> Una simile sensazione trarrebbe origine da

uno stato tra di smarrimento e di trasognamento, incentivato dalla duplice suggestione musicale e femminile [che consegue] nello Sperelli un fenomeno di *Verdichtung*, d’involontaria ed irragionata condensazione di due figure, di produzione d’una donna “composta” assommante indiscernibilmente in sé i connotati dell’una e dell’altra. Il duplice diventa unico, la reciproca alterità di due enti non sol-

<sup>39</sup> Cfr. *supra* n. 24.

<sup>40</sup> Cfr. *supra* n. 33.

<sup>41</sup> Ricordiamo che la narrazione degli avvenimenti ha inizio il 16 settembre 1886, data dell’arrivo di Maria a Schifanoja, e termina il 9 ottobre, giorno precedente la sua partenza.

<sup>42</sup> Cfr. *supra* n. 6.

<sup>43</sup> V. Roda, *La donna «composta»: D’Annunzio, Gualdo, Maupassant*, in *Homo duplex*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 162.

tanto autonomi, ma anche esteriormente ed interiormente diversissimi, cede all'unità d'un composto dove freudianamente l'*o-o* si trasforma nell'*e*, il disgiunto e l'alternativo nel congiunto. La donna preraffaellita si fonde con la donna aggressivamente vitale e sensuale, in una *mésaillance* [...] lievitata dall'unico elemento di somiglianza che corra fra le due donne, la voce. [...] tale medesimezza sembra incarnare l'elemento comune necessario per il prodursi della condensazione [...].<sup>44</sup>

Alle indubbe implicazioni originate da tale affinità, aggiungeremo che l'attuazione del processo di fusione delle figure femminili è realizzabile anche a causa della ristrettezza dello sguardo del protagonista responsabile, come precedentemente affermato, della difficoltà di intendere effettivamente le dinamiche della realtà contigua. Da qui proverrebbe la relazione con il modo di percepire il tempo da parte di Andrea che gli si prospetta come confinato in un'immobilità da cui deriva il reiterarsi di frangenti dolorosi.

Comunque, al supplizio della ripetizione non sfuggono neanche i luoghi che hanno, *mutatis mutandis*, caratteristiche similari: la Roma «barocca, aristocratica e mondana, che ha i suoi itinerari fra chiese, ville, chiostri e giardini, il cui centro [è] piazza di Spagna»,<sup>45</sup> rappresenta uno «splendido scenario [...] che sembra rivelare in ogni angolo i segni della sua eternità [...] il fascino della sua atemporalità»,<sup>46</sup> nel quale si possono agevolmente rintracciare motivi tipici del «paese di cuccagna [laddove] poiché manca il lavoro, regna eterno tempo di festa [...] nel paese di cuccagna non esiste il tempo perché non esistono il lavoro e la morte. Così nel “nuovo calendario” di questo paese regna un'eterna festa». <sup>47</sup> Allo stesso modo, dalla fatua e festaiola Roma di

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>45</sup> E. Sormani, *Bizantini e decadenti nell'Italia umbertina*, Bari, Laterza, 1975, p. 26.

<sup>46</sup> A. Mazzarella, *Il piacere e la morte. Sul primo D'Annunzio*, Napoli, Liguori, 1983, p. 20.

<sup>47</sup> D. Richter, *Il Paese di cuccagna* cit., p. 104. Occorre precisare, al riguardo, che il ruolo della città di Roma non è univoco data la centralità da essa occupata nella vita di D'Annunzio che, come è noto, era scandita dalla partecipazione attiva ai vari cerimoniali aristocratici. Tuttavia l'attenzione dello scrittore è costantemente rivolta ai tanti e contraddittori aspetti della vita romana del tempo caratterizzata dall'emergere di nuove classi sociali maldisposte a convivere con il vecchio patriziato. Di questo problematico clima sociale lo scrittore traccia ritratti molto efficaci nelle pagine del romanzo: il che gli accorda uno spes-

Sperelli il tempo è stato confinato attraverso i riti professati dagli esponenti di una classe sociale ormai in crisi.<sup>48</sup>

La rimozione del tempo chiarisce a sufficienza perché Andrea sia semplicemente sfiorato dalla morte che, pure, incombe sulla sua strada sin dal principio della narrazione,<sup>49</sup> presentandosi ogni volta con un aspetto diverso, fino a raggiungere, nell'epilogo del romanzo, un'acme piuttosto inusuale peraltro preceduta da un frangente drammatico.<sup>50</sup>

sore decisamente moderno di cui, a nostro avviso, una delle espressioni più significative è individuabile proprio nella predilezione manifestata da Andrea per certi aspetti barocchi di Roma: «Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe [...] il suo sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato da Farnese [...]. In casa della marchesa d'Ateleta sua cugina, sopra un albo di confessioni mondane, accanto alla domanda "Che vorreste voi essere?" egli aveva scritto "Principe romano"» (G. D'Annunzio, *Il piacere* cit., p. 38). Sempre a proposito del significato assunto dagli spazi ne *Il piacere*, citiamo il saggio di F. Scollo, *Gli spazi antagonisti del "Piacere"*, «Allegoria» (44), 2003, laddove l'autrice discute il valore degli spazi nel libro nonché la loro influenza spesso determinante ai fini dello svolgimento degli eventi.

<sup>48</sup> Sarebbe riduttivo, comunque, scorgere nel ritratto del mondo aristocratico, peraltro tracciato dallo scrittore con grande puntualità, soltanto intenti moralistici di condanna: una simile ipotesi viene facilmente smentita dall'ammirazione più volte manifestata da Sperelli, *alter ego* dannunziano per eccellenza, a riguardo delle dimore principesche che per lui rappresentano icone nobiliari ricchissime di fascino. Il prestigio di questi palazzi oscura qualsiasi vestigia dell'antichità classica ed è per il protagonista ragguardevole, così come per il suo autore che tende, semmai, a palesare una precisa cognizione della crisi incombente sull'aristocrazia attraverso una sorta di mitizzazione rinvenibile in vari luoghi dell'opera fra cui, ricordiamo, la lapidaria ma importantissima definizione del clima sociale dell'epoca paragonato ad un «grigio diluvio democratico» (cfr. G. D'Annunzio, *Il piacere* cit., p. 34).

<sup>49</sup> Cfr. *supra* n. 2.

<sup>50</sup> Ci riferiamo al momento in cui «Sperelli [...] perso dietro un sogno, finirà per chiamare con il nome della donna assente quella tra le sue braccia [illudendosi] di trovare nella purezza di Maria Ferres e nella sua violazione tutta la carnale complicità già goduta con Elena Muti e di elevarla a comunione assoluta» (N. Merola, *La città e i Barbari* cit., p. 88). Così, il legame con la Ferres si consuma in modo da togliere ogni dubbio in merito alla possibilità di ricostruirlo: «a un tratto, ella gli si svincolò dalle braccia, con una terribile espressione d'orrore in tutte quante le sue membra [...]. Quel nome! Quel nome! Ella aveva udito quel nome! Un gran silenzio le vuotò l'anima [...] Andrea gridava, supplicava, e si disperava invano./ Ella non udiva [...] trovò gli abiti; si vestì./ Andrea singhiozzava sul letto, *demente*. S'accorse ch'ella usciva dalla stanza./ – Maria! Maria!/ Ascoltò./ – Maria!/ Gli giunse il rumore della porta che si chiuse» (G. D'Annunzio, *Il piacere* cit., p. 354, il corsivo è nostro).

Come se non bastasse, egli si trova coinvolto, *tout malgré*, nella vendita pubblica dei beni di proprietà del marito di Maria Ferres che gli procura sensazioni oltremodo sgradevoli:

La mattina del 20 giugno, lunedì, alle dieci, incominciò la pubblica vendita delle tappezzerie e dei mobili appartenuti a S:E: il Ministro plenipotenziario del Guatemala. Era una mattina *ardente*. Già l'estate *fiammeggiava* per Roma [...] Andrea, prima di risolversi a varcare la soglia di quella casa, vagò pe' marciapiedi, alla ventura [...] *quando vide uscir dalla porta su la strada un facchino con un mobile su le spalle, si risolse. Entrò [...]. Il banco dell'incanto era nella stanza più ampia, nella stanza del Buddha. Intorno s'affollavano i compratori. Erano, per la maggior parte, negozianti, rivenditori di mobili usati, rigattieri: gente bassa. Poiché d'estate mancavano gli amatori, i rigattieri accorrevano, sicuri d'ottenere oggetti preziosi a prezzo vile. Un cattivo odore si spandeva nell'aria calda, emanato da quegli uomini impuri [...]. Andrea soffocava [...]. guardava intorno a sé le facce dei rigattieri, si sentiva toccare da quei gomiti, da quei piedi; si sentiva sfiorare da quegli aliti. La nausea gli chiuse la gola.<sup>51</sup>*

È come se si compisse una condanna che sembra aggravata dalla deturpazione imposta al palazzo della Ferres invaso da torme vocianti di mercanti insensibili al fascino dell'arte ma molto ricettivi alle lusinghe del capitale

Anche il contatto disgustoso con i loro corpi sembra preludere alla perdita dell'identità del giovane obbligato perfino a sopportare il sarcasmo invero discutibile della principessa di Ferentino rivelato attraverso uno scambio di battute rapido eppure molto importante:

- Ebbene, Ugenta, che avete comprato?
- Nulla.
- Nulla? Io credevo, invece, che voi aveste comprato tutto.
- Perché mai?
- Era una mia idea... romantica.

*La principessa si mise a ridere.<sup>52</sup>*

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 354-356, il corsivo è nostro. Non poteva mancare, a chiudere il cerchio in cui il giovane si dibatte sin dal principio del racconto, il ritorno del rosso che, *mutatis mutandis*, ripropone scenari e situazioni abituali con la sola eccezione relativa alla trasformazione dell'infernale osteria nella dimora della Ferres (cfr. *supra* n. 7).

<sup>52</sup> G. D'Annunzio, *Il piacere* cit., p. 356, il corsivo è nostro.

La fuga dal palazzo non gli procura il sollievo sperato; difatti, non appena esce da quelle sale, è assalito ancora da percezioni spiacevoli:

[...] quando egli fu nella strada, *alla luce cruda, ebbe un po' di vertigine. Con un passo malsicuro*, si mise in cerca di una carrozza [...].<sup>53</sup>

Quelle sensazioni si ripropongono, di lì a poco, in modo pressoché inalterato:

[...] verso sera, una invincibile smania l'invase di rivedere le stanze disabitate. Salì, di nuovo, quelle scale; entrò col pretesto di chiedere se gli avevano i facchini portato i mobili al palazzo.

Un uomo rispose:

– Li portano proprio in questo momento [...].

Nelle stanze non rimaneva quasi più nulla. Dalle finestre prive di tende entrava lo *splendore rossastro* del tramonto [...] alcuni uomini staccavano ancora qualche tappezzeria dalle pareti [...] altri toglievano i tappeti e li arrotolavano, suscitando un polverio denso che *riluceva ne' raggi* [...] il polverio misto al *fumo delle pipe* si levava fino al soffitto.<sup>54</sup>

La reazione del protagonista è immutata rispetto a quella di poche ore prima:

Andrea fuggì.

Nella piazza del Quirinale, d'innanzi alla reggia, sonava una fanfara. Le larghe onde di quella musica metallica si propagavano per *l'incendio dell'aria*. L'obelisco, la fontana, i colossi grandeggiavano in mezzo al *rossore e si imporporavano come penetrati d'una fiamma impalpabile*. Roma immensa [...] pareva *illuminare il cielo*.

Andrea fuggì, quasi folle [...] rasentò i cancelli del palazzo Barberini che *mandava dalle vetrate baleni*; giunse al palazzo Zuccari [...].<sup>55</sup>

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 357, il corsivo è nostro. A parer nostro si può ravvisare un'analogia fra tali sensazioni e quelle avvertite in casa di Elena al termine del primo convegno amoroso (cfr. *supra* n. 24). Anche allora, ricordiamo, l'andatura era incerta come quella di chi è afflitto da una «vista malsicura» (G. D'Annunzio, *Il piacere* cit., p. 86).

<sup>54</sup> G. D'Annunzio, *Il piacere* cit., il corsivo è nostro.

<sup>55</sup> *Ibidem*, pp. 357-358, il corsivo è nostro.

La vicenda di Andrea, iniziata come abbiamo già visto, in modo del tutto insolito,<sup>56</sup> si conclude altrettanto insolitamente con l'eloquente rinuncia dell'autore ad assegnargli l'improbabile ruolo dell'eroe:

*i facchini scaricavano i mobili da un carretto vociando. Alcuni di costoro portavano già l'armario su per la scala, faticosamente.*

*Egli entrò. Come l'armario occupava tutta la larghezza, egli non poté passare oltre. Seguì, piano piano, di gradino in gradino, fin dentro la casa.*<sup>57</sup>

Il raffinatissimo artista, convinto assertore del bello e della superiorità aristocratica, in nome della quale si è costantemente tenuto lontano dalla plebe, è stato, dunque, sopraffatto dal «grigio diluvio democratico odierno»,<sup>58</sup> che non è però riuscito a spegnere le fiamme dell'incendio esplosivo, come abbiamo già notato, sin dalle prime pagine del romanzo, proprio al fine di impadronirsi della sua identità. Al contrario, quelle fiamme si sono propagate a dismisura fino ad avviluppare e distruggere tutta la sua identità. In conseguenza di ciò, il giovane cede alle seduzioni della malinconia cui, peraltro, si deve il suo paziente adeguarsi a seguire il passo degli operai scandito da una lentezza esasperante che lo induce a reprimere il suo abituale dinamismo. L'ultima scena del romanzo simboleggerebbe, allora, il funerale dell'individualità del conte,<sup>59</sup> che trova la sua sepoltura proprio in questo armadio trasportato con inutile dispendio di energie.

La storia di Andrea Sperelli non si compie: nel congedarci da lui, abbiamo l'impressione che egli resti per sempre al seguito dei facchini, obbligato a salire un'interminabile scala senza alcuna speranza di liberarsi dai suoi oppressori, condannati a loro volta a detenerne le sorti all'infinito. Ci pare, dunque, che il fine dannunziano di esprimere

<sup>56</sup> Cfr. *supra* n. 6.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 358.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>59</sup> Evidente il richiamo a quella funerea processione di operai cui Sperelli aveva assistito mentre stava recandosi a casa di Elena (cfr. *supra* n. 25), che sembra ritornare, qui, per comprovare la circolarità del tragitto del personaggio. Ricordiamo in proposito l'analisi di questa scena compiuta da Mazzacurati della quale scorge l'«allegoria di un funerale a più feretri» (G. Mazzacurati, *Forma e ideologia*, Napoli, Liguori, 1974, p. 264).

nel libro i volti della modernità, molteplici e contraddittori al tempo stesso, sia perfettamente riuscito: lo conferma, secondo noi, anche questo finale aperto<sup>60</sup> che anticipa, per molti aspetti, quello di tante opere del Novecento italiano ed europeo sul cui debito nei confronti del primo romanzo dello scrittore pescarese, pensiamo, sia necessario riflettere ancora lungamente.

<sup>60</sup> Si veda, a proposito delle tipologie del 'finale' nei principali romanzi moderni italiani ed europei, il saggio di B. Traversetti, *Explicit, l'immaginario romanzesco e le forme del finale*, Cosenza, Pellegrini, 2004.

Francesco Mattia Arcuri

## Montale e *Dora Markus*: un poeta e il suo amuleto

*Dora Markus* è, fra le opere montaliane, una di quelle maggiormente problematiche, a partire dalla data di composizione, che è duplice, in quanto il testo si compone di due parti distinte.<sup>1</sup> La seconda sezione della poesia è datata 1939, mentre per la prima vi sono due ipotesi plausibili legate alla curiosa genesi del componimento.

La prima volta che Montale sente parlare di Dora Markus è il 25 settembre 1928, giorno in cui Bobi Bazlen gli invia un telegramma da Trieste, dove si trova con Gerti e suo marito.<sup>2</sup> Loro ospite è proprio Dora, che a parere dell'amico possiede due gambe bellissime e a riprova di quanto affermato allega al telegramma una foto che ritrae unicamente gli arti inferiori della donna, chiedendo a Montale di dedicarle una poesia. Dalla corrispondenza successiva, risalente allo stesso anno, si deduce che la richiesta è stata accolta ed è venuta alla luce la prima parte di *Dora Markus*. Ma nel 1939, con la pubblicazione per Einaudi delle *Occasioni*, che comprendono anche la poesia completa della seconda parte, si pone un problema, in quanto Montale stesso

<sup>1</sup> I testi delle opere di Montale citati nell'articolo, salvo diversa indicazione, sono tratti da E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2004.

<sup>2</sup> Per una citazione testuale del telegramma cfr. S. Zangrandi, *Il genio non parla per bocca sua: i rapporti tra Roberto Bazlen e Eugenio Montale*, «Lingua e letteratura» XXI, 1993, p. 142: «GERTI e CARLO: Bene. A Trieste, loro ospite, un'amica di Gerti, con delle gambe meravigliose. Falle una poesia. Si chiama DORA MARKUS».

scrive che il volume raccoglie i componimenti da lui creati tra il 1928 e il 1939, con l'eccezione di due testi che risalgono al 1926.<sup>3</sup> Vi è poi una nota riferita in modo specifico a *Dora Markus*, a proposito della quale si precisa che la prima parte, considerata comunque un frammento, era stata pubblicata già nel 1937 e che ora, dopo 13 anni dalla sua composizione, le è stata data una conclusione.<sup>4</sup> La pubblicazione del 1937 è un riferimento alla comparsa, sul settimanale «Il Meridiano di Roma», di un facsimile del manoscritto della prima sezione della poesia, su cui, per un simpatico scherzo del destino, non è possibile leggere chiaramente la data, in quanto incompleta nell'ultima cifra per un problema di stampa (1926 o 1928?).<sup>5</sup> È chiaro che le due ipotesi di datazione a cui si è accennato in precedenza per *Dora Markus I* sono il 1926 e il 1928: alla prima ci conduce Montale stesso quando nel 1939 ci informa che sono trascorsi 13 anni fra la stesura del «frammento» e quella della sua «conclusione», mentre alla seconda siamo portati dallo scambio epistolare con Bobi Bazlen. Tra le due possibilità «a questo punto la più economica è che Montale, per corrispondere all'invito scherzoso dell'amico (Dora Markus, a parte la ormai famosissima fotografia delle sue gambe, per lui fu sempre e solo un *flatus vocis*), gli mandasse una poesia scritta due anni addietro per un'altra donna, rimasta incompiuta, a cui appose per titolo [...] il nome dell'amica di Gerti».<sup>6</sup>

La discussione condotta finora si rivela interessante non tanto per il mero dato storico relativo al momento esatto in cui il testo vide la luce, quanto per le implicazioni che esso comporta: Montale scrisse, o

<sup>3</sup> Cfr. la nota di Montale in calce all'edizione Einaudi delle *Occasioni*, citata testualmente in E. Montale, *Tutte le poesie* cit., p. 1087: «Il presente volume contiene quasi tutte le poesie da me scritte dopo il 1928, anno in cui uscì la 2ª edizione accresciuta degli *Ossi di seppia* (la 3ª edizione, del '31, non ebbe aggiunte); e in tal senso si deve intendere la delimitazione 1928-1939. Due sole liriche delle *Occasioni* esorbitano da tale periodo, risalendo al 1926».

<sup>4</sup> Cfr. *ibidem*: «La prima parte è rimasta allo stato di frammento. Fu pubblicata a mia insaputa nel '37. Alla distanza di 13 anni (e si sente) le ho dato una conclusione, se non un centro».

<sup>5</sup> Cfr. *ibidem*, p. 1079.

<sup>6</sup> Per questa soluzione sulla datazione di *Dora Markus* cfr. il commento di Isella al testo, contenuto in E. Montale, *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1996, p. 54.

meglio appuntò, la prima parte di *Dora Markus* prima della richiesta del 1928, la quale gli permise comunque di vedere solo le gambe dell'ipotetica destinataria della sua opera, il che chiarisce che non vi è nessun effettivo legame fra la donna tanto ammirata da Bobi Bazlen e la poesia a lei dedicata. In realtà Montale tentava di esprimere tutt'altro, parlando di una donna inesistente e che nel suo immaginario rivestiva una funzione specifica, che dovrebbe appunto essere resa esplicita dalla lettura della sua «conclusione». Per individuare questa funzione specifica, quindi, bisogna capire perché Montale affermi che «la prima parte è rimasta allo stato di frammento», ma dopo 13 anni, con l'aggiunta della seconda sezione, le è stata data «una conclusione, se non un centro». L'unico modo per risolvere la domanda che ci stiamo ponendo è quello di iniziare a operare una prima lettura analitica del componimento, con la quale si possano mettere in risalto l'intreccio, che scaturisce da un immediato accostamento al testo, e i molti richiami presenti nei versi, che rappresentano un tratto caratteristico di *Dora Markus*.

La poesia si apre con una descrizione 'infernale' di Ravenna e del suo porto, riportandoci quindi a uno dei grandi temi degli studi montaliani, il suo rapporto con Dante. Montale ha spesso messo in evidenza il forte legame col poeta fiorentino, come dimostrano addirittura nove suoi testi che, dopo una prima stesura, hanno subito correzioni volte a creare veri e propri riferimenti lessicali alla *Commedia*, e ve ne è un esempio all'interno delle stesse *Occasioni* con *Il ritorno*.<sup>7</sup> I versi 22-23, infatti, presentavano la lezione «in una raffica/ di punte», ma successivamente furono corretti con «una bufera/ di strida», un'evidente ripresa de «la bufera infernal» in cui si spandono «le strida»<sup>8</sup> dei dannati. Il ritratto di Ravenna non mostra altrettanta precisione, ma non è da meno nell'atmosfera da regno oltremondano. Al verso 5 Dora addi-

<sup>7</sup> Cfr. G. Golfetto, *Per un contributo al dantismo montaliano. Varianti «dantesche»*, «Lingua e stile» XXVI (2), 1991, pp. 288-289.

<sup>8</sup> Cfr. *Inf.* V 31-36: «La bufera infernal, che mai non resta,/ mena li spirti con la sua rapina:/ voltando e percotendo li molesta./ Quando giungon davanti alla ruina,/ quivi le strida, il compianto, il lamento;/ bestemmian quivi la virtù divina».

ta «all'altra sponda», la quale altro non è se non «l'altra riva» dell'Acheronte.<sup>9</sup> Successivamente lo sguardo si sposta alla darsena:

Poi seguimmo il canale fino alla darsena  
della città, lucida di fuliggine,  
nella bassura dove s'affondava  
una primavera inerte, senza memoria.

(7-10)

La parte interna del porto è situata in una «bassura» ed è caratterizzata dal fatto di essere «lucida di fuliggine», il che ci pone immediatamente un interrogativo: come può qualcosa essere *lucido di fuliggine*? La risposta è da ricercare in ciò che l'immagine non dice, ma sottintende. La presenza della fuliggine non può che essere legata alla contemporanea presenza del fuoco, e nella fattispecie, si tratta del fuoco ad alte temperature delle officine della darsena, il quale, con la grande quantità di calore sprigionata, rende incandescenti e lucide le pareti dei fabbricati. Ma il patrimonio letterario italiano racchiude un illustre precedente:

E io: «Maestro, già le sue meschite  
là entro certe ne la valle cerno,  
vermiglie come se di foco uscite  
fossero». Ed ei mi disse: «il foco eterno  
ch'entro l'affoca le dimostra rosse,  
come tu vedi in questo basso inferno»

(*Inf.* VIII 70-75)

Dante e Virgilio, nella loro discesa lungo il baratro infernale, giungono nei pressi della città di Dite, la quale si presenta immersa in una valle e con le mura così rosse da dare l'impressione di essere appena uscite dal fuoco. In effetti, spiega Virgilio, il rossore intenso è provocato dal «foco eterno» che le circonda e le surriscalda.

<sup>9</sup> Cfr. *Inf.* III 84-87: «Guai a voi anime prave! Non isperate mai veder lo cielo: i' vegno per menarvi all'altra riva/ nelle tenebre eterne, in caldo e 'n gelo».

Dite e il porto di Ravenna, dunque, presentano la medesima morfologia e sono entrambe situate in una depressione (la «valle» della prima e la «bassura» del secondo). Ad accentuare questa tendenza verso il basso della prima strofa di *Dora Markus* contribuiscono altri termini quali il «mare alto», nel quale «affondano» le reti, o la «primavera inerte» che «s'affondava» nella bassura. Prestando la debita attenzione a questo insieme di particolari ci si rende conto che Montale ci sta portando in profondità, nelle profondità dell'animo, dove Dora nasconde la sua irrequietudine, che però si rivela nel corso della seconda strofa:

E qui dove un'antica vita  
si screzia in una dolce  
ansietà d'Oriente,  
le tue parole iridavano come le scaglie  
della triglia moribonda.

(11-15)

Il passaggio di Ravenna attraverso i secoli è figurato come una vita che si macchia di colori diversi («si screzia») e per l'espressione di questo concetto Montale si serve di un termine tecnico come *screziarsi*, che solitamente è connesso alla particolarità dei mosaici di essere composti da migliaia di piccoli tasselli colorati. Si effettua, così, un richiamo alla principale manifestazione dell'arte ravennate, che dimostra il forte influsso orientale dovuto all'insediamento bizantino («una dolce/ ansietà d'Oriente»), ma tutta la rappresentazione trascolora delicatamente nelle parole di Dora. Esse *iridano*, cioè tradiscono l'irrequietudine passando continuamente da un argomento all'altro, come avviene nel caso di una triglia, che, esposta alla luce, riflette sempre colori diversi.

Anche questa strofa, come la prima, nasconde un riferimento a un altro autore caro a Montale, Thomas Stearns Eliot. L'eredità del poeta inglese non è però lessicale, bensì stilistica e si manifesta nell'accostamento ardito di immagini che a prima vista non hanno niente in comune. Eliot si servì spesso di questi incontri semantici scioccanti ed

esemplare è il caso dei versi di apertura di *The love song of Alfred Prufrock*:<sup>10</sup>

Let us go then, you and I,  
when the evening is spread out against the sky  
like a patient etherised upon a table.

(1-3)

La connotazione temporale si realizza con la rappresentazione della sera, che è quasi ‘spalmata’ contro il cielo come un paziente anestetizzato su un tavolo da ambulatorio. La violenza è evidente e Montale non si dimostra certamente meno temerario nel creare un’unione concettuale, che non gode sicuramente di una lunga tradizione letteraria, anzi è probabilmente la prima volta che viene impiegata. Chiaramente lo sguardo è puntato sul confronto fra «le scaglie/ della triglia moribonda» e le parole *iridanti*. È incredibile pensare a questi insiemi di fonemi, che sono rivestiti della pelle di una triglia e per questo motivo cambiano continuamente colore, manifestando in tal modo quell’instabilità interiore, che diventa l’oggetto di discussione della terza strofa.

Essa si apre con un quadro dell’animo di Dora:

La tua irrequietudine mi fa pensare  
agli uccelli di passo che urtano ai fari  
nelle sere tempestose:  
è una tempesta anche la tua dolcezza,  
turbina e non appare,  
e i suoi riposi sono anche più rari.

La parvenza di dolcezza, come si è già visto con le parole che «iridavano», nasconde un’irrequietudine profonda, che «fa pensare» a una tempesta, la cui descrizione ha però una particolarità. Non è, infatti, ritratta direttamente, ma attraverso una sua conseguenza, ossia il disorientamento degli uccelli migratori, che, colti di sorpresa dalla bufera,

<sup>10</sup> I versi sono tratti da T.S. Eliot, *The complete poems and plays of T.S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1969.

restano in balia della furia degli elementi, finché non hanno la sensazione di scorgere un barlume di salvezza nella luce dei fari, mentre in realtà si scontrano con essi.

L'immagine ha una grandissima importanza nell'economia tanto della strofa, quanto dell'intera poesia, ma per la seconda osservazione è il caso di attendere, restando per ora nel campo di un'analisi più limitata. Si tratta, anche in questo caso, di un riferimento all'Olimpo della letteratura italiana, a Dante e al suo incontro nell'Inferno con le anime dei lussuriosi.<sup>11</sup> Esse sono trasportate incessantemente dalla violenta «briga» e sono assimilate a uccelli, più precisamente alle gru, perciò quella che Dora attraversa è una tempesta infernale, che, come abbiamo già precisato nell'ambito dell'analisi della prima strofa, è da intendere nel senso di interiore.

Veniamo così immersi in un «lago/ d'indifferenza», nel quale la sopravvivenza è garantita da un amuleto:

Non so come stremata tu resisti  
in questo lago  
d'indifferenza ch'è il tuo cuore; forse  
ti salva un amuleto  
[...]  
un topo bianco,  
d'avorio; e così esisti!

(22-28)

«Il lago del cuore» era già comparso negli *Ossi di seppia*,<sup>12</sup> ma in realtà le sue origini sono ben più remote e hanno ancora una volta radici nella *Commedia*:

<sup>11</sup> Cfr. *Inf.* V 28-33: «Io venni in loco d'ogne luce muto,/ che mugghia come fa mar per tempesta,/ se da contrari venti è combattuto./ La bufera infernal, che mai non resta,/ mena li spirti con la sua rapina:/ voltando e percotendo li molesta»; e 46-49: «E come i gru van cantando lor lai,/ faccendo in aere di sé lunga riga,/ così vidi venir, traendo guai,/ ombre portate da la detta briga».

<sup>12</sup> Cfr. *Tramontana* 1-2: «Ed ora sono spariti i circoli d'ansia/ che discorrevano il lago del cuore».

Allor fu la paura un poco queta  
 che nel lago del cor m'era durata  
 la notte ch'i' passai con tanta pieta.

(*Inf.* I 19-21)

Ulteriore conferma dell'atmosfera infernale della prima parte della poesia, il «lago/ d'indifferenza» che è il suo cuore, rappresenta la condizione di Dora e le sue difficoltà esistenziali. Ma la sua sopravvivenza interiore è garantita da un «topo bianco/ d'avorio», uno dei tanti amuleti di cui è costellata la poesia montaliana,<sup>13</sup> che ripone spesso le speranze di salvezza dei suoi protagonisti in oggetti insignificanti e 'deboli' nei riguardi dell'infelicità della vita. Ma proprio questa loro caratteristica li rende speciali nell'ambito di una sorta di religione poetica, in cui la poesia ha bisogno di talismani, i quali dalla poesia stessa traggono il loro potere. Certamente nessuno di noi penserebbe che un piccolo animale d'avorio possa avere particolari poteri, ma il poeta, scegliendo quel determinato oggetto e rendendolo parte di un processo consacratore tramite il suo testo poetico, gli conferisce proprietà che assumono valore per tutto l'universo dei lettori del componimento. Montale avrebbe potuto soffermarsi sulla descrizione di qualsiasi altro amuleto, ma ha optato per un topolino d'avorio, il quale assume poteri speciali non per la sua natura, ma per il fatto di essere finito nel vortice poetico di *Dora Markus*. Seguendo questo ordine di idee vedremo come, nella seconda parte, il testo diventerà un cane che si morde la coda e la poesia valorizzerà se stessa. Ora, invece, è il caso di prestare attenzione a Dora, che, grazie al suo amuleto, riesce a esistere. Si tratta di uno stato che il poeta mette in grande evidenza con una proposizione separata dal resto («e così esisti!»); avrebbe infatti potuto dire: «un topo bianco,/ d'avorio, grazie al quale esisti!»; invece le capacità del talismano acquistano il massimo risalto e assumono il valore di meta verso cui il componimento tende irrimediabilmente. L'esistenza

<sup>13</sup> Un altro esempio è fornito da un testo della *Bufera*, *Ballata scritta in una clinica*, che ai versi 33-35 recita così: «Hai messo sul comodino/ il bulldog di legno, la sveglia/ col fosforo sulle lancette».

di Dora è un oceano (o anche un «lago»), nel quale si riversano, con l'impeto delle «sere tempestose», i versi che Montale stesso ha definito nel loro insieme come un «frammento». Per capire il senso di questo moto verso la salvezza esistenziale bisogna passare all'analisi della «conclusione» della poesia, che ci trasporta fin dall'inizio da Ravenna alla regione austriaca della Carinzia (ma saranno veramente due luoghi fisici o nascondono ben altro?):

Ormai nella tua Carinzia  
 di mirti fioriti e di stagni,  
 china sul bordo sorvegli  
 la carpa che timida abbocca  
 o segui sui tigli, tra gl'irti  
 pinnacoli le accensioni  
 del vespro e nell'acque un avvampo  
 di tende da scali e pensioni.

(29-36)

Dora è tornata nella sua terra d'origine, che viene ritratta in modo tale da creare un'ambientazione corrispondente alla descrizione di Ravenna della prima parte. La strofa non delude le attese di chi si aspetta l'usuale riferimento a un'altra poesia, cioè alla *La pioggia nel pineto* di D'Annunzio, che ci viene in soccorso per una maggiore comprensione di questo quadro di natura austriaca:

Piove su le tamerici  
 salmastre ed arse,  
 piove su i pini  
 scagliosi ed irti,  
 piove su i mirti  
 divini.

(10-15)<sup>14</sup>

Montale passa la mano tra i versi di D'Annunzio e ne sparge i semi in Carinzia, dove i «mirti divini» assumono un più naturalistico aspet-

<sup>14</sup> Il testo è tratto da G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, ed. diretta da L. Anceschi, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984.

to di «mirti fioriti» e i «tigli» sostituiscono i «pini», i quali, però, non spariscono del tutto, ma trascolorano nel chiaroscuro di un gioco lessicale. I pini «irti», infatti, sono presenti ne «gl'irti/ pinnacoli», con i quali si viene a creare uno stretto legame fonico, nonostante la distanza etimologica esistente fra gli alberi e le strutture di stile gotico.

Ma le corrispondenze fra questa e la strofa d'apertura della prima sezione non si fermano alla loro funzione di determinazione ambientale, andando ben oltre. La vita scorre in maniera molto simile e, se da una parte vi sono «rari uomini, quasi immoti» che «affondano/ o salpano le reti», dall'altra una carpa «abbocca» *timidamente* alle esche dei pescatori. Così «le accensioni/ del vespro» e l'«avvampo/ di tende da scali e pensioni» che si riflette in acqua sono un ricordo della darsena ravennate «lucida di fuliggine», cioè, come detto in precedenza, caratterizzata dalla presenza del fuoco delle officine.

Il testo della «conclusione» prosegue, come nel «frammento», con la situazione vissuta da Dora nel luogo in cui si trova. Due strofe narrano l'avanzata in Europa del nazismo, di cui Dora, essendo ebrea, subirà presto le conseguenze, e la prima di esse si suddivide a sua volta in due sezioni:

La sera che si protende  
sull'umida conca non porta  
col palpito dei motori  
che gemiti d'ocche.

(37-40)

Si diffonde il buio, che comunque potrebbe riferirsi all'ideologia nazista che si sta insinuando anche in Austria, così che anche i «gemiti d'ocche» portati dalla «sera» acquistano tutto un altro significato. È facilmente individuabile, infatti, un richiamo alle voci dei nazisti che procedono con il loro caratteristico passo dell'oca e penetrano nella vita degli ebrei:

e un interno  
di nivee maioliche dice  
allo specchio annerito che ti vide

diversa una storia di errori  
 imperturbati e la incide  
 dove la spugna non giunge.  
 (40-45)

La seconda parte della strofa trasferisce la narrazione degli eventi all'interno dell'abitazione di Dora, nella quale si svolge un dialogo fra le componenti dell'arredamento. Lo «specchio annerito» diventa la lavagna, sulla quale le «nivee maioliche» incidono in modo indelebile («dove la spugna non giunge») la storia di Dora e della sua gente, fatta di continue peregrinazioni. È infatti questa l'interpretazione più plausibile degli «errori/ imperturbati»,<sup>15</sup> che etimologicamente sono connessi al latino *errare*, quindi alla continua diaspora degli ebrei, i quali però hanno sempre affrontato con animo fermo («imperturbati») le loro vicissitudini.

Per 'arredare' questo interno Montale si è servito di un altro poeta a lui noto e gradito, Gozzano, che una volta ha classificato come appartenente al clima verista, quindi con una formazione esterna alla cultura decadente, e attento nelle sue opere alla presenza del reale e degli oggetti.<sup>16</sup> Una cosa molto curiosa, come vedremo, è che i riferimenti di questa strofa e delle successive sono individuabili in un gruppo di versi contigui de *La signorina Felicita, ovvero la Felicità*, che Montale ha spezzato in tre parti e diluito nella seconda parte di *Dora Markus*.

Più precisamente la strofa in questione si avvale del contributo dei versi 154-156 del poemetto di Gozzano:

topaie, materassi, vasellame,  
 lucerne, ceste, mobili: ciarpame  
 reietto, così caro alla mia Musa!<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Così Isella interpreta gli «errori/ imperturbati» in E. Montale, *Le occasioni* cit., p. 60.

<sup>16</sup> Cfr. G. Gozzano, *Le poesie*, con saggio introduttivo di E. Montale, Milano, Garzanti, 1971, p. 9: «La poesia di Gozzano resta in quel clima che gli studiosi dell'ultimo melodramma italiano dell'Ottocento chiamarono "verista", un clima che sostanzialmente non è di origine decadente»; e p. 10: «I suoi [di Gozzano] versi più belli (e sono molti) cantano ma non cantano liricamente come i versi migliori del D'Annunzio e del Pascoli, e più che cantare raccontano, descrivono, commentano».

<sup>17</sup> Questi versi, e i successivi citati nell'articolo, de *La signorina Felicita, ovvero la Felicità* sono tratti da G. Gozzano, *Le poesie* cit.

La visione della casa di Dora, con le sue maioliche, lo «specchio annerito», la spugna, discende dal «vasellame», dai «mobili» della signorina Felicita. Ma ancora più importante, per la lettura che verrà proposta a breve, è notare la dichiarazione di poetica contenuta in quel «ciarpame/ reietto, così caro alla mia Musa». Gozzano è attento all'ispirazione fornitagli dagli oggetti della realtà, la quale viene ritratta da una poesia che non ha più valore nella realtà stessa, ma nonostante tutto, e lo vedremo fra qualche verso, viene difesa e custodita dal poeta.

La «storia di errori» di Dora e della sua gente non viene solo *incisa* sullo specchio, ma è anche

scritta già in quegli sguardi  
di uomini che hanno fedine  
altere e deboli in grandi  
ritratti d'oro e ritorna  
ad ogni accordo che esprime  
l'armonica guasta nell'ora  
che abbuia, sempre più tardi.  
(47-53)

La terza strofa ci mostra l'«ora/ che abbuia», il nazismo, che avanza per schiacciare gli ebrei e il loro passato, ricordato da un'«armonica», la quale si segnala non tanto per la sua funzione di strumento musicale, quanto per il suo essere ormai «guasta», quindi vecchia, proveniente da un'epoca antica. Ma il passato di Dora e della sua famiglia è scritto soprattutto lungo le pareti domestiche, nei «ritratti d'oro» in cui sono rappresentati uomini appartenenti al regno asburgico, «come attestano le loro *fedine* (cioè le lunghe basette che usavano portare per segno di fedeltà agli Asburgo): fieramente alteri nelle pose dei ritratti, ma deboli di fronte alla storia». <sup>18</sup> Sono ritratti di persone che al momento attuale non hanno più la loro dignità e vengono quasi derisi per ciò che rappresentano (nel caso specifico, una sicurezza che l'avanzata nazista mette completamente in discussione). È quasi superfluo dire che anche questi dipinti sono stati 'rubati' dall'abitazione de *La signorina Felicita*:

<sup>18</sup> Cfr. il commento di Isella in E. Montale, *Le occasioni* cit., p. 61.

Tra i materassi logori e le ceste  
v'erano stampe di persone egregie;  
incoronato delle frondi regie  
v'era Torquato nei giardini d'Este.  
«Avvocato, perché su quelle teste  
buffe si vede un ramo di ciliegie?»  
(157-162)

Fra i mille oggetti che popolano i versi di Gozzano («materassi logori» e «ceste») si intravedono «stampe» di personaggi famosi, tra le quali la signorina Felicita nota quella di Torquato Tasso. Il poeta è colto durante una sua permanenza a Ferrara presso gli Estensi e con in testa la corona d'alloro, segno della gloria poetica. Ma il tempo declassa le «frondi regie», che vengono scambiate per «un ramo di ciliegie», a causa di un processo di degradazione che colpisce anche le fedine degli avi di Dora, le quali nella loro dignità si dimostrano indifese nei confronti dell'«ora/ che abbuia».

Si tratta di un declassamento presente anche nella strofa conclusiva della poesia, se pure in maniera meno evidente:

È scritta là. Il sempreverde  
alloro per la cucina  
resiste, la voce non muta,  
Ravenna è lontana, distilla  
veleno una fede feroce.  
Che vuole da te? Non si cede  
voce, leggenda o destino...  
Ma è tardi, sempre più tardi.  
(54-61)

Ormai «è tardi, sempre più tardi» e lo scontro con la «fede feroce» del nazismo è inevitabile, anche se non otterrà mai da Dora la sua rinuncia al suo passato («Non si cede/ voce, leggenda o destino...»), il quale resiste, nonostante siano lontani i giorni di Ravenna, cioè giorni più felici.

Ma ora dobbiamo porci un quesito: siamo sicuri che questa lettura sia corretta? Come può Ravenna rappresentare un periodo più sereno

se abbiamo visto che era stata teatro della profonda irrequietudine di Dora, la quale addirittura era «stremata» nel «lago/ d'indifferenza» del suo cuore?

Forse è il caso di rivedere questa interpretazione, che è la più diffusa e immediata. E per operare tale revisione è necessario capire a fondo cosa si nasconde dietro il «sempreverde/ alloro per la cucina» e qual è questa «voce» immutabile.

Lo spunto per questa discussione ci è offerto ancora da Gozzano e dall'ultima delle due strofe e mezza consecutive de *La signorina Felicita* che hanno informato le due strofe e mezza conclusive di *Dora Markus*:

Io risi, tanto che fermammo il passo,  
 e ridendo pensai questo pensiero:  
 Oimè! La Gloria! un corridoio basso,  
 tre ceste, un canterano dell'Impero,  
 la brutta effigie incorniciata in nero  
 e sotto il nome di Torquato Tasso!  
 (163-168)

I versi rappresentano la reazione all'errore della signorina Felicita, che non aveva riconosciuto Tasso e aveva scambiato la sua corona d'alloro per «un ramo di ciliegie». Dall'equivoco scaturisce una considerazione: è vana la gloria poetica, che nella società attuale si riduce a una «brutta effigie incorniciata in nero», in mezzo ad altri oggetti banali, con l'incisione del nome del poeta, il quale comunque porta avanti la sua battaglia per difendere la poesia.

È il concetto di questi versi l'ultimo contributo di Gozzano a *Dora Markus*, in cui l'«alloro per la cucina» non si riferisce all'ambiente domestico, bensì alla poesia ridotta a ingrediente aromatico ma non per questo estinta. L'alloro è infatti «sempreverde» perché i poeti continuano ad avere cura di lui. L'idea che in questi versi conclusivi si parli della poesia giustifica, nell'ambito dell'ideologia poetica montaliana, la lettura che daremo a breve dei tre versi successivi e ne è a sua volta giustificata.

Montale riteneva che la poesia dovesse trattare del rapporto dell'uomo con la vita, indipendentemente da qualsiasi accidente storico, poiché egli stesso fin dall'inizio si era sempre ispirato al suo stato di infelicità, che non era legato alle brutalità del fascismo o della guerra.<sup>19</sup> Il ruolo dell'uomo nel mondo, dunque, e non la storia, che però entra di prepotenza nell'opera montaliana grazie alle violenze del periodo fascista. Stando così le cose è evidente che la «Ravenna lontana» e la «fede feroce» rappresentano rispettivamente la prima e la seconda parte di *Dora Markus*, cioè il disagio interiore e gli orrori della storia, e la «voce *che non muta*» è la voce della poesia, dell'«alloro», che «resiste» e non varia, sia che parli della «condizione umana in sé considerata»,<sup>20</sup> sia che descriva l'avanzata del nazismo.

Un'ultima notazione da fare è che, se le due sezioni hanno una struttura parallela come abbiamo dimostrato con l'analisi di due strofe introduttive atte a fornire gli scenari (Ravenna e Carinzia, tra le quali si sono anche rilevate corrispondenze, quali la presenza della pesca o del fuoco) per le azioni descritte nelle strofe successive, anche le due conclusioni sono connesse. Ne è prova il fatto che in entrambi i casi è presente il concetto della resistenza («Non so come stremata tu resisti» e «Il sempreverde/ alloro per la cucina/ resiste»), la quale è legata a un amuleto, che la prima volta si realizza in un «topo bianco,/ d'avorio». E la seconda? Vi è un altro amuleto? La risposta a questo quesito è positiva, e l'amuleto della seconda parte è l'«alloro per la cucina», la poesia.

<sup>19</sup> Così si esprimeva Montale in una sua intervista del 1951, per il testo della quale cfr. G. Manacorda, *Montale*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 2-3: «L'argomento della mia poesia (e credo di ogni poesia possibile) è la condizione umana in sé considerata; non questo o quell'avvenimento storico. Ciò non significa estraniarsi da quanto avviene nel mondo; significa solo coscienza e volontà di non scambiare l'essenziale con il transitorio. Non sono stato indifferente a quanto è accaduto negli ultimi trent'anni; ma non posso dire che se i fatti fossero stati diversi anche la mia poesia avrebbe avuto un volto totalmente diverso. [...] Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella disarmonia. Non nego che il fascismo dapprima, la guerra più tardi, e la guerra civile più tardi ancora mi abbiano reso infelice; tuttavia esistevano ragioni in me d'infelicità che andavano molto al di là e al di fuori di questi fenomeni».

<sup>20</sup> Cfr. *ibidem*.

Possiamo ora capire perché la stesura di *Dora II* abbia fornito una «conclusione» a *Dora I*, la quale in effetti, a un'attenta analisi, presenta elementi non ben distinti e a uno stadio prematuro.

In Montale la donna, che soprattutto a partire da *Le occasioni* è il referente che si cela dietro il «tu», rappresenta il suo *alter ego*, pur essendo una figura ben distinta dal poeta.<sup>21</sup> Ma questa volta il sistema va in corto circuito e si viene a creare una strana situazione. Montale è il dannato, colui che sente il bisogno di una salvezza, ma anche l'unico che non potrà mai raggiungerla; egli è l'uomo che nel testo di *In limine* ordina:

Cerca una maglia rotta nella rete  
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!  
(14-15)

Vi è la consapevolezza di una possibilità, di una via da seguire, ma si limita a indicarla, senza avere la capacità di percorrerla. Tale incapacità è presente anche nell'esistenza di Dora, che è smarrita e disorientata come gli «uccelli di passo» nel mezzo di una tempesta, nella quale la via da seguire è segnata dalla luce dei «fari». Torna qui un altro tema montaliano, la luce segnale di salvezza, presente anche in testi come *Il balcone* («La vita che dà barlumi/ è quella sola che tu scorgi») o *Annetta* («Lo stupore/ quando s'incarna è lampo che ti abbaglia/ e si spenge»), senonché nel caso di *Dora Markus* gli uccelli si scontrano contro quei fari ingannatori che promettevano una via d'uscita sicura. È chiaro allora che la prima parte della poesia rappresenta un'emozione, che non è stata completamente elaborata a un livello consapevole e dalla quale il poeta non si è ancora completamente distaccato. Dora non è un *alter ego* di Montale da lui distinto, bensì Montale stesso, o meglio Montale e Dora fusi in un'unica persona, e

<sup>21</sup> Cfr. E. Gioanola, *La donna e il religioso nella poesia di Eugenio Montale*, in *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano, Mursia, 1991, p. 200: «Essendo poi il tu, in una condizione di specularità tutta da indagare, il corrispettivo riflesso dell'io [...], ne consegue che la figura femminile incarna di volta in volta l'*alter ego* del poeta».

per questo motivo entrambi sono in un primo momento destinati a non salvarsi nonostante l'apparizione della «maglia rotta nella rete» sotto forma di faro. Montale-Dora è trascinato giù dal primo, ma improvvisamente si crea uno scarto provocato dal tentativo di sopravvivenza della seconda tramite il suo amuleto, il topo d'avorio: le due personalità a questo punto, pur restando unite, si allontanano e il poeta resta quasi dietro se stesso. Da questo deriva l'incompiutezza di *Dora I*.

Nella seconda parte la figura di Dora è definita e ben distinta da Montale, il quale può concludere il percorso avviato nel 1926 grazie alla creazione del proprio amuleto, che abbiamo individuato nella poesia, e che l'artigiano-ποιητής ha costruito con gran perizia. L'analisi testuale effettuata ha consentito di evidenziare che ogni strofa porta in sé un riferimento ad altre opere o autori; in effetti il testo è come un filo che attraversa e unisce tanti diademi fino a formare una sorta di bracciale, il talismano di Montale. È questa l'immagine definitiva con cui si può descrivere *Dora Markus*, che nel suo insieme rappresenta l'amuleto del poeta, il quale recupera così lo scarto che si era prodotto nei versi conclusivi della prima sezione.

Ma il discorso sarebbe gravemente incompleto senza due ulteriori precisazioni. La prima è che colui che ci ha condotti all'«alloro per la cucina» è Gozzano, la cui presenza è un monito sull'importanza della poesia che nella società moderna è considerata poco più che inutile. Quindi Montale, al pari dei protagonisti della sua opera, si fregia di un oggetto di scarso valore (basti citare nuovamente «il bulldog di legno» e «la sveglia/ col fosforo sulle lancette»), che però come abbiamo visto è in grado di acquistare un suo potere salvifico in quanto incastonato in un testo poetico. Ecco allora l'immagine del cane che si morde la coda, la poesia che valorizza se stessa, un vortice in cui sparisce la logica della consequenzialità e diventa quasi impossibile capire fino a che punto l'amuleto vive della magia dei versi o i versi traggono il loro potere dalla presenza dell'amuleto stesso. La cosa che possiamo affermare con certezza è che viene ribadita la fiducia di Montale nell'arte poetica, anche se essa ha valore solo per lui in una società ormai dedita ad altro.

Questo ci porta direttamente alla seconda precisazione. In *Dora II* viene recuperato un ulteriore elemento mancante nella prima parte: la memoria. Prima vi era «una primavera inerte, senza memoria», mentre ora la storia di Dora viene incisa in modo permanente sullo specchio «dove la spugna non giunge», ma soprattutto

È scritta là. Il sempreverde  
alloro per la cucina  
resiste.

È la poesia a raccontare la «leggenda» di Dora e a darle una memoria imperitura, e in questi versi il cerchio si chiude. Montale, si è visto, è colui che non arriva alla salvezza, ma è consapevole della possibilità di raggiungerla, quindi la sua fatica è rivolta agli altri, a coloro che possono salvarsi.<sup>22</sup> Allora la «conclusione» di *Dora Markus* completa il ritratto offertoci dal testo nella sua interezza: Montale, per quanto si sforzi, non potrà mai attraversare la «maglia rotta nella rete/ che ci stringe», quindi continua a urtare «ai fari/ nelle sere tempestose»; nonostante ciò anche lui si munisce del suo bell'amuleto, di cui non era ancora in possesso in *Dora I*, ma, restando fedele al suo destino, si ritrova tra le mani un talismano che salva gli altri e la loro memoria, o magari dà valore agli oggetti magici altrui, mentre è inutile nell'economia di una propria fuga dalla realtà che ci circonda.

<sup>22</sup> Ancora *In limine*, nei versi conclusivi: «Va, per te l'ho pregato, – ora la sete/ mi sarà lieve, meno acre la ruggine...».

Anna Guzzi

## Il colore della teoria

Coffa: *Ma la maggior parte della gente pensa che [il solipsismo] sia inconfutabile.*

Borges: Esatto, inconfutabile, ma nello stesso tempo non riescono ad esserne convinti. È quello che ha detto Hume di Berkeley, no? «Le sue tesi non si possono confutare, ma non sono convincenti» [...].

Coffa: *Il che è vero per la maggior parte delle teorie filosofiche.*

Borges: Credo di sì. Ricordo che Emerson ha scritto: «Le teorie non convincono nessuno». E anche Walt Whitman sentiva che le teorie non erano una buona cosa. Potremmo lasciarci convincere dall'aria della notte, dal vento, dal guardare le stelle, mai dalle teorie.<sup>1</sup>

Nell'atteggiamento anti-speculativo delle *Conversazioni americane* entra in gioco l'influsso, decisivo nel pensiero e nell'opera di Jorge Luis Borges, della tradizione empirico-idealistic. Quest'ultima, nel non limitare la scienza al ristretto ambito deduttivo, sostituisce alla necessità logico-ontologica il sentimento o la credenza che, tra proiezione psicologica e abitudine, accorpa le percezioni distinte, scoprendo le connessioni significative su cui poggiano le nostre reti di coerenza. La presenza di questo pensiero filosofico scandisce, nelle opere borgesiane, l'ingredire della finzione nella realtà, nella costruzione dell'io e del mondo, la metamorfosi dell'arte in una tipologia percetti-

<sup>1</sup> J.L. Borges, *Conversazioni americane*, a cura di W. Barnstone, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 166.

va e in una forma di sapere distinta dal ragionamento apodittico e, tuttavia, non priva d'una specifica ragion d'essere, tanto più eloquente quanto più libera dal mascheramento esteriore e allegorico di processi logici.<sup>2</sup> Vero è che, in tale ambito, può celarsi l'astuzia retorica di chi si ritiene incapace di pensare se non mediante gli attributi icastici e individualizzanti attribuiti al mito:

Io invece penso che scrivere poesie e ragionare siano due cose fondamentalmente diverse. Direi che ci sono due modi di pensare. Uno è la *ragione* e l'altro è il mito. I greci riuscivano a fare le due cose contemporaneamente [...]. Oggi sembra che abbiamo perso questa capacità. O facciamo ragionamenti o usiamo metafore o immagini o favole. Credo che il modo vero di scrivere poesia sia quello di abbandonarsi passivamente al sogno. Senza cercare di ragionarci sopra. Naturalmente occorre, questo sì, fare attenzione ai dettagli, ai metri, ai tipi di rima [...].<sup>3</sup>

L'allegoria biasimata da Borges è uno squilibrio tra l'immagine e il concetto. La scrittura è, infatti, fedeltà a un sogno o a un'idea, non a fatti. Borges sostiene che i suoi ferri del mestiere sono favole e metafore, non «decise affermazioni».<sup>4</sup> La sua percezione letteraria è duplice, empirica e astratta nello stesso tempo: da una parte, c'è la veste 'necessaria'<sup>5</sup> intessuta dai meccanismi, anche psicologici, con i quali l'arte oggettiva le sue 'specificità', pur non avendo, queste ultime, valore ontologico; dall'altra, una sensatezza distinta dalla tessitura sillogistica, dall'uso apodittico o logico del linguaggio, dalla perfezione

<sup>2</sup> Idem, *Nathaniel Hawthorne*, in *Altre inquisizioni* (1952), in *Tutte le opere*, I, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1984-1985, p. 957, d'ora in poi *TO*.

<sup>3</sup> Idem, *Conversazioni americane* cit., pp. 153-154.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>5</sup> Cfr. idem, *Le versioni omeriche*, in *Discussione*, in *TO*, pp. 372-373: «Non c'è un buon testo che non sembri invariabile e definitivo, se lo pratichiamo un numero sufficiente di volte. Hume identificò l'idea abituale di causalità con quella di successione [...] tendiamo a prendere per necessità quel che non è altro che ripetizione. Con i libri famosi, la prima volta, è già la seconda, visto che ci sono già noti quando li affrontiamo». La veste definitiva che il testo assume per il lettore dipende dalla rilettura personale e istituzionale ma anche dall'impossibilità d'illuminare l'«incalcolabile riserva d'ombra» dell'opera che è, menardianamente, il frutto di una selezione in cui le tappe intermedie non sono immediatamente visibili. Il riferimento è naturalmente al racconto *Pierre Menard, autore del Chisciotte* (in *Finzioni*, in *TO*, p. 653).

del *mot juste*. Non è l'affermazione delle *Conversazioni americane* la conversione a un'oggettività realistica in cui, humaneamente, Borges non credeva, tanto da esasperarne le conseguenze nell'impresa futile e difficilissima del suo Pierre Menard, aspirante autore 'del' *Don Chisciotte* che perviene miracolosamente allo scopo, produce una copia verbalmente identica all'originale ma diversa perché costruita da un altro individuo in tutt'altro contesto. Il richiamo alla concretezza delle cose è, invece, un elemento di verosimiglianza legato alla 'fiducia', alla sospensione dell'incredulità con cui la letteratura, superando la denotazione, mima i dati di fatto. La molteplicità dei modi di riferimento, tipica dello spazio letterario, è decisiva nella polemica scritturistica che, dal *Libro di Giobbe*<sup>6</sup> alle epistole paoline, si rivolge contro la 'sottigliezza' del ragionamento, la mancanza di duttilità delle dimostrazioni teologiche che costringono in uno schema prestabilito Dio e l'uomo, impedendo una reale condivisibilità. L'unico vero torto di Giobbe è, secondo Eliu, il più giovane dei suoi interlocutori, il non riconoscimento della ricchezza dei percorsi con cui Dio, capace di rendere significativo il silenzio dei fatti, parla all'uomo:

Ecco, ho atteso le vostre parole, ho teso l'orecchio ai vostri ragionamenti. Finché andavate in cerca di argomenti su di voi fissai l'attenzione. Ma nessuno ha potuto convincere Giobbe, nessuno tra di voi risponde ai suoi detti [...]. Ecco, in questo ti rispondo: non hai ragione. Dio è infatti più grande dell'uomo. Perché ti lamenti di lui, se non risponde ad ogni tua parola? Dio parla in un modo o in un altro, ma non si fa attenzione. Parla nel sogno, visione notturna, quando cade il sopore sugli uomini e si addormentano sul loro giaciglio [...]. Lo corregge con il dolore nel suo letto e con la tortura continua delle ossa; quando il suo senso ha nausea del pane, il suo appetito del cibo squisito; quando la sua carne si consuma a vista d'occhio e le ossa, che non si vedevano prima, spuntano fuori, quando egli si avvicina alla fossa e la sua vita alla dimora dei morti.<sup>7</sup>

Pur vicino allo scetticismo gnostico che fa del mondo il parto malriuscito di divinità impazzite, Borges coglie l'importanza di una di-

<sup>6</sup> Idem, *Siete noches*, Madrid, Fondo de cultura económica, 1980, p. 134.

<sup>7</sup> *Gb* 32, 11-12; 33, 12-22.

mensione retorica in grado di suggerire questa ricchezza. Più che alla combinatoria entità dei Cabalisti, essa dona credibilità al Dio biblico ed è il pregio della sapienza creatrice.<sup>8</sup> Questa duttilità rende vani gli sforzi dei 'ricercatori dell'intelligenza', ma non, nella prospettiva borgesiana, quelli dei 'narratori di favole'<sup>9</sup> nel cui universo la possibilità di tralasciare il problema dell'eterodossia e dell'ortodossia degli enunciati libera potenzialità critiche assenti nell'astrazione. Non è un caso che, ne *La ricerca di Averroè*, il dilemma filologico relativo al significato delle due parole tragedia e commedia, riportate dalla *Poetica* di Aristotele, sia superato solo nella breve narrazione del mercante Abulcasim, un po' fanfarone, si sa, come tutti i mercanti viaggiatori dell'antichità, ma anche artefice di meraviglie, lontano sia dallo scetticismo humaneo di cui Averroè è precursore, sia dalla cieca accettazione dell'autorità coranica e dalla sua conciliazione aprioristica di natura e cultura:

Altri, che avevano pensato lo stesso, pregarono Abulcasim di narrare qualche meraviglia. Allora, come adesso, il mondo era atroce; potevano percorrerlo gli audaci, ma anche i miserabili, che si piegavano a tutto. La memoria di Abulcasim era uno specchio di intime viltà. Che cosa poteva narrare? Inoltre gli chiedevano meraviglie, e la meraviglia è incomunicabile; la luna del Bengala non è uguale alla luna dello Yemen, ma si lascia descrivere con le stesse parole.<sup>10</sup>

In questo *skaz*, secondo la nomenclatura formalistica, il mercante tenta di spiegare le caratteristiche dello spettacolo teatrale al quale sostiene di avere assistito. Abulcasim supera la trappola, tesagli dall'alcoranista Farach, sulla rosa perpetua dell'Indostan che, in caratteri scritti, proclamerebbe l'unicità di Allah; il giramondo non può non averla vista in uno dei suoi viaggi se davvero racconta la verità:

<sup>8</sup> Cfr. *Gb* 37, 14-18: «Porgi l'orecchio a questo, Giobbe, soffermati e considera le meraviglie di Dio. Sai tu come Dio le diriga e come la sua nube produca il lampo? Conosci tu come la nube si libra in aria, i prodigi di colui che tutto sa? Come le tue vesti siano calde quando non soffia l'austro e la terra riposa? Hai tu forse disteso con lui il firmamento, solidi come specchio di metallo fuso?».

<sup>9</sup> Cfr. *Bar* 3, 22-23.

<sup>10</sup> J.L. Borges, *La ricerca di Averroè*, in *L'Aleph*, in *TO*, pp. 841-842.

Aggiunse che probabilmente Abulcasim aveva visto quelle rose. Abulcasim lo guardò allarmato. Se rispondeva di sì, tutti lo avrebbero giudicato, a ragione, il peggiore degli impostori; se rispondeva di no, l'avrebbero detto un infedele. Optò per mormorare che il Signore possiede le chiavi delle cose occulte e che non c'è sulla terra cosa fresca o appassita che non sia registrata nel suo libro.<sup>11</sup>

Se ad Averroé – che segna una frattura più profonda nella cultura religiosa islamica –, costa meno ammettere un errore del copista che non credere all'esistenza della mirabile rosa in cui natura e cultura, parola e cosa coincidono, la sospensione dialettica del mercante, pur prescindendo, di fatto, sia dall'adesione agli eventi sia dalla verità coranica, si impegna ancora a mantenere in superficie questa corrispondenza. La risorsa del 'narratore di favole' che accetta sia la rosa eterna di Farach sia la rosa materiale di Averroé, è nella possibilità di cambiare sottilmente il punto di vista attraverso i libri. Certo, qui, si rischia di sfumare la differenza tra duttilità e indifferenza istrionica e post-moderna.

Borges è molto sensibile al problema della frammentazione del sapere e dell'identità. Se lo specchio è riferito alla concretezza del firmamento nel *Libro di Giobbe*, nell'epigrafe delle *Conversazioni* diventa il segno della moltiplicazione spettrale che perde di vista l'esperienza originaria.<sup>12</sup> La conoscenza assoluta collima con ciò che è tanto banale da rimanere invisibile e incomunicato. Nella *Prima Epistola ai Corinzi*, peraltro, il problema della condivisibilità segna la differenza tra il dono delle lingue, proprio di un linguaggio estatico che è, di per sé, incomprendibile, pur rivelando una presenza misteriosa di Dio, e il dono profetico, più grande del primo, perché i suoi caratteri di semplicità e chiarezza favoriscono il rapporto con gli altri.<sup>13</sup> Chi possiede il dono linguistico non può farsi capire e neppure comprende egli stesso,

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 840.

<sup>12</sup> *Idem*, *Conversazioni americane* cit., p. 161: «Ho sempre avuto paura degli specchi. Quand'ero ragazzino, in casa mia c'era una cosa terribile. Nella mia stanza avevo tre enormi specchi. A quel tempo anche i mobili erano di mogano, e questo creava una specie di specchio scuro, come lo specchio di cui si parla nell'epistola di San Paolo. Ne avevo paura, ma non osavo parlarne perché ero un bambino».

<sup>13</sup> Cfr. 1 *Cor* 14, 2-3.

tromba inutile che emette un suono confuso; l'intelligenza non è attivata dalla manifestazione spettacolare e prodigiosa, ma dalla partecipazione concreta alla carità, in sintonia con quel regime spirituale che Paolo oppone alla legge antica e che disegna lo sfondo imprescindibile del passo biblico, spesso, citato da Borges.<sup>14</sup> Le qualità di adattamento retorico testimoniate, nella cultura cristiana, dal discorso all'Areopago di Atene<sup>15</sup> e l'importanza che l'idea della carità ha nei testi paolini, richiamano la distanza tra l'esperienza dolorosa di Giobbe e la scarsa elasticità dei suoi interlocutori:

Istruitemi e allora io tacerò, fatemi conoscere in che cosa ho sbagliato. Che hanno di offensivo le giuste parole. Ma che cosa dimostra la prova che viene da voi? Forse voi pensate a confutare parole, e come sparsi al vento stimate i detti di un disperato!<sup>16</sup>

Per la cabala che esaspera l'idea di un'opera non offesa dal caso, Dio è strumento delle minuzie linguistiche, delle differenze di sillaba o di lettera che bastano a determinare diverse modalità nella creazione materiale. Questa crittografia testuale non è persuasiva per Borges come non lo è l'apodissi; lo persuadono, invece, i 'detti di un disperato'. Nella costruzione del parallelismo tra creazione letteraria e creazione divina, Borges si affida al Dio biblico che si dichiara fuori dagli attributi umani, 'mostruoso' come il *Leviathan*, o alla conversazione angelica<sup>17</sup> che salta la successività del linguaggio. La condivisibilità che si

<sup>14</sup> Cfr. 1 Cor 13, 1-12: «Se anche parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, ma non avessi la carità, sono come un bronzo che risuona o un cembalo che tintinna [...]. La carità non avrà mai fine. Le profezie scompariranno; il dono delle lingue cesserà e la scienza svanirà. La nostra conoscenza è imperfetta e imperfetta la nostra profezia. Ma quando verrà ciò che è perfetto, quello che è imperfetto scomparirà. Quand'ero bambino, parlavo da bambino, pensavo da bambino, ragionavo da bambino. Ma divenuto uomo, ciò che era da bambino l'ho abbandonato. Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò, perfettamente, come anch'io sono conosciuto».

<sup>15</sup> Cfr. At 17, 26-28.

<sup>16</sup> Gb 6, 24-26.

<sup>17</sup> Cfr. J.L. Borges, *Un teologo nella morte*, in *Storia universale dell'infamia* (1935), in *TO*, p. 504: «Allora decise di scrivere un elogio della carità, ma le pagine che scriveva oggi

realizza solo dove, tra chi parla e chi ascolta, vi sono elementi comuni, diventa una questione ancora più spinosa quando la connessione è tra un'esperienza indicibile e le parole atte a rappresentarla:

Coffa: *Non è solo questo, [Tzinacán] adotta anche una visione del mondo vicina a quella di Schopenhauer.*

Borges: Credo che per lui la parola sia ineffabile, indicibile, vero? E ha ragione, perché tutte le parole hanno bisogno di una qualche esperienza comune. Se io uso la parola giallo, e voi non avete mai visto il giallo, non riuscite a capirmi. E se io conosco l'assoluto, e voi no, non potete capirmi. Questa è la vera ragione. Tutte le parole implicano una realtà o irrealtà condivisa da colui che parla e da colui che ascolta, o il lettore e lo scrittore.<sup>18</sup>

Tzinacán, il mago azteco, protagonista del racconto *La scrittura del dio*, risolve il problema della comunicazione dell'Assoluto con il silenzio. Esiste tuttavia anche l'espedito contrario all'allusività: quello utilizzato dal poeta americano che, con iperboliche enumerazioni, esprime la molteplicità dell'universo, avendo compreso che «il gigantesco può essere una forma dell'invisibile e anche dell'astratto».<sup>19</sup> Borges dedica, tuttavia, il saggio *L'altro Whitman*, scritto nel 1929, all'aspetto apparentemente opposto: alla 'mistica della sobrietà e della contingenza' di un Whitman anti-teorico, presente nella laconicità di alcune poesie, nella semplificazione del ricordo, nella negazione degli schemi intellettuali. L'esperienza sensoriale si oppone alle astruserie dei sistemi astronomici in *When I heard the learned astronomer*. L'immagine ricorda la persuasività attribuita alle cose nelle *Conversazioni americane*:

apparivano cancellate all'indomani. Questo avveniva perché le scriveva senza convinzione». L'apologo, tratto dagli *Arcana coelestia* di Emanuele Swedenborg, narra la vicenda di Melantone che, rovesciando l'assunto della *Prima Epistola ai Corinzi* e incarnando, peraltro, un atteggiamento opposto alla duttilità esemplificata dai testi paolini, viene punito per la sua ostinazione nella pretesa d'aver dimostrato, definitivamente, la preminenza della fede sulla carità per la salvezza.

<sup>18</sup> Idem, *Conversazioni americane* cit., p. 177.

<sup>19</sup> Idem, *L'altro Whitman*, in *Discussione* cit., p. 326.

Quando ascoltai il dotto astronomo,  
 quando mi presentarono incolonnate le prove, i numeri,  
 quando mi indicarono le mappe e i diagrammi [...]
 quando dal mio seggio ascoltai il dotto astronomo che  
 dissertava con molto applauso sulla cattedra:  
 come mi sentii subito inspiegabilmente stordito e annoiato,  
 finché sgusciando fuori non mi allontanai da solo  
 nell'umida e mistica aria della notte, e di tanto in tanto,  
 guardai in silenzio profondo le stelle.<sup>20</sup>

Questo poeta, annoiato dalle complicazioni astronomiche, non sembra il Whitman che tramuta in versi il suo democratico panteismo, ma l'immagine della selva dà la chiave che risolve, in parte, la difficoltà:

Inaspettato ed elusivo è il mondo, ma la sua stessa contingenza è una ricchezza, giacché non possiamo neanche stabilire quanto siamo poveri, visto che tutto è regalo. Una lezione della mistica della sobrietà, e che ci giunge dal Nordamerica? Un ultimo suggerimento. Sto pensando che Whitman – uomo di infinite invenzioni, semplificato dalla altrui visione in mero gigante – è un simbolo abbreviato della patria. La storia magica degli alberi che nascondono il bosco può servire, magicamente invertita, per dichiarare la mia intenzione. Perché una volta ci fu una selva così infinita che nessuno ricordò che era fatta di alberi; perché tra i due mari c'è una nazione di uomini così forte che nessuno di solito si ricorda che è fatta di uomini. Di uomini di umana condizione.<sup>21</sup>

C'è un Whitman-uomo che «lesse le proprie idee fondamentali nelle pagine di Emerson, di Hegel e di Volney» e un Whitman-personaggio che ricava le stesse idee «dal contatto con l'America, illustrato da esperienze immaginarie nelle alcove di New Orleans». <sup>22</sup> La teoria ricompare nelle forme e nelle esperienze, sia pur immaginarie, della poesia, negli effetti e nelle modificazioni che, dentro e attraverso lo spazio testuale, essa 'opera' sull'individuo. Nessun inganno: dal momen-

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 328. Cfr. W. Whitman, *Complete poetry and selected poems*, edited by J.E. Miller, Boston, Riverside Editions, 1959, p. 196.

<sup>21</sup> *Idem*, *L'altro Whitman* cit., p. 329.

<sup>22</sup> *Idem*, *Nota su Walt Whitman*, in *Discussione* cit., p. 391.

to che «un fatto falso può essere essenzialmente vero»,<sup>23</sup> sotto gli auspici di Nietzsche così scettico nei confronti di una verità impermeabile all'elemento retorico. Lo specifico letterario si situa, allora, nella possibilità di mostrare le modificazioni di un'ipotesi, offrendo al pensatore un lasciapassare che è il punto di maggior tensione del razionalismo, non la sua negazione:

Tanto differiscono la ragione e la convinzione che le più gravi obiezioni a qualsiasi dottrina filosofica spesso preesistono nell'opera che la proclama. Platone, nel *Parmenide*, anticipa l'argomento del terzo uomo che gli opporrà Aristotele, Berkeley (*Dialoghi*, 3), le confutazioni di Hume.<sup>24</sup>

Il riferimento è al *regressus in infinitum* con il quale Hume demolisce la nozione metafisica dell'io e Aristotele quella dell'archetipo entificato di Platone: se tra una persona e l'altra vi sono attributi comuni, allora vi sarà una terza entità che giustifichi quelle analogie e ancora un'altra per giustificare la terza e così via. In questa *reductio ad absurdum*, il fattore retorico indica l'imprecindibilità delle intuizioni soggettive, proprio mentre vorrebbe preservarle da una possibile, futura, confutazione e, insieme, fa di esse la cartina di tornasole intorno alla quale avviene il dialogo. La situazione è cruciale nell'arte, divisa fra trasparenza e opacità, fra l'autonomia delle immagini – che mal si prestano alla contestazione – e il potenziale comunicativo che le attraversa e che rende possibile individuare e trasmettere un significato. L'opera che dura nel tempo «è uno specchio che svela i tratti del lettore ed è insieme una mappa del mondo. Ciò deve accadere, inoltre, in modo evanescente e appena percettibile, quasi a dispetto dell'autore; questi deve apparire ignaro d'ogni simbolismo. Con codesta lucida innocenza operò Wells nei suoi primi esercizi fantastici». <sup>25</sup> L'innocenza ha poco da spartire con la figura dello scrittore ispirato; essa suggerisce l'irriducibilità dell'immagine alla spiegazione e alla riscrittura, una 'sprezzatura' in linea con la critica borgesiana al falso allegorismo:

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 391.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 391-392.

<sup>25</sup> *Idem*, *Il primo Wells*, in *Altre inquisizioni* cit., p. 990.

Finché uno scrittore si limita a narrare avvenimenti o a delineare le lievi oscillazioni di una coscienza, possiamo supporlo onnisciente [...] non appena scende a ragionare, lo sappiamo fallibile. La realtà procede per fatti, non per ragionamenti; tolleriamo che Dio affermi [...] «Sono Colui che Sono», non che dichiararsi e analizzarsi, come Hegel o Anselmo, l'*argumentum ontologicum* [...]. Lo scrittore non deve infirmare con ragioni umane la momentanea fede che esige da noi l'arte.<sup>26</sup>

La sospensione dell'incredulità è divisa tra credenza empirica e imitazione di una sapienza creatrice, di sapore biblico, contrapposta ai giochi logorroici dei cabalisti. La dimensione retorica, come un piccolo specchio dell'asimmetria della comunicazione artistica, specula sulle situazioni e sugli stratagemmi che impediscono di rispondere sullo stesso piano di riferimento perché quest'ultimo è continuamente spostato e reso invisibile: il Borges, impegnato in un agone retorico con Witold Gombrowicz in *Trans-Atlantico*, non risponde all'interlocutore, come per logica dovrebbe fare, con una citazione, ma denuncia come citazioni le frasi dello scrittore polacco.

L'idea biblica, spesso assimilata da una tradizione letteraria satirica, non estranea a Borges<sup>27</sup>, della sapienza capace d'intrappolare il ragionatore con l'incoscienza di folli e sempliciotti, si travasa nella 'subornazione' psicologica e intuitiva del personaggio 'infame' o nella distrazione delle parole che, ne *L'uomo sulla soglia*, arrestano il ricercatore. In molte narrazioni borgesiane degli anni '60-70, questa situazione incrina la perfezione filologica o ingloba l'esattezza del dato in una strategia conoscitiva più ampia. L'esigenza di una comunicazione concreta, presente nella sprezzatura, è ormai più vicina alla vanità:

Aggiunse, come pensando a voce alta: «Forse ho ceduto alla vanità di non essere vendicativo. Come lei vede, il suo stratagemma è riuscito». «Stratagemma è la parola giusta» replicò Einarsson, «ma non mi pento di quello che ho fatto. Svolgerò il mio compito nel migliore dei modi per la nostra Università. Del resto io avevo deciso già di andare comunque nel Wisconsin». «Il mio primo Vichingo» disse Winthrop, e lo guardò negli occhi. «Un'altra superstizione romantica.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 991.

<sup>27</sup> Cfr. A.J. Pérez, *Poética de la prosa de J. Luis Borges. Hacia una crítica bachtiniana de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986.

Non basta essere scandinavo per discendere dai Vichinghi. Mio padre e il padre di mio padre sono stati buoni pastori della chiesa evangelista; all'inizio del decimo secolo, i miei antenati saranno stati forse dei buoni sacerdoti di Thor. Nella mia famiglia, che io sappia, non ci sono stati uomini di mare». «Nella mia ce ne sono stati molti» rispose Winthrop. «Eppure, noi non siamo tanto diversi. Un peccato ci unisce: la vanità. Lei mi è venuto a trovare per vantarsi del suo ingegnoso stratagemma; io l'ho appoggiato per vantarmi di essere un uomo onesto».<sup>28</sup>

Professore di letteratura anglosassone all'università di Austin, Winthrop deve decidere a quale studioso, Herbert Locke o il giovane Eric Einarsson, dare l'incarico di rappresentare l'università in un congresso di germanisti. A vincere il duello sarà l'islandese Eric Einarsson che, pur propenso alle polemiche, si adatta come un camaleonte alle circostanze, mimando il metodo del suo avversario, antepoendo la sorpresa momentanea alla verità filologica o all'esposizione di tesi delle quali sia davvero convinto:

Winthrop lo guardò con stupore. Era un uomo intelligente, ma era portato a prendere le cose sul serio, compresi i congressi e l'universo, che potrebbe benissimo essere uno scherzo cosmico. Einarsson proseguì: «Lei forse ricorderà il nostro primo dialogo [...]. In quell'occasione imparai molte cose. Da buon europeo avevo sempre pensato che la guerra civile americana era stata una crociata contro gli schiavisti; lei disse che il Sud aveva pieno diritto di voler separarsi dall'Unione e conservare le proprie istituzioni. Per dare maggiore enfasi alle sue affermazioni, lei mi disse di essere del Nord, e che uno dei suoi antenati aveva militato nelle file di Henry Halleck [...]. A differenza delle altre persone, io mi accorgo quasi immediatamente di *chi* ho davanti. Quella mattina mi bastò. Compresi, mio caro Winthrop, che lei ha la bizzarra passione americana per l'imparzialità [...]. Capii che impugnare la metodologia che lei sempre seguiva nel suo insegnamento, era il mezzo più efficace per ottenere il suo appoggio».<sup>29</sup>

Alla coincidenza romantica tra pensieri e parole si oppone la lucidità di un piano che vi rinuncia grazie all'opacità introdotta dall'elemento psicologico (come avviene, d'altronde, con altri personaggi borghesi: Scharlach ne *La morte e la bussola*, Zimmermann in *Guayaquil*).

<sup>28</sup> J.L. Borges, *La subornazione*, in *Il libro di sabbia*, in *To*, p. 638.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 636-637.

Questa particolare chiaroveggenza appartiene, il più delle volte, a un uomo straniero: Einarsson è un islandese dai capelli rossi, energico e freddo a un tempo, Eduardo Zimermann uno storiografo ebreo in terra sudamericana. Quest'ultimo riuscirà ad andare a Sulaco in Uruguay per decifrare la lettera che rivela il mistero di Guayaquil, lì dove il generale argentino San Martín, dopo il colloquio con il Liberatore Simon Bolívar, decise di ritirarsi:

«Lei già saprà che il ministro mi ha affidato la missione di trascrivere e curare le lettere di Bolívar che un caso ha riesumato nell'archivio del dottor Avellanos. Questa missione corona, con una specie di felice fatalità, l'opera di tutta la mia vita, l'opera che in qualche modo porto nel sangue» [...]. Assentì prima vagamente e poi con enfasi: «Nel sangue. Lei è lo storico genuino. La sua gente andò per i campi dell'America e diede le grandi battaglie, mentre la mia, oscura, emergeva appena dal ghetto. Lei porta la storia nel sangue, secondo le sue eloquenti parole; a lei basta ascoltare con attenzione quella voce recondita. Io, invece, devo trasferirmi a Sulaco e decifrare carte e carte, forse apocrife. Mi creda, io la invidio». Le sue parole non lasciavano trasparire né una sfida né una burla; erano già l'espressione di una volontà, che faceva del futuro qualcosa di irrevocabile come il passato. Non furono i suoi argomenti a vincere; il potere era nell'uomo, non nella dialettica.<sup>30</sup>

Il futuro è già determinato o si compie mentre le parole distolgono dall'azione il giudice Glencairn, impedendogli di varcare il confine tra realtà e finzione nella *mise en abyme* de *L'uomo sulla soglia*:

Ai miei piedi, immobile come una cosa, stava accoccolato sulla soglia un uomo vecchissimo. Dirò come era, perché è parte essenziale della mia storia. I molti anni lo avevano ridotto e levigato come le acque fanno con una pietra o le generazioni degli uomini con un detto [...]. Gli parlai senza preamboli, giacché avevo ormai perduto ogni speranza, di David Alexander Glencairn. Non mi comprese (forse non m'aveva udito) e dovetti spiegargli che era un giudice, del quale andavo in cerca. Sentii, nel dire quelle parole, quanto fosse irrisorio interrogare quell'uomo antico, per il quale il presente era solo un indefinito rumore [...]. «Un giudice!» articolò con debole stupore. «Un giudice che s'è perduto e lo cercano. La cosa accadde quando ero bambino».<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Idem, *Guayaquil*, in *Il manoscritto di Brodie*, in *TO*, pp. 427-428.

<sup>31</sup> Idem, *L'uomo sulla soglia*, in *L'Aleph* cit., p. 882.

La storia ‘remota’ narrata dall’uomo, in realtà, accade mentre il *detective* fa il suo coscienzioso interrogatorio, in quello stesso casolare dove, a un certo punto, irrompono i musulmani e gli induisti che hanno rapito Glencairn e che, ora, intendono sottoporlo al giudizio di un folle. Le parole non sono opere, ma permettono di distribuire il budino prima che sia tagliato a fette, secondo l’indicazione dell’Unicorno;<sup>32</sup> la preterizione è un’immagine dell’inesplicabilità della natura, il labirinto divino irriducibile alla logica:

Le sue labbra non proferirono alcun lamento, ma disse al re di Babilonia ch’egli in Arabia aveva un labirinto migliore e che, a Dio piacendo, gliel’avrebbe fatto conoscere un giorno. Poi fece ritorno in Arabia, riunì i suoi capitani e guerrieri e devastò il regno di Babilonia con sì buona fortuna che rase al suolo i suoi castelli, sgominò i suoi uomini e fece prigioniero lo stesso re. Lo legò su un veloce cammello e lo portò nel deserto. Andarono tre giorni, e gli disse: «Oh, re del tempo e sostanza e cifra del secolo! In Babilonia miolesti perdere in un labirinto di bronzo con molte scale, porte e muri; ora l’Onnipotente ha voluto ch’io ti mostrassi il mio dove non ci sono scale da salire, né porte da forzare, né faticosi corridoi da percorrere, né muri che ti vietino il passo».<sup>33</sup>

La Città degli Immortali, costruita su consiglio di un Omero che rinuncia anche al significato che la contraddizione e l’infrazione umoristica mantengono nella *Batracomiomachia*, ha un basamento sul quale non è riconoscibile alcuna irregolarità.<sup>34</sup> Come per la grigia uniformità del deserto, è impossibile trovare i punti di riferimento, le cicatrici<sup>35</sup> che concorrono alla costruzione del senso. Sia l’artificio culturale della Città sia la natura desertica regrediscono verso la discontinuità delle impressioni intermittenti che fagocitano ogni forma di coerenza, incrinando l’identità degli oggetti:

<sup>32</sup> Idem, *Lewis Carroll: opere*, in *Prologhi*, in *TO*, pp. 863-864.

<sup>33</sup> Idem, *I due re e i due labirinti*, in *L’Aleph* cit., pp. 873-874. L’aneddoto uscì già in una recensione del 1939 come trascrizione di una nota fatta da Burton alla sua traduzione delle *Mille e una notte*, ora anche in idem, *Testi prigionieri*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 1998, pp. 327-328.

<sup>34</sup> Cfr. idem, *L’immortale*, in *L’Aleph* cit., pp. 777-778.

<sup>35</sup> Cfr. M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, Torino, Einaudi, 1992.

Pensai che Argo ed io facevamo parte di universi differenti; pensai che le nostre percezioni erano uguali, ma che Argo le combinava diversamente e costruiva con esse altri oggetti; pensai che forse per lui non esistevano oggetti, ma un vertiginoso e continuo giuoco d'impressioni brevissime. Pensai a un mondo senza memoria, senza tempo; considerai la possibilità d'un linguaggio di verbi impersonali o d'indeclinabili epiteti.<sup>36</sup>

Nella scrittura di Claudio Magris è la variazione dei colori a rivelare la compiutezza delle cose, contrapponendosi all'unicità di una tinta in cui, come Borges dice dell'orrida balena di Melville, tutte le differenze si spengono, «il mondo si svuota, una campana di vetro in cui c'è solo cielo e neve, un biancore blu senza fondo, che risucchia le cose nel vuoto»:<sup>37</sup>

Il lago trascolora, il verde degli alberi è nero, il bianco diventa oro, un oro brunito che s'oscura e d'improvviso è blu. I confini, rapidi a cancellarsi, sono netti; si guarda il lago e la neve è bianca, l'orlo lungo la riva è azzurrino, i pini sono verde cupo, il mondo è là, esiste, *inconfutabile* e solido come la palla di neve che Lucina tira a Hans. Goethe, Newton, Schopenhauer, Steiner, Wittgenstein hanno scritto sui colori; la poesia e la filosofia sono pure branche di una cromatica generale, scienza dello sfavillio che lampeggia un attimo al sole, delle guance che ardono rosse, sfregate di neve, dei capelli neri e poi bianchi.<sup>38</sup>

Nel paesaggio tirolese – il cui 'mondo inconfutabile e solido' ricorda le *Conversazioni americane*, – l'approccio teorico è la possibilità e il rischio di tenere aperti i confini. L'osso di seppia, quintessenza di un ambiente spazzato e scavato dal vento, trasvola dall'universo montaliano alla laguna gradese<sup>39</sup> e suggerisce l'immagine di una letteratura fruibile a uno stato scomposto. Levigata e sfrondata dal 'risucchio' teorico che si allontana dagli oggetti, la dimensione letteraria emerge a tratti, come i ciottoli delle spiagge adriatiche o le minuscole

<sup>36</sup> Cfr. J.L. Borges, *L'immortale* cit., p. 781.

<sup>37</sup> C. Magris, *Microcosmi*, con prefazione di G. Gramigna, Milano, Garzanti, 2003, p. 236.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 236, il corsivo è mio.

<sup>39</sup> Cfr. *ibidem*, p. 70: «San Pietro d'Orio accoglie con un caldo afoso, arido; questo regno di prosciugati ossi di seppia potrebbe essere, almeno in quest'ora meridiana, una delle Encantadas di Melville».

isole della laguna. È un mondo purgatoriale dai colori sfumati che è difficile descrivere:

Le case di Erto bassa e di Casso sono vuote e pericolanti, si affacciano su pendii ripidi e abissi, guardano in giù. Questi luoghi hanno una tristezza da purgatorio, assai più difficile da rappresentare di quanto non sia l'inferno. Il paese ha una sua geometrica bellezza, da quadro antico, in quelle vecchie case che fronteggiano le nuove; da queste parti le difficoltà, anche i terremoti, sono scosse che ridestano l'energia vitale. Nei vecchi vicoli, fango e brodaglia melmosa si sono coagulati nei porcili deserti; l'argilla di cui siamo fatti non è molto diversa, eppure secondo alcuni ha meritato che le mani del creatore la modellassero.<sup>40</sup>

Nella Valcellina le uniche mani che tentano di dare forma al fango appartengono al montanaro e scultore Mauro Corona. Egli conosce «la magia di creare la vita con le cose»,<sup>41</sup> incrementando il numero delle figurine umane che popolano una letteratura minimalistica, lontana dalle solenni arcate della storia, simile alla randaglia semplicità di un camminare che muta forme e tinte circostanti:

[...] e l'anno prossimo ci si affaccia di nuovo al passo, si guarda giù nella valle, il lago è una torcia accesa ma prima che si scenda sarà grigio. Il cielo è alto, la cupola di una boccia di vetro che si scuote per vedere la neve che cade; i fiocchi turbinano e si scende a valle veloci, tra quei fiocchi e quelle ore che precipitano nel buio.<sup>42</sup>

Dietro la mobilità e l'apparenza dei colori, dietro il cambiamento di spazi e tempi, si avverte la pressione del bosco, del fondo indistinto dell'essere:

La foresta, intorno, è già nera. Tra le foglie passa un respiro largo, il bosco è una tana che accoglie e protegge, inesauribile, e fa sentire che nessuno è più importante e duraturo della foglia che marcisce o della bacca calpestata [...]. La foresta è tutt'intorno, ma non si è dentro la foresta, soglie invisibili sbarrano il cammino; anche là, seduti nell'erba alta sotto il pino e l'olmo sfidando il divieto

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 237.

[...] si è fuori, esclusi dal bosco, che forse incomincia un metro più avanti, ma la porta per entrare e arrivare dove c'è quel roscchiare e borbottare non si trova. Forse là dentro c'è anche il gheppio [...]. Sono sempre gli altri a vedere le cose, non resta che farsele raccontare e raccontarle ad altri ancora, finché si crede di averle viste. Ma il gheppio non è grande, è piccolo, forse non riuscirebbe neppure a prendere il ghiro; magari c'è e con questa poca luce non si vede. Ma poi non è neanche l'ora giusta, il gheppio non è un rapace notturno. La civetta sì, e infatti c'è e fa cucciu. Dev'essere magnifico stare lassù fermi nell'aria, quasi come riuscire a entrare nel bosco, proprio nel folto. Passano le ore, i minuti, le stelle tremano oltre i rami, candele sull'abete di Natale, cadono nella notte nera senza fondo. È l'ora della cena e di tornare a casa.<sup>43</sup>

Ai margini del Giardino pubblico di Trieste e fors'anche all'interno della sua simmetrica architettura in cui il bosco, gradualmente, si insinua, esso rimane impenetrabile perché, ci si accorge, il mito ha preso il posto della realtà, le cose sono sostituite dal ripetersi dei racconti, dalle leggende montane dell'orso del Nevoso o del gheppio:

Ma c'è soprattutto il falco. Almeno dicono che ci sia, che venga giù dal Carso a cercare prede [...]. Cala verso sera e pare faccia la tira al ghiro. Il ghiro è simpatico e perbene, bisogna proteggerlo dai rapaci. Si può lasciare che metta la testa fuori; il gheppio, che ha la vista così acuta, se ne accorge e arriva, ma quando lo si vede roteare gli si tira un sasso prima che metta le grinfie sul ghiro. Verso sera ci si apposta. Il cielo è di un blu profondo, il tramonto cola lungo i tronchi, resina sanguinosa, anche sulle ginocchia sbucciate c'è un po' di sangue. Un pipistrello vola vicinissimo e per un attimo, mentre la sua ombra passa sotto la lampada che oscilla nel viale, è enorme, si sente la sua ala sul viso, grande come la notte. La notte è alta e a guardare lassù vengono le vertigini, il mondo è una parola ripetuta fino a perdere ogni senso.<sup>44</sup>

Come nella natura borgesiana, non c'è una porta che consenta di entrare nel 'folto' se non quella offerta dal linguaggio, ma quest'ultimo non arriva alla visione sintetica rappresentata dal gheppio:

La foresta non ha parola, è indistinzione originaria che riattira nel suo grembo tutte le cose e le forme, è Artemide che non si può guardare e non si può dire, vita

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 252-253.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 251-252.

che dissolve la vita e non conosce il linguaggio che articola l'incessante metamorfosi. Il racconto afferra una forma, la distingue, la strappa al fluire e all'oblio, la fissa; quelle leggende e fantasie sull'orso impongono un significato e un ordine alla scura bestia che si muove nel folto, sono una rivincita della civiltà sull'ombra.<sup>45</sup>

L'oblio distilla la realtà, ne isola nessi particolari, confondendo caso e intenzione. Il linguaggio rende prigionieri della necessità di agire e di perseguire obiettivi. Al suo statuto analitico si oppone l'atemporalità del gatto schopenhaueriano di cui anche Borges si rammenta:

Il gatto non fa nulla, semplicemente è, come un re. Sta seduto, accovacciato, sdraiato. È persuaso, non attende niente e non dipende da nessuno, si basta. Il suo tempo è perfetto, si allarga e si stringe come la sua pupilla, concentrico e centripeto, senza precipitare in alcun affannoso stillicidio. La sua posizione orizzontale ha una dignità metafisica generalmente disimparata. Ci si sdraia per riposare, dormire, fare all'amore, sempre per fare qualcosa e rialzarsi subito dopo averla fatta; il gatto sta per stare, come ci si stende davanti al mare solo per essere lì, distesi e abbandonati. È un dio dell'ora, indifferente, irraggiungibile.<sup>46</sup>

La condizione animalesca, nelle opere borgesiane, è il simbolo di una durata che, nel non ricercare più cose particolari, si avvicina all'autonomia estetica. Il puro presente dell'arte si emancipa dalla concatenazione storicistica, dallo stillicidio di previsioni e ricordi che, per esempio, intrappolano Alessandro Villari ne *L'attesa*. La sua liberazione non avviene nella realtà della finzione in cui il bandito viene ucciso da sicari in una stanza d'albergo, ma nella sua trasformazione in *homo fictus*, in personaggio fissato dalla necessità artistica. Il tempo eterno e concentrico del gatto è lo stile del desiderio, della dimensione onirico-letteraria che incrina l'identità di quei personaggi che leggono in maniera chisciottesca: Juan Dahlmann, segretario in una biblioteca di Buenos Aires, si ferisce allo spigolo di un battente nell'avid tentativo di esaminare un esemplare incompleto delle *Mille e una notte*.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 251. Cfr. J.L. Borges, *A un gatto*, in *L'oro delle tigri* (1972), in *TO*, pp. 548-549: «[...] La tua schiena condiscende alla lenta/ carezza della mia mano: hai tollerato/ fin da un'eternità ch'è quasi l'oblio ormai/ l'amore della mano diffidente./ In un altro tempo sei. Sei il padrone/ di un ambito sbarrato come un sogno».

Una lieve distrazione, nel salire velocemente le scale, si trasforma in un incubo, la febbre consuma l'uomo nella clinica, le illustrazioni delle avventure di Sinbad decorano i suoi incubi. Arriva, finalmente, il giorno della sua uscita:

Alla realtà piacciono le simmetrie e i lievi anacronismi; Dahlmann era arrivato alla casa di cura in una carrozza di piazza e ora una carrozza di piazza lo portava a Constitución. La prima frescura dell'autunno, dopo l'oppressione dell'estate, era come un simbolo naturale della sua sorte sottratta alla morte e alla febbre [...] nessuno ignora che il Sud inizia dall'altro lato di Rivadavia. Dahlmann era solito ripetere che questa non è una convenzione e che chi attraversa quella strada entra in un mondo più antico e più solido [...] nell'atrio della stazione si accorse che mancavano trenta minuti. Si ricordò improvvisamente che in un caffè di via Brasil [...] c'era un enorme gatto che si lasciava accarezzare dalla gente come una divinità sdegnosa. Entrò. Il gatto era lì, addormentato. Ordinò una tazza di caffè, la inzuccherò lentamente, la assaporò [...] e pensò, mentre lisciava il pelo nero, che quel contatto era illusorio e che erano come separati da un vetro, perché l'uomo vive nel tempo, nella successione del tempo, e il magico animale nell'attualità, nell'eternità dell'istante.<sup>47</sup>

Durante il viaggio in treno che conduce Dahlmann allo spaccio dove, provocato da alcuni uomini, dovrà lottare con la daga, gettata ai suoi piedi da un vecchio *gaucho*, la lettura è frustrata dalle cose:

Ai lati del treno la città si spandeva in sobborghi; questa visione e poi quella di giardini e di ville ritardarono l'inizio della lettura. Per la verità Dahlmann lesse poco; la montagna di pietra magnetica e il genio che ha giurato di uccidere il suo benefattore erano, nessuno lo nega, meravigliosi, ma non molto più del mattino e del fatto di esistere. La felicità lo distraeva da Shahrazad e dai suoi miracoli superflui; Dahlmann chiudeva il libro e si lasciava semplicemente vivere [...]. Il sole era già tramontato ma un'ultima luce dava risalto alla viva e silenziosa pianura prima che la notte la cancellasse. Non tanto per non stancarsi, ma per far durare queste cose, Dahlmann camminava adagio, aspirando con gioia grave l'odore del trifoglio.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> J.L. Borges, *Il Sud*, in *Finzioni* cit., pp. 765-766.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp. 766-767.

Le cose sono opposte ai 'miracoli superflui' dell'arte ma il viaggio nel Sud argentino 'antico e più solido' svela, alla fine, la sua fragilità: è il sogno di una morte epica e romantica forse prodotto dallo stato febbrile del protagonista. La 'felicità' delle cose è risucchiata dall'artificio in cui astrazione teorica e lettura si confondono. L'Omero borgesiano è, sì, un troglodita che propone di edificare la città, simbolo della dispersione dei dati sensibili; ma è anche 'artefice' che costruisce il suo mondo epico solo dopo aver perso la vista e, con essa, *el hermoso universo*, il bell'universo, quando si cancellano le linee della mano, le stelle della notte, la terra sotto i piedi. Nella sua memoria il poeta trova ricordi che brillano come monete nella pioggia, trova Ares e Afrodite, l'odio e l'amore che canterà nei suoi poemi: questo Omero non è più l'uomo che guardava con diffidenza la simmetria della città, il guerriero che scalava muri nemici, mosso dall'immediatezza delle percezioni accolte senza chiedersi nulla:

Non s'era mai attardato nei piaceri della memoria. Le impressioni scorrevano su lui, momentanee e vivide; il cinabro d'un vasaio, la volta pesante di stelle ch'erano dèi, la luna, dalla quale era caduto un leone, la levigatezza del marmo sotto i lenti polpastrelli sensibili, il sapore della carne di cinghiale [...] la prossimità del mare o delle donne, il greve vino la cui asprezza mitigava il miele, potevano colmare lo spazio della sua anima. Conosceva il terrore ma anche la collera e il coraggio; una volta fu il primo a scalare un muro nemico. Avido, curioso, fortuito, senz'altra legge che il godimento e l'indifferenza immediati, andò per la diversa terra e contemplò, su questa o quella sponda del mare, le città degli uomini e i loro palagi. Nei mercati affollati o ai piedi d'una montagna dalla cima imprecisa, dove potevano vivere satiri, aveva ascoltato complicate storie, accolte come accoglieva la realtà, senza chiedersi se fossero vere o false.<sup>49</sup>

Tale acquiescenza istintiva non è molto diversa dall'italianità triestina che Magris descrive in un testo, pure, così lontano da ogni simbolicità metafisica:

Ogni volta che può, C. racconta la storia della tessera. Non teme di ripetersi, perché la vita incolore e innocente che lui ama è tutta una ripetizione, dormire,

<sup>49</sup> Idem, *L'artefice*, in *L'artefice* cit., p. 1103.

alzarsi, farsi la barba, aprire le finestre, togliersi il cappello incontrando qualcuno. Emigrato in America, lavorava in una fabbrica nei dintorni di Chicago, lontano dalla stamberga in cui abitava e, per risparmiare, si alzava quasi nel cuore della notte, saliva sul treno senza pagare il biglietto e fingeva di aver dimenticato il portafogli quando veniva scoperto dal controllore [...]. Tutti questi particolari, C. li racconta con indifferente precisione burocratica, come se riferisse le vicende di un altro o come se fosse il controllore che stende il rapporto su quel metodico passeggero abusivo, senza parlare mai di fatiche, sacrifici, sfruttamento [...].<sup>50</sup>

Tornato dall'America in Italia dopo la crisi del 1929, l'uomo si precipita a chiedere la tessera fascista «senza sospettare – come non sospetta neanche quando racconta la storia – che l'imposizione della tessera fosse un sopruso, abituato com'era sin dall'infanzia a un vago ma indiscutibile rispetto per ogni autorità – forse trasmessogli dall'impero austro-ungarico, che non aveva né amato né odiato ma semplicemente accettato come la realtà, che non è lì perché la gente stia a rifletterci sopra ma c'è e basta».<sup>51</sup> Anche Villari, il bandito borghesiano che si sente estraneo a ogni identificazione estetica nel tempo stesso in cui la finzione sta per cristallizzarlo, abbandona la parzialità delle passioni:

[...] quella volontà poderosa che aveva mosso l'odio degli uomini e l'amore di una donna, non voleva più cose particolari; voleva solo durare, non finire. Il sapore di una bevanda, il gusto del tabacco, la crescente linea d'ombra che guadagnava il cortile, erano stimoli sufficienti. Nella casa c'era un cane lupo, ormai vecchio. Villari fece amicizia con esso [...]. La sua stanchezza, un giorno fu simile alla felicità; in tali momenti non era molto più complesso del cane.<sup>52</sup>

La semplicità di Villari è una lama a doppio taglio in un'opera in cui la non interscambiabilità fra narratore e personaggio crea un attrito fra astrazione e dati di fatto: il personaggio può, infatti, vivere nell'illusione dell'innocenza, nella sfera pratica separata dal pensiero, grazie all'incredulità di chi detiene la parola nel racconto. Il colore non è solo il segno della solidità delle cose alla quale sembra appartenere l'uomo

<sup>50</sup> C. Magris, *Microcosmi* cit., pp. 245-246.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 246.

<sup>52</sup> G.L. Borges, *L'attesa*, in *L'Aleph*, in *TO*, p. 877.

qualunque di *Microcosmi*; lo è anche della loro rielaborazione, della riflessione che si oppone alla ripetitività, esprimendosi nella presenza del punto di vista. A questo si riduce, infatti, la ‘presuntuosa sintesi’ che la modestia dello scrittore mitteleuropeo vorrebbe allontanare per restare fedele alle cose:

Con la sua discrezione centroeuropea, Fano, nelle sue memorie, non parla quasi mai di se stesso, ma degli altri; lui, l’io narrante, è solo il filo che li collega. Non si permette di alterare né di colorire indebitamente gli eventi e nemmeno di valutarli soggettivamente, ma ritrae il mondo così com’è, come l’occhio di Dio, che vede tutto e il suo contrario. Non seleziona le cose né elimina i dati incoerenti [...]. L’intelligenza positivistica ottocentesca rinuncia, per onestà, a unificare la sparpagliata molteplicità del reale in una presuntuosa sintesi [...]. Gli oggetti ci sono ed esigono lealtà, anche a costo del ridicolo.<sup>53</sup>

Borges dice che «la vita è piena di pudori, come un delitto, e noi non sappiamo quali sono per Dio le cose da esaltare».<sup>54</sup> Egli preferisce così non omettere alcun elemento quando, nel 1930, scrive l’*Evaristo Carriego*, testo nel quale, non un Caffè di Trieste, ma il quartiere argentino Palermo di Buenos Aires diventa il ‘microcosmo’ del perifericissimo poeta del titolo; da quando, cioè, il poeta, identificando la propria vocazione poetica in un sentimento metonimico che rende presente l’universo mondo nella sua sperduta provincia, smentisce l’impazialità proclamata da Borges:

Qualcosa che non ci sarà mai dato di recuperare, qualcosa di cui conosciamo il senso, ma non la forma, qualcosa di quotidiano e banale e non mai percepito fino allora, che rivelò a Carriego che l’universo (il quale si dà intero ad ogni istante, dovunque, e non soltanto nelle opere di Dumas) era anche lì nel mero presente, in Palermo, nel 1904. «Entrate, ché anche qui sono gli dèi», disse Eraclito di Efeso alle persone che lo trovarono mentre si riscaldava nella cucina.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> C. Magris, *Microcosmi* cit., pp. 36-37.

<sup>54</sup> J.L. Borges, *Evaristo Carriego* (1930), in *TO*, p. 192.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 261.

La sintesi, nei racconti borgesiani più maturi, è rappresentata dai cronotopi che concentrano il tutto nella parte: il più celebre di essi, l'Aleph, compendia tutti i punti della terra visti simultaneamente. Rispetto a questa trama di ferro, Magris mette il dito e approfondisce le fessure; il filo della rete, temporaneamente, si spezza e rimane un indefinito girovagare o la regressione dell'altalena:

Nel Giardino si va per svagarsi, prendere il sole o stare all'ombra, a seconda della stagione, per oziare. Anche quando semplicemente lo si attraversa per recarsi da un posto a un altro evitando il traffico della strada [...] le connessioni si allentano, camminare è scivolare in un tobogan [...]. L'altalena si slancia in alto e il mondo cade in un pozzo senza fondo, viene risucchiato come il sangue dal viso; quando ritorna indietro non c'è più niente, le cose sono state soffiate, inghiottite in un vortice. Anche le foglie dell'ippocastano sfiorate un attimo prima, precipitando in alto, sono sparite, frullate in un vuoto lucente e lattiginoso.<sup>56</sup>

Pure, l'altalena obbedisce alle leggi del moto pendolare. Nell'attimo in cui si ha l'impressione che i legami si siano allentati, si intravede lo strappo nel cielo di carta dell'arte, l'*humus* indistinto, senza codicilli e ingiunzioni, della foresta o il limo della laguna, «limo primordiale; il limo della vita, che non è sporco né pulito, col quale sono fatti gli uomini e i volti che essi amano e desiderano e col quale gli uomini si fanno i castelli di sabbia e le immagini dei loro dèi».<sup>57</sup> Questo oscuro fondo della natura, palpitando sotto la superficie cristallina delle parole scritte che non paiono mai ospitare «nessun porco grezzo e malvagio»,<sup>58</sup> produce una visione 'allargata', dà alla deformazione percettiva una qualità fantastica: il rivolo rossastro della *toilette* del Caffé San Marco diventa il «coccio di bottiglia sulla spiaggia»,<sup>59</sup> il rosso della sera trascolora nel vino del bicchiere, in un movimento bidirezionale dall'elemento 'cittadino' alla vastità indefinita della natura e, viceversa, da quest'ultima allo spazio rassicurante dei confini umani. Il 'bello

<sup>56</sup> C. Magris, *Microcosmi* cit., p. 241.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 40.

aereo',<sup>60</sup> l'immaginazione dell'infinito che nasce sia dallo spaziare dell'occhio per panorami ampi e lontani, sia dalla ristrettezza del punto di vista, è un'illusione che solo la facoltà poetica può creare, «laddove la bellezza del discorso e della poesia consiste nel destarci gruppi d'idee, e nel fare errare la nostra mente nella moltitudine delle concezioni, e nel loro vago, confuso, indeterminato, incircoscritto. Il che si ottiene colle parole proprie, ch'esprimono un'idea composta di molte parti e legata con molte idee concomitanti». <sup>61</sup> La 'proprietà' è, quindi, distinta dalla 'precisione' con cui le scienze circoscrivono il loro oggetto. Questa loro attitudine si distanzia anche dallo sfrondamento letterario perché quest'ultimo mima il carattere selettivo dell'esperienza sensoriale e della consuetudine.<sup>62</sup> Nello *Zibaldone* Leopardi critica la tendenza iper-analitica del sapere moderno, capace forse di scomporre minuziosamente la natura, ma incapace di riunirne i frammenti:

Chiunque esamini la natura della cose colla pura ragione, senz'aiutarsi dell'immaginazione né del sentimento...potrà ben quello che suona il vocabolo *analizzare*, cioè risolvere e disfar la natura, ma e' non potrà mai ricomporla [...]. In conferma del sopradetto si osservi che i più profondi filosofi, i più penetranti indagatori del vero, e quelli di più vasto colpo d'occhio, furono espressamente notabili e singolari anche per la facoltà dell'immaginazione e del cuore, si distinsero per una vena e un genio decisamente poetico, ne diedero ancora insigni prove o cogli scritti o colle azioni o coi patimenti della vita che dalla immaginazione e dalla sensibilità derivavano, o con tutte queste cose insieme. Fra gli antichi Platone, il più profondo, più vasto, più sublime filosofo di tutti essi antichi [...] fu nel suo stile e nelle sue invenzioni ec. così poeta come tutti sanno.<sup>63</sup>

Gli archetipi di Platone possono essere criticati per il dualismo tra sostanza e accidenti, mente e corpo che essi introducono ma, metaforicamente, esprimono il nucleo simpatetico che la ragione non possie-

<sup>60</sup> G. Leopardi, *Zibaldone*, in *Opere*, a cura di M. Fubini, Torino, UTET, 1977, pp. 488-490.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 496.

<sup>62</sup> Cfr. F. Brioschi, *Critica della ragion poetica*, Milano, Bollati Boringhieri, 2002, p. 141: «Sta di fatto che, da forza d'inerzia, l'assuefazione si rivela facoltà plastica, proiettiva, costruttrice. È la capacità del soggetto di scandire l'amorfo secondo connessioni e rapporti».

<sup>63</sup> *Zib.*, 22-23 agosto 1823.

de, il 'colpo d'occhio'. L'attenzione teorica rivolta recentemente a Leopardi segue, peraltro, due direzioni: l'una, quella brioschiana, individua la nota empirico-materialistica e valorizza la trasparenza di un argomentare che può prescindere dalla razionalità del mondo. Leopardi rigetterebbe la filosofia «alimentata nei suoi seguaci dal desiderio di credere vero ciò che si desidera sia vero».<sup>64</sup> L'altra, valorizzando la potenza sintetica dell'arte, disegna un valore conoscitivo del letterario non del tutto vincolabile ai criteri di condivisibilità della ragione illuministica. L'immagine leopardiana è, allora, sviluppata in rapporto alla tradizione italiana della 'sprezzatura' e della *dulcedo*, cioè in relazione alle possibilità artistiche di concretizzazione dell'astratto. La sprezzatura che, nel *Libro del cortegiano* di Baldassarre Castiglione, è rifiuto dell'ostentazione da parte del gentiluomo ideale, si lega alla capacità letteraria di rendere naturale l'artificio, presupponendo quelle tappe intermedie che sono snocciolate ed esposte a confutazione nel metodo razionale. Nella differenziazione per questa via abbozzata tra l'umoristico e il comico, quest'ultimo diventa il tentativo di appropriarsi dell'evidenza della creazione, della verosimiglianza dei fatti:

Alla prontezza del motto, che brucia l'ordinata esposizione degli argomenti, si può reagire invocando una più analitica disamina dei fatti [...] e così depotenziandolo secondo la strategia impiegata da Pirandello nel passaggio dall'«avvertimento» al «sentimento del contrario», per distinguere l'umorismo dal comico. In qualche modo, il motto eredita dai fatti la loro superiorità rispetto alle parole [...] essendo basato su un'evidenza altrettanto indiscutibile e impertinente.<sup>65</sup>

Sullo sfondo resta la frattura schilleriana, l'idea di una natura che non si offre in maniera innocente e pura allo sguardo umano: in essa non è possibile trovare correlativi oggettivi se non al prezzo dell'illusione. La 'proprietà' poetica bada a tenere aperti i confini, a suscitare le idee indefinite. Stimolate, fra i vari luoghi leopardiani, dalla pe-

<sup>64</sup> Cfr. F. Brioschi, *Critica della ragion poetica* cit., p. 102.

<sup>65</sup> N. Merola, *La lezione degli uccelli. Critica e motti*, in *La critica dopo la crisi*, a cura di M. Ganeri e N. Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 229-230.

nombra della selva,<sup>66</sup> queste idee nascono dall'impossibilità d'individuare l'origine delle impressioni e dalla duplicità che la memoria, nel superamento dei dati percettivi, conferisce all'uomo «sensibile e immaginoso»,<sup>67</sup> arricchendo la vista degli oggetti. La scrittura di Magris che, pure, registra la condizione artificiosa di dicerie e leggende che sostituiscono la realtà, è però costantemente protesa verso un'idea artigianale della parola narrata. Lo scrittore è simile all'intrecciato di ceste della Valcellina friulana che sino al 1805 non ha una degna rappresentazione cartografica. Come questa regione, esiste una provincia letteraria 'sommersa': essa fa i nomi di Saba, Sgorlon, Pasolini, Svevo, insieme a quelli dei mugnai, dei contadini, degli artigiani che s'improvvisano poeti e narratori. Istanti e oggetti, temporaneamente, illuminati dall'epifania della scrittura, sprofondano, subito dopo, nell'indistinto: il medico Vinicio Ongaro, tra una visita e l'altra, «scrive a pezzi e bocconi le sue storie, frammenti che a poco a poco si compongono in un romanzo ordinato, la cui struttura e il cui senso gli si rivelano alla fine, come accade nella vita»<sup>68</sup> o come accade nell'interrogazione retrospettiva della letteratura che forse riesce a raffigurare questo mondo purgatoriale, zona grigia del pre-conscio, «là dove la coscienza si vela, lasciando affiorare grumi del vissuto, ma senza spegnersi».<sup>69</sup> Benché ogni elemento geografico sia, generalmente, noto grazie ai libri, il particolare sembra sfuggire a ogni sforzo di rappresentazione che non sia quello pratico di chi, come lo scultore Mauro Corona, plasma i suoi oggetti con l'argilla. Il lavoro artigianale esprime una conoscenza istintiva delle cose che ricompare nei burchi delle lagune, ormai, consunti dal tempo e dall'abbandono, ma non tanto che non si possa riconoscerne «la forma panciuta e forte» che «mostra la sapienza delle mani che l'hanno forgiata, conoscenza di venti e maree accumulata da generazioni».<sup>70</sup> Barconi e dimore semi-abbandonate

<sup>66</sup> G. Leopardi, *Zibaldone* cit., pp. 499-550.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 512.

<sup>68</sup> C. Magris, *Microcosmi* cit., p. 59.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 63.

nate, tronchi corrosi ma non cancellati, dune disfacentesi e tapi affioranti sono l'immagine sensibile dello sforzo con cui l'interprete coglie un attimo di precario significato. Questo trascolorare di confini è simile ai fenomeni che avvengono nella foresta del Nevoso dove tutto inizia e tutto finisce, ogni cosa si sbriciola nella terra e nel rosso ruggine delle foglie: è uno spazio indistinto che si contrappone alla forma chiusa del racconto e impedisce alla voce del narratore, Samec, – voce che resta impigliata tra i rami degli alberi, di trovare una conclusione. Solo un ultranovantenne, da sempre vissuto nel bosco, riesce a costruire una mappa parziale delle doline e dei sentieri che la natura, di continuo, divora:

Il bosco è insieme esaltazione e cancellazione di confini. Una pluralità di mondi differenti e contrapposti, pur nella grande unità che li abbraccia e dissolve. Anche la luce, nella foresta, ha tagli netti, che creano paesaggi diversi e, nello stesso istante, tempi diversi. C'è la luce nera nel folto più profondo e quella verde subacquea sotto una volta di rami che s'intreccia sopra il sentiero; mentre nelle radure d'oro è ancora giorno alto, trasparenza leggera, pochi metri più in là, nella selva, è già sera, un'ombra greve. Ma la foresta, fin da quando Atteone è stato sbranato dai cani, è indistinzione e distruzione dionisiaca, ritorno al magma originario; la fiaba dice la paura del bosco, che è la paura di perdersi e cancellarsi.<sup>71</sup>

La radura di Pomocnjaki, situata all'origine della foresta, è una cattedrale di luce in cui il pulviscolo luminoso forma una cortina che cela il bosco retrostante:

La figura seduta accanto nell'erba, vicina in quell'ora e negli anni, si era alzata dal prato ai margini della foresta – dov'eravamo stati entrambi ad attendere che le cose emergessero dal buio, emergere preannunciato dall'inconfondibile odore dell'alba, o che la stella del mattino si spegnesse proprio in cima all'abete rosso di fronte, subito dopo invisibile in quello scintillio – e si era incamminata lentamente verso e oltre quella porta di luce, entrando e svanendo nella chiarezza impenetrabile, sottratta allo sguardo.<sup>72</sup>

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>72</sup> *Ibidem*, pp. 107-108.

Solo in questo spazio di frontiera è percepibile la figura perché essa, momentaneamente, si stacca dall'ombra del bosco, è accesa dall'imminenza della morte. Solo in questo interstizio è possibile la condivisibilità, l'abbandono delle maschere che popolano, in modo sinistro, i dipinti del Caffè San Marco:<sup>73</sup>

Ma a differenza di quella radura, dove la figura era riapparsa nell'oro dell'erba in cui cominciavano a distinguersi margherite e campanule, bianche artemisie e armerie rosso viola, il bosco non restituiva niente; ciò che spariva era sparito per sempre, divorato o dissolto nell'umido terriccio, senza pietosa menzogna e illusione di sepoltura [...] quelle radure erano una storia condivisa, con gli anni diventavano quasi i lineamenti del volto e il colore dei pensieri e dei sentimenti; certo un paesaggio amoroso, perché era più facile, nelle albe, amare il viso vicino che emergeva puro dal buio.<sup>74</sup>

Si può anche fare come un altro 'mappatore' del bosco, Drago Karolin che, prima di morire, ha l'ansia di correggere un errore grammaticale. La fiducia nella razionalità non esclude gli aspetti meccanici sui quali, poi, si sviluppano le risorse del pensiero e dell'immaginazione. Gli automatismi – che rivelano l'impossibilità di creare *ex nihilo* nell'universo culturale – sono il risultato dell'interiorizzazione delle competenze e dell'autonomia parziale dai contesti. I teorici che, pure, ambiscono a demistificarli, a reimmettere nel traffico, secondo Wittgenstein, il binario morto delle credenze acquisite che limitano la certezza delle proposizioni, non partono dal nulla. La giustificabilità dei giudizi ha un termine. Non dubitare contemporaneamente di tutto è, infatti, uno dei principi del gioco linguistico:

Se chiedo: «Quali colori vedi in questo momento?», allo scopo, forse, di venire a sapere quale colore si trovi lì in questo momento, nel medesimo tempo, non

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 16. Cfr. J.L. Borges, *Ragnarök*, in *L'artefice* cit., pp. 1162-1165: le maschere descritte da Magris sono simili all'immagine borgesiana delle atrofizzate divinità di questa breve prosa. Essa racconta un sogno in cui gli dèi dell'antichità, tornati dopo un esilio secolare, senza neppure il carattere umano che prima possedevano, tentano una rivolta sanguinosa contro gli uomini.

<sup>74</sup> C. Magris, *Microcosmi* cit., pp. 108-109.

posso anche dubitare se la persona a cui mi rivolgo capisce l'italiano, o se mi voglia ingannare [...].<sup>75</sup>

Ciò che, di volta in volta, è legittimo presupporre e dare per certo, in un gioco linguistico, fonda un piano sicuro che non è avventatezza né superficialità; esso identifica, al contrario, una 'forma di vita', «qualcosa che giace al di là del giustificato e dell'ingiustificato; dunque, per così dire, come un che di animale». <sup>76</sup> Tale sfondo permette l'interscambiabilità fra tensione concettuale e dati di fatto:

Anche se a «So che è così» si può sostituire «È così», tuttavia, alla negazione dell'una non si può sostituire la negazione dell'altra. Con «Il non so...», nel gioco linguistico entra un elemento nuovo.<sup>77</sup>

La negazione, quindi, rinvigorisce le domande teoriche perché semina il dubbio su questa interscambiabilità. Proprio essa, peraltro, aveva indotto il Wittgenstein del *Tractatus logico-philosophicus* a introdurre il concetto di possibilità e a fare delle proposizioni le immagini di situazioni ipotetiche, non reali. In *Della certezza* la negazione garantisce quella tensione teorica che era stata identificata con l'empiria, almeno nell'uso linguistico laddove l'uomo presenta in modo assoluto le cose, pur non potendo abbracciare la totalità dall'inizio alla fine. È l'illusione della pienezza di Michelstaedter:

Un bue non becca mai grano ma rumina sempre fieno, né del fieno si prende mai un'indigestione: così realtà assoluta indiscutibile, col suo bene e il suo male, il meglio e il peggio. Egli non dice: «questo è per me», ma «questo è»; non dice «questo mi piace», ma «è buono» [...].<sup>78</sup>

Il 'sapere', qui, espresso chiama in causa una sicurezza più esibita che provata, alla maniera di Einarsson o di Zimmermann che, nei rac-

<sup>75</sup> L. Wittgenstein, *Della certezza*, con Introduzione di A. Gargani, trad. di M. Trincherò, Torino, Einaudi, 1978, p. 54.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>78</sup> C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, a cura di E. Codignola, Firenze, Vallecchi, 1922, pp. 24-25.

conti borgesiani, procedono per volontà, cioè, privandosi di ogni buona ragione per non essere contraddetti:

Come egli dice *io sono*, così dice: «io *so* quello che *fo* perché lo fo; non agisco a caso ma con piena coscienza e persuasione» [...] la persuasione inadeguata, in ciò ch'è adeguata solo al mondo ch'essa si finge. – A ognuno il suo mondo è *il* mondo: e il valore di quel mondo è il correlativo della sua valenza, il sapore il correlativo della sapienza [...] Ognuno sa quanto vuole, vede quanto vive: quanto il suo piacere ogni volta prevedendo avvicina delle cose lontane. Tanto ne comprende quanto ne può prendere.<sup>79</sup>

Il fatto che, in un simile cerchio vizioso, si sia convinti di conoscere – e lo si esprima, quindi, in proposizioni descrittive –, ciò che si desidera o si fa praticamente, non esclude il tentativo di immaginarne le condizioni:

Si può dire che l'esperienza c'insegna queste proposizioni. Ma non ce le insegna come proposizioni isolate. Piuttosto, c'insegna una gran quantità di proposizioni tra loro connesse. Se fossero isolate, potrei forse dubitarne, perché non avrei nessuna esperienza che le riguardi.<sup>80</sup>

È l'esperienza stessa a insegnare le connessioni che consentono di presupporre alcuni elementi, mettendone altri in evidenza. Essa insegna quelle relazioni che, per Carlo Michelstaedter, indicano la letale impossibilità di 'possedere' il mondo. Compiere il cammino a ritroso, fondando le proposizioni e spiegandone l'indubitabilità, qui, si unisce alla 'proprietà' estetica, evidenziandone la risorsa retorica: la resistenza e il rapporto mai pacificato con la trasparenza e la controllabilità del discorso obbediente alla razionalità del metodo.<sup>81</sup> Il pragmatismo

<sup>79</sup> *Ibidem*, pp. 25-26.

<sup>80</sup> L. Wittgenstein, *Della certezza* cit., pp. 43-44.

<sup>81</sup> Cfr. F. Brioschi, *Critica della ragion poetica*, Milano, Bollati Boringhieri, 2002, p. 132: «Benché intermittente e abbastanza minoritaria, esiste per la verità anche una tradizione di pensiero che trova, anticipata da Hume, una risposta un po' meno catastrofica [...]. Chissà se le strutture della ragione sono davvero iscritte nelle cose stesse. Ma per parlare razionalmente non è necessario che il mondo a cui ci riferiamo sia esso stesso razionale [...]. Questa concezione per così dire 'giuridica', e non più ontologica, di razionalità è appunto il

wittgensteiniano radica le proposizioni descrittive (quelle concluse e indubitabili) nella situazione che le motiva, immagina le circostanze che danno carattere certo agli enunciati. Questo aspetto fa la differenza tra l'applicazione meccanica di una regola e il suo apprendimento consapevole ed è anche l'elemento che giustifica la possibilità di saltare le fasi e 'mostrare':

Ma com'è: mostrare a un amico che *conosciamo* non soltanto verità sui dati dei sensi ma anche verità sopra le cose? Infatti, non può certo essere sufficiente che qualcuno ci rassicuri che *lui* lo sa. Allora, da dove si deve partire per far vedere una cosa di questo genere? Si deve mostrare che anche se non usa mai le parole «Io so...», il suo contegno mostra quello che importa a noi.<sup>82</sup>

Lo straniamento irrealistico della prosa borgesiana nasce da una presupposizione analoga, sviluppa la frizione tra ciò che si ritiene non abbia bisogno di dimostrazione affinché su di esso si edifichi il discorso (lo scheletro, le fondamenta della casa ecc.), e l'invisibilità che stimola l'esplicitazione:

Il rovescio del conosciuto, il suo dorso, sono per me quelle strade penultime, quasi altrettanto ignorate, in effetti, che le sepolte fondamenta della nostra casa e il nostro invisibile scheletro [...]. La visione, per nulla complicata, in verità, pareva semplificata dalla mia stanchezza. La sua stessa tipicità la faceva irrealistica.<sup>83</sup>

Durante questo notturno camminare, realizzato 'nell'imprecisa misura del possibile', lo scrittore ha la percezione di un'identità che trascende il tempo, un *dejà vu* che non consiste nella mera ripetizione di due attimi simili:

Mi sentii morto, sentii che percepivo astrattamente il mondo, sentii un indefinito timore penetrato di scienza che è la luce migliore della metafisica. Non cre-

maggior lascito dell'empirismo critico [...]. Per intanto, se voglio che i miei discorsi sulle cose siano compresi nonché, per quel che è possibile, controllati, condivisi o confutati dai miei interlocutori sarà opportuno che continui a seguire determinate regole di argomentazione, non meno che di grammatica».

<sup>82</sup> Cfr. L. Wittgenstein, *Della certezza* cit., pp. 67-68.

<sup>83</sup> J.L. Borges, *Sentirsi in morte* (1928), in *Nuova confutazione del tempo*, in *Altre inquisizioni* cit., in *TO*, p. 1080.

detti, no, di aver risalito le prevedibili acque del Tempo; piuttosto, sospettai d'essere in possesso del senso reticente o assente dell'inconcepibile parola *eternità*. Solo in seguito potei definire tale immaginazione.<sup>84</sup>

Il non-detto deriva, quindi, dall'impossibilità di ragionare l'atemporale tramite il linguaggio. La 'conoscenza' affidata, in tal modo, da Borges alla letteratura nasce da un ri-conoscimento, da una *bêtise* apparente che esprime, alla Bouvard et Pécuchet, l'insofferenza nei confronti dell'astrazione:

Eraclide Pontico riferisce con ammirazione che Pitagora ricordava d'essere stato Pirro, e prima di lui Euforbo, e ancor prima qualche altro mortale; per ricordare vicissitudini analoghe, io non ho bisogno di ricorrere alla morte, né all'impostura. Debbo questa varietà quasi atroce a un'istituzione che altre repubbliche ignorano, o che opera in esse in modo imperfetto e segreto: la lotteria [...]. Sono di un paese vertiginoso dove la lotteria è parte principale della realtà: fino ad oggi, pensai così poco ad essa come alla condotta degli dèi indecifrabili o del mio cuore.<sup>85</sup>

*La lotteria a Babilonia*, dove la varietà del reale e dei destini umani deriva dalla combinazione fortuita dei possibili, tematizza il ricorso, nella rappresentazione della teoria, all'arte. L'imprecisato uomo del popolo babilonese che, ormai lontano dal suo paese e dai suoi costumi, descrive il gioco, infatti, da una parte, è devoto alla simmetria, dall'altra è poco speculativo. Questa 'incapacità' lo induce a usare uno schema simbolico per descrivere la teoria generale dei giochi:

Il babilonese è poco speculativo. Accetta i dettami del caso, gli affida la propria vita, la propria speranza, il proprio terrore, ma non gli accade di investigare le sue leggi labirintiche, le sfere giratorie che le rivelano. Tuttavia, la dichiarazione officiosa cui ho accennato ispirò molte discussioni di carattere giuridico-matematico, e da una di esse nacque la proposta seguente: «Se la lotteria è un'intensificazione del caso, una periodica infusione del caos nel cosmo, non converrebbe far intervenire il caso in tutte le fasi del gioco, e non in una sola? Non è ridicolo che il caso detti la morte di qualcuno e che le circostanze di questa morte –

<sup>84</sup> Cfr. *ibidem*, p. 1081.

<sup>85</sup> Idem, *La lotteria a Babilonia*, in *Finzioni* cit., pp. 666-667.

pubblica o segreta, immediata o ritardata d'un secolo – non siano anch'esse soggette al caso?». Questi scrupoli, troppo giusti, provocarono finalmente una sostanziale riforma, le cui complessità [...] non s'intendono che da pochi specialisti, ma che cercherò di riassumere, anche se in modo simbolico.<sup>86</sup>

In questo universo dominato dal tempo eleatico, la teoria diventa velleità e coazione psicologica. L'infrazione stessa, imprevedibilmente, si adatta a un codice oscuro e fatale:

Uno schiavo rubò un biglietto cremisi che nel sorteggio lo designò per la bruciatura della lingua. Il codice prevedeva la stessa pena per chi rubava un biglietto.<sup>87</sup>

La capziosità babilonica è nel suo degenerare in proiezione fantasmatica, in un *tout se tient* che svuota ogni sintesi nella vana 'indecidibilità' della frase finale:

L'ubriaco che improvvisa un'ingiunzione assurda, il sognatore che si sveglia di colpo e strozza con le sue mani la donna che gli dorme a fianco, non c'è il caso che eseguano una decisione segreta della Compagnia? Questo funzionamento silenzioso, comparabile a quello di Dio, provoca ogni sorta di congetture. Una, abominevolmente, insinua che già da secoli la Compagnia ha cessato d'esistere [...] un'altra la giudica eterna e insegna che durerà fino all'ultima notte, quando l'ultimo dio annullerà il mondo. Un'altra afferma che la Compagnia è onnipotente, ma che solo influisce sulle cose minuscole [...]. Un'altra, per bocca di eresiarchi mascherati, *che non è mai esistita e mai esisterà*. Un'altra, non meno vile, ragiona che è indifferente affermare o negare la realtà della tenebrosa corporazione, poiché Babilonia, essa stessa, non è altro che un infinito gioco d'azzardo.<sup>88</sup>

La tensione teorica, nei racconti borgesiani, esagera la differenza tra consapevolezza e dati di fatto:

Essere immortale è cosa da poco: tranne l'uomo, tutte le creature lo sono, giacché ignorano la morte; la cosa divina, terribile, incomprensibile, è sapersi immortali [...]. Ammaestrata da un esercizio di secoli, la Repubblica degli Im-

<sup>86</sup> *Ibidem*, pp. 670-671.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 668.

<sup>88</sup> *Ibidem*, pp. 672-673.

mortali aveva raggiunto la perfezione della tolleranza e quasi del disdegno. Essi sapevano che in un tempo infinito ad ogni uomo accadono tutte le cose [...]. Come nei giuochi d'azzardo le cifre pari e le dispari tendono all'equilibrio, così l'ingegno e la stoltezza si annullano e si correggono e forse il rozzo poema del Cid è il contrappeso che esigono un solo epiteto delle *Egloghe* o un detto di Eraclito [...]. Visti in tal modo, tutti i nostri atti sono giusti, ma sono anche indifferenti. Non esistono meriti morali o intellettuali.<sup>89</sup>

È ancora *L'immortale* in cui la tendenziosità di questo sapere si fa visione *sub specie aeternitatis*, rinuncia a ogni forma di scelta; ne *Il parlamento*, esso si riduce al ricordo di una coincidenza, irrimediabilmente smarrita, tra la mappa e l'universo:

[...] sono sulla terra l'unico guardiano di quell'avvenimento, il Parlamento, il cui ricordo non potrò condividere. Sono ora l'ultimo parlamentare. È vero che tutti gli uomini lo sono, che non c'è un essere sul pianeta che non lo sia. Ma io lo sono in un altro modo: so che è così [...].<sup>90</sup>

L'impresa di costruire un'assemblea mondiale che rappresenti ogni cosa e ogni persona termina con il finale e immenso rogo di libri di cui è testimone Alejandro Ferri durante un percorso notturno. Quest'ultimo ricorda l'immagine, già whitmaniana, delle *Conversazioni americane*:

Qualcosa di quello che intravedemmo dura ancora – il muro rossiccio della Recoleta, il muro giallo del carcere, due uomini che ballavano all'angolo di una strada, un atrio a scacchi con un'inferriata, le sbarre del passaggio a livello, la mia casa, un mercato, l'insondabile e umida notte – ma nessuna di quelle cose fugaci che forse furono altre, importa. Importa avere sentito che il nostro progetto, del quale più di una volta ci eravamo burlati, esisteva realmente e segretamente ed era l'universo e noi.<sup>91</sup>

Nel racconto, un altro personaggio dall'atteggiamento adulatorio ed esagerato, l'obliquo Twirl, amplia a tal punto il progetto di una rappresentanza mondiale da volervi includere ogni possibile libro. Questo abnorme ampliamento aggiunge un'ulteriore sfumatura all'atto borghesiano di tendere la corda teorica, evidenziandone le contraddi-

<sup>89</sup> Idem, *L'immortale*, in *L'Aleph* cit., p. 784.

<sup>90</sup> Idem, *Il parlamento*, in *Il libro di sabbia* cit., p. 578.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 595.

zioni: non ultima quella che la avvicina all'apparente oggettività dell'erudizione. È la 'truffaldina ammicchiata' del post-moderno che trasforma i letterati nei busti vilipesi, a tradimento, dallo sterco dei colombi nel Giardino di Trieste:

Grigia è la teoria, dice Mefistofele, ma verde è l'albero della vita. La generazione slataperiana crea la triestinità denunciando i busti rassicuranti, il museo del sapere tradizionale e sistematico che irrigidisce la vita ed elude il dramma dell'esistenza, inserendo e neutralizzando ogni fenomeno nel catalogo e nella classificazione. Anche a Trieste ha luogo, con un respiro europeo, la battaglia nietzscheana contro la cultura fossilizzata. La triestinità è anche – forse soprattutto – questa vitalità verde liberata, con asprezza e goffagine adolescente, dal grigio della civiltà [...]. I busti e le erme, nel Giardino, sono statue funebri. Slataper muore, e altri con lui. I compagni che gli sopravvivono muoiono in un altro modo; per dimenticare quella rivelazione insostenibile diventano custodi di quel sapere, di quel grigio che avevano sognato di distruggere e che ora cercano di riedificare come un muro che li protegga dal verde.<sup>92</sup>

Solo chi, come Umberto Saba, è capace di tuffarsi nell'azzurro più splendido e nel fango più lutulento, chi possiede il candore e la crudeltà del bambino che si incanta per il fiore, ma schiaccia l'insetto, «è aldilà di quella contraddizione fra il verde e il grigio, perché è aldilà del bene e del male; sguazza nella vita, nella sua seduzione e nel suo sudi-ciume».<sup>93</sup> L'innocenza, nella scrittura di Magris, è il nocciolo delle cose, non ancora sgualcite dalla presenza umana, non rivestite dall'involucro con cui sono rese familiari. Eppure essa è percepibile solo grazie alla finzione che fa sentire i colori anche quando il film è in bianco e nero:

[...] i colori delle cose, della loro vicinanza e lontananza, del mondo tangibile che esiste là fuori e arriva benevolo alla corteccia cerebrale, rosso, azzurro, giallo, per farsi vedere toccare desiderare, come un fiore si veste di tinte sgarbanti per richiamare l'insetto.<sup>94</sup>

<sup>92</sup> C. Magris, *Microcosmi* cit., p. 257.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 273.

Hanna Serkowska

## Un'altra incarnazione tristanica del romanzo occidentale?

*A difficili amori io nacqui  
Le cose amare sono le più care  
Mai più tu sarai un oggetto d'amore*

Nel presente articolo non intendo considerare tutti i tipi di amore presenti nell'opera morantiana in cui molta parte spetta all'amore tra un genitore (e più spesso una genitrice) e un figlio, e in cui molti protagonisti tendono in definitiva verso la perfezione e la completezza androgina. Mi limiterò invece a svolgere alcune riflessioni attorno all'amore di coppia rivelantesi precluso in quanto sprovvisto del fondamento necessario dell'amor proprio. Nel far ciò mi richiamerò alle teorizzazioni di Søren Kierkegaard, ma innanzi tutto a quelle di Denis de Rougemont,<sup>1</sup> il quale afferma che gli ultimi grandi romanzi europei ad aver riproposto il mito tristanico – cruciale per spiegare la natura della passione amorosa – sono *Lolita* di Nabokov, *L'uomo senza qualità* di Musil e *Dottor Živago* di Pasternak. Tutti e tre raccontano una storia d'amore sin dall'inizio reso impossibile e inattuabile dal vigente contesto sociale. Il fulcro dei vincoli che si richiamano al paradigma

<sup>1</sup> D. de Rougemont, *L'amore e l'Occidente*, trad. it. di L. Cantucci, Introduzione di A. Guiducci, Milano, Rizzoli, 1996.

tristanico richiede un'impostazione asociale in quanto nasce contro le norme, e si scontra con i divieti sociali. Si tratta di volta in volta di un rapporto extraconiugale, incestuoso, vietato o reso inaccessibile dalla situazione contingente. Oggi, venuti meno gli ostacoli e i tabù di una volta (morali, di costume o politici), è tutto lecito a patto che il rapporto non danneggi la salute, l'igiene, la produttività, o l'informazione. Agli esempi canonici richiamati da de Rougement vorrei proporre di aggiungere *Menzogna e sortilegio* cui è dedicato il presente articolo e in cui abbiamo un'altra rappresentazione di un certo spessore del mito tristanico. Prima di dare una lettura del testo in quest'ottica, è necessario ricordare che secondo lo studioso svizzero l'amore segue sempre determinati schemi mitici (l'amore non è libero e culturalmente indeterminato, bensì segue uno schema durevole e universale delle relazioni umane, provoca determinate reazioni e sottopone la nostra immaginazione a una vera e propria costrizione). In secondo luogo tra la sfera erotica e quella religiosa, sempre nell'accezione dello studioso svizzero, esiste un movimento pendolare, in quanto l'eros avrebbe a che fare non con il fisico, bensì con lo spirituale. L'essenza dell'amore è il desiderio – paradossale dal punto di vista dell'istinto di sopravvivenza – di perdere se stessi, di vivere una catastrofe. Di conseguenza il racconto sul tema dell'amore proibito aiuterebbe a sublimare le tensioni reali e a vivere una soddisfazione simile a quella derivabile dall'esperienza vera. Infine de Rougement sostiene che l'eros è diventato un problema per l'Occidente perché è la terra della cristianità che condanna, reprime e rimuove l'eros concepito come mero istinto sensuale e quindi inconciliabile con la morale religiosa. Il cristianesimo si è più adoperato a favore della repressione dell'istinto sessuale che non a favore della canalizzazione dello stesso in senso spirituale (o canalizzazione finalizzata all'uso dell'istinto per altri scopi), temendo che l'Eros stesso senza la grazia potesse portare a Dio e alle rivelazioni. Perciò, il cristianesimo ha 'creato' il problema dell'eros.<sup>2</sup> L'erotismo iniziereb-

<sup>2</sup> De Rougement fa osservare la totale assenza di libri cristiani che possono essere paragonati al *Kāmasāstra*, al *Tantra*, trattati simili a *Upanisad* in cui si uniscono il sessuale e il divino.

be invece laddove la spinta sessuale eccede i suoi obiettivi di procreazione per diventare scopo a se stessa o un mezzo di espressione dello spirito. L'amore non è fine a se stesso.

L'esempio che meglio illustra l'errore del mondo cristiano nel condannare l'eros è la storia di Tristano e Isotta, diventata un racconto mitico, uno schema universalmente valido di innamoramento che molti autori hanno seguito o semplicemente ripetuto. È un mito dell'amore che ha bisogno di ostacoli e di divieti, o di rimozioni, per esistere, un amore che si nutre della passione stessa (la passione con i suoi connotati di sofferenza), l'agostiniano *amabam amare* – amare per l'amore.

La storia di Tristano propone in definitiva un amore difficile che si nutre di assenza, di difficoltà, e di divieto, rendendo l'ostacolo il requisito fondamentale del sentimento. Il vero tema del racconto diventa quindi la distanza, la separazione tra i due che cercano la sofferenza amorosa in luogo dell'appagamento e che non si amano neanche (si ricordi la confessione fatta dagli amanti all'eremita), che non si sono scelti. È stato l'amore a scegliere loro: la pozione amorosa che entrambi hanno bevuta e che mantiene il suo potere di agire per tre anni era destinata a lei e allo zio di Tristano, Marco, che Isotta doveva sposare.

La leggenda di Tristano è un archetipo dell'amore, è il racconto dei racconti che riaffiora in molta letteratura mondiale posteriore. L'amore nei romanzi ha sempre una radice 'tristanica' nel senso che l'amore felice, consumato, di facile accesso e che risponda a norme comunemente accettate o tollerate, non ha storia. Senza riguardo all'oggetto dell'amore, ogni amore nella letteratura mondiale ha una radice tristanica. La passione amorosa diventa tanto più intensa (e quindi tanto più passibile di divenire oggetto della narrazione romanzesca) quanto più difficile è la congiunzione degli amanti: tra Tristano e Isotta ci deve essere il re Marco a separarli. L'ostacolo è per lo più di carattere sociale e a volte rappresenta l'intera società o la indica simbolicamente.

Andando più in là, giova richiamare anche il parere di Kierkegaard, secondo cui alla base dell'amore, che è un sentimento paradossale,<sup>3</sup> v'è sempre l'amor proprio: ama altri chi ama se stesso. A questo punto possiamo entrare veramente nel merito del problema amoroso che riscontriamo nelle opere della Morante che si sente non amata, non amata da altri, ma innanzi tutto si sente innamorata di se stessa e non ricambiata. «L'amore è stato per me prima una parodia, e poi un inferno»,<sup>4</sup> dichiara, e il senso della parodia e dell'inferno si spiega, come vedremo, sia sul piano biografico sia su quello artistico. Tale dichiarazione, di essere esclusa dall'amore e di non riamare innanzi tutto se stessa, apre e chiude (si veda l'esergo del saggio) la sua opera, riassumendola simbolicamente. Tra le prose brevi in seguito destinate alla raccolta *Pro e contro la bomba atomica*<sup>5</sup> troviamo un brano che illustra a perfezione la situazione. È il racconto intitolato *I tre Narcisi*, in cui si descrive il colloquio di tre personaggi, Angelo, Saverio e Ludovica, una domenica in un caffè della Piazza del Popolo (quel caffè che fu un luogo fisso di incontro della Morante con Pasolini, Moravia e molti altri). Ognuno dei tre esemplifica una variante dell'amor proprio. Angelo – il Narciso indulgente – ama se stesso con l'amore felice: si piace ed è sicuro anche di piacere agli altri. Il mondo dovrebbe essere indulgente con Angelo perché egli è indulgente verso il mondo. Saverio, ovvero il Narciso furioso e sognatore, non piace agli altri, a coloro che non condividono il suo amor proprio. In reazione all'indifferenza degli altri Saverio diventa aggressivo e cerca di dimostrare l'altrui inferiorità. Ludovica, il Narciso infelice e disperato, è uno degli esempi più mostruosi dell'amor proprio: non si piace e non si stupisce che gli altri la ritengano ripugnante. È innamorata non ri-

<sup>3</sup> Secondo Kierkegaard, la fede cristiana è possibile solo in virtù di un paradosso che ne è la condizione. Cfr. S. Kierkegaard, *Philosophical Fragments / J. Climacus*, (Kierkegaard's Writings), ed. and transl. by H.V. Hong and E.H. Hong with Introduction and Notes, 2nd printing, with corrections (1st printing, 1985), Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1987. Quanto all'amore, il grado più elevato di ogni passione è il desiderio costante di perdere se stessi.

<sup>4</sup> E. Morante in un'intervista a J.N. Schifano, *Barbara e divina*, «L'Espresso», 2 dicembre 1984.

<sup>5</sup> Ora in E. Morante, *Opere*, II, Milano, Mondadori, 1998, pp. 1471-1473.

cambiata di se stessa. Allo stesso tempo solo lei può aiutare la povera Ludovica, diseredata dall'amore. Col tempo imparerà a odiare e amare se stessa di un amore che le madri nutrono verso il proprio piccolo nato male. Amare senza essere riamati, e innanzi tutto cercando di nascondere questo amore dal mondo. Ludovica diventerà un'ipocrita, ma solo Satana stesso – leggiamo – dannerebbe la disgraziata fanciulla. Così si descrive Morante-Ludovica (gli altri due Narcisi, possiamo supporre, sono rispettivamente Moravia e Pasolini), che, a differenza degli altri, non cerca la reciprocità del mondo, e non s'illude che il suo amore possa essere ricambiato se non da lei stessa.

Morante ha quindi tutte le carte in regola perché gli amori da lei descritti siano infelici, tristanici, difficili. E in ognuno dei quattro romanzi si ripeterà, infatti, la stessa desolata constatazione dei protagonisti: nessun amore per me, mai. In *Menzogna e sortilegio* la carenza affettiva riguarda sia il rapporto tra i cugini, Anna e Edoardo, sia quello tra Anna e Elisa, madre e figlia. A fronte del disamore la narratrice ha un'idea brillante: decide di mentire agli altri, ma soprattutto a se stessa per ingannarsi, per illudersi di essere amata. E questa menzogna dura almeno finché si racconta. Elisa è una specie di Sheherezade che vuole rimandare la condanna al disamore, e quindi racconta. La relazione amorosa costituisce, sotto tale aspetto, il terreno privilegiato della menzogna che è spesso proferita per nascondere l'assenza di un innamorato e/o dell'affetto. L'amore stesso, inteso come *amabam amare*, è più importante dell'oggetto d'amore che è un amore alla Tristano. Le bugie determinate dall'amore si configurano come una «malattia da immaginazione», detta anche il «morbo fantastico».<sup>6</sup> Anna e Francesco, entrambi innamorati di Edoardo, se lo immaginano ciascuno a modo suo, e lo desiderano di nascosto l'uno dall'altra. Presto il morbo, scaturito dall'amore tristanico, mutato in delirio, porta ad esiti mortali che ci vengono esibiti in dettaglio. Vediamone qualche esempio. Tutta la 'fenomenologia amorosa' del romanzo ha a che fare con l'illusione o la menzogna, a cominciare dalla figura della capostipite

<sup>6</sup> Idem, *Menzogna e sortilegio*, in *Opere cit.*, p. 23.

Cesira. La sua predilezione per la finzione e per le recite ne fanno una vera e propria capocomica. Cesira ha una profonda vocazione per la menzogna, praticata quasi con dedizione religiosa, coltivata e tramandata come un rito dell'immaginario. Nel capitolo intitolato *Mia nonna fu un matrimonio d'interesse*, Cesira confida un giorno a sua figlia, Anna, di non aver mai amato Teodoro, e di essersi invece innamorata di un ufficiale austriaco, insinuando che tra lei e il fantasmatico ufficiale (con ogni probabilità inventato dalla vecchia) ci fosse stato dell'altro. Una bisava della famiglia, Costanza, per tormentare chi le voleva bene, e per ingelosire gli amanti, mentre mentiva si serviva di personaggi immaginari, spesso romanzeschi. Una sorella del nonno di Elisa, a sua volta, si consolava di essere zitella, inventando un fidanzato che, in seguito a un dramma imitato da un romanzo in voga, s'era ucciso per lei. L'amore mancato o non ricambiato, sempre unito alla tristezza e alla sofferenza, è da generazioni presente nella famiglia di Elisa e la bugia d'amore si tramanda matrilinearmente (per cui converrebbe forse definirlo un amore isottiano anziché tristanico). Vediamone qualche esempio. Cesira, ancora in fin di vita, inventa di essere stata seguita da un uomo «di bella statura, vestito con eleganza»;<sup>7</sup> Anna prima giura (e spergiura) di non amare nessun altro uomo, sposa Francesco che la deve salvare dalla fame, e assicurarle un legame con l'amato Edoardo, e poi finge di avere un amante per far soffrire e umiliare il marito. Come vediamo, oltre ad essere un sentimento legato alla menzogna, l'amore genera anche comportamenti sadici e crudeli, dei quali parlerò tra poco. Elisa mente all'amatissima madre («siamo stati a far merenda»<sup>8</sup>), per non tradire il vero traguardo delle passeggiate domenicali col padre, mentre in verità si recano a casa di Rosaria che – diversamente da Anna – coccola, accarezza e loda la bambina per la sua bellezza, dimostrandole l'affetto, negato dalla madre insensibile. L'illusione di sentirsi amata (l'autoinganno) segna infine il culmine nell'episodio delle finte (in verità scritte tutte da Anna) lettere del cu-

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 650.

gino. Le lettere costituiscono la massima testimonianza dell'amore frustrato, non ricambiato, di un nucleo affettivo avente al centro la carismatica figura di Edoardo attorno al quale la sindrome menzognera si è potuta sviluppare in maniera esemplare. Anna e Edoardo sono due amanti tristanici, che rifuggono il mondo e che il mondo rifugge a sua volta, allo stesso tempo separandoli, dato il loro rispettivo censo materiale, la nobiltà del cugino e l'umile estrazione sociale di Anna che la fa sentire come una *pervenue*. L'amore, in sintesi, è sempre un sentimento sbagliato e/o ostacolato.

Stefania Lucamante parla a questo proposito del sentimento erroneo, dell'amore di matrice girardiana che non genera che menzogna e gelosia,<sup>9</sup> enfatizzando la *zelotypia* (dal gr. *zelos*, ovvero emulazione, rivalità, zelo). René Girard<sup>10</sup> lo spiega citando il caso di *Alla ricerca del tempo perduto*, in cui l'amore è subordinato alla gelosia (considerata da Girard, come da Proust, indipendente dall'amore), per cui il desiderio amoroso dipende dalla presenza del rivale, di un terzo. La gelosia, infatti, si accompagna indissolubilmente al tema amoroso, essendo spesso la principale, e a volte l'unica, manifestazione dell'amore; lo vediamo ancora ne *L'Isola di Arturo* quando Wilhelm dice del figlio che Arturo (di cui non a caso la Morante disse «Arturo c'est moi»<sup>11</sup>) è un geloso universale che da solo non ama nessuno, ma cerca disperatamente l'amore degli altri. La gelosia, che è una delle passioni più spesso rappresentate nella letteratura e quella tra le forze primarie che più rovinano la felicità umana,<sup>12</sup> nasce, infatti, dal sospetto o dalla rivalità soprattutto nell'amore. Dal sospetto (o dalla certezza) di non essere amati, e dalla rivalità a sfondo amoroso. Di conseguenza molti amori sfociano in morbose gelosie e qualche volta in vere e proprie

<sup>9</sup> S. Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Firenze, Cadmo, 1998.

<sup>10</sup> R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, si è avvalso delle teorizzazioni di de Rougement, il cui *L'amour et l'Occident* apparve per la prima volta nel 1939.

<sup>11</sup> E. Morante in un'intervista a J.N.Schifano, ora, con il titolo *La divina barbara*, in *Cahiers Elsa Morante*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, p. 13.

<sup>12</sup> Cfr. *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Greenwood Press-Westport, Seigneuret Editions, 1988.

patologie a sfondo passionale, come dimostra l'amore morboso di Edoardo. Il bell'eroe è capace di amare infatti solo una persona per cui gli piace avere pietà. Tortura psicologica e fisica ne alimentano la passione (è qui palese l'ispirazione morantiana al modello sadico-pornografico e al romanzo libertino in genere). Edoardo, che si dimostra spietato, sadico, è un eroe alla don Giovanni nell'interpretazione di Mozart, il quale, più di Tristano, cerca non di liberarsi dalle modalità che regolano la vita sociale, ma di infrangerle, violarle, sconvolgerle. Vive di trasgressione. Se la morale non esistesse, egli se l'inventerebbe solo per violarla. È un bugiardo e un truffatore che ama senza amare.<sup>13</sup> Rappresenta un caso di amore fatto di crudeltà e ipocrisia, o nato dal gusto dei giochi perversi. Si adopera per umiliare e mortificare la sua cugina-fidanzata, perciò le ha fatto credere di essersi invaghito e di avere intenzione di sposarla; per sadismo, Edoardo (che è uno strano incrocio di un amante romantico che muore di tisi e di un seguace di De Sade) si inventa in seguito un'altra fidanzata e ne parla alla cugina, mentre in verità parte a causa dell'aggravarsi della tisi che presto lo porterà alla morte. Sembra addirittura che l'unico sentimento capace di legarlo ad Anna si nutra della di lei sofferenza. I versi sibillini della poesia dedicata ad Anna («Il Cugino recita versi oscuri»<sup>14</sup>) per accompagnare il rubino dell'anello regalatole, esplicitano la natura dell'affetto di chi trae godimento dall'affanno altrui. Il crudele rimatore si definisce in essi una capra-vampiro venuta per succhiare il sangue all'amata:

<sup>13</sup> Per de Rougement (*Les mythes de l'amour*, Paris, Editions Albin Michel, 1961) l'amore di don Giovanni è un amore all'insegna della facilità del godimento e della varietà, ma in cui le mille e tre donne sono possedute al di fuori di ogni laccio ufficiale e soprattutto senza una vera passione. Lo studioso svizzero può essersi ispirato, nell'affermarlo, a *De l'amour* di Stendhal che (nel libro II, capitolo LIX, *Werther et Don Juan*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 259-270) parla di due tipi di amore: quello di Werther e quello di Don Giovanni. L'amore di tipo wertheriano apre l'animo all'arte, porta alla pazzia della sensibilità, vive il desiderio e la contemplazione di un amore segreto e silente. Don Giovanni invece vuole rinomanza, chiasso, è un arido egoista, tratta le donne come il campo nemico e si rallegra delle loro disgrazie. Alla fine, il vecchio dissoluto muore dalla noia che è stata la sua vita, mentre Werther muore disperato.

<sup>14</sup> E. Morante, *Menzogna e sortilegio* cit., p. 243.

Per amore d'un rubino di sete moriva/ il bianco diamante, il candido cavaliere:/ – O Rubino, o fanciulla, o Pietà, o rosa rossa,/ fammi alla tua vene bere./ – La mia vena, o diletto, fontana a te sia./ Bevi, assetato, bevi anima mia!/ Egli bevve: il rubino, come luna sorgente,/ si spogliava del suo colore./ Non rimpiangere, o cara. Anche il Giorno ha pallida fronte/ e pallide guance ha l' Amore.<sup>15</sup>

Tale è, in sintesi, la cognizione che Edoardo ha dell'amore in genere, come sentimento vampiristico, sadico, dalle guance pallide, che ha bisogno del sangue altrui per restare in vita.<sup>16</sup> Il matrimonio viene prospettato ad Anna come un magnifico miraggio, ma risulta una burla crudele e spietata. Ovviamente le bugie escogitate e poi messe in atto da Edoardo non potrebbero riuscire senza la complicità di Anna che fa di tutto per credervi, per non disingannarsi, per continuare a vivere e a morire nell'illusione espressa per mezzo del sintagma ricorrente «fa di me quel che tu vuoi». Edoardo è un devoto e compiaciuto seguace della finzione. Per il gusto dello spettacolo, della commedia, egli finge addirittura di credere vere quelle che sa perfettamente non essere che menzogne (le menzogne di Francesco). Un sicuro beneficio che ne trae il maestro della finzione è che, tormentati i due (Anna e Francesco), egli riesce a tormentare una terza persona, implicata nei rapporti d'amore con Francesco, Rosaria. Edoardo ricorre ad intricati scenari per separare Francesco da quest'ultima, o per unire Francesco ad Anna che odierà e disprezzerà lo sposo per il resto della vita. Quindi genera altri amori difficili e amanti non ricambiati. Rancore, amarezza, odio e sofferenza in ben tre persone.

Finora, restando fedele all'ideazione di de Rougement, della coppia 'mito-amore', mi sono occupata più dell'amore. Ora invece vorrei soffermarmi sulla componente mitica del binomio. È stato detto che non

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 248.

<sup>16</sup> Si potrebbe richiamare l'attenzione su una puntuale rispondenza tra il testo del romanzo morantiano e la leggenda di Tristano. Essa conferma l'ispirazione morantiana alla storia di Tristano. Edoardo ferisce Anna con il ferro da ricci senza un motivo apparente nel romanzo. Ma la scena si spiega se si ricorda che, nella leggenda di Tristano, Isotta viene sottoposta alla prova di veridicità: deve prendere in mano un ferro rovente e, se non è stata con un altro uomo, il ferro non la brucerà.

siamo liberi di innamorarci, ma che siamo invece determinati da alcuni miti dell'amore già resi durevoli, perpetuati e trasmessi da opere di letteratura, opera lirica e film. Sono i miti dell'amore che ci fanno desiderare l'innamoramento. Il racconto amoroso fa da galeotto fin dai tempi di Paolo e Francesca danteschi. Nei romanzi morantiani tutti i protagonisti risultano, non solo in materia dell'amore, ma in ogni situazione e scelta vitale, condizionati dalle loro letture. Ma ciononostante, sembra dirci la scrittrice, nei confronti di questi miti, che si tramandano nei racconti sull'amore, non si deve rimanere schiavi, ovvero dei pedissequi imitatori, ma li si può trasformare in modo creativo. E questa trasformazione, senza perciò presupporre cambiamenti rivoluzionari, avviene – possiamo dire – ogni volta che in un sintagma del testo (per sintagma intendo ogni attualizzazione testuale) viene a declinarsi il paradigma del vecchio mito. Voglio dire che anche senza un'espressa intenzione dello scrittore di trasformare il mito, questa trasformazione avviene nel corso del gioco che egli intraprende scrivendo. E la Morante certamente assunse un atteggiamento non passivo verso i vecchi miti. Alcuni di essi sono ripresi tali e quali, altri avvertati, altri ancora le sono cari al punto di volerli preservare dalla distruzione, dalla trasformazione. Vediamo i miti trasformati o decostruiti – a cominciare dall'amore romantico che richiama il bovarismo, ovvero la sindrome di chi si illude, chi sogna di essere laddove non è, e non è dove effettivamente si trova. Il sogno d'amore è una forma di fuga da se stessi.

Del sogno d'amore si parla attaccando contemporaneamente tutta la tradizione romanzesca che lo ha creato e tramandato, onde si rende necessario il riferimento all'atto dello scrivere e della letteratura in genere. Il mito dell'amore romantico è poi sviluppato all'interno dei riferimenti a carattere autotematico e costringe a pensare alle questioni relative all'attività letteraria o artistica in genere. Per esempio, in *Menzogna e sortilegio* spesso la parola 'romanzo' viene usata come sinonimo di 'amore' (nel senso di fantasticheria, sogno, illusione): 'il loro romanzo' uguale a 'il loro amore'. Così si può confondere l'amo-

re e il romanzo. La lettura con l'amore, l'amore con il mito (il racconto mitico) sul tema amoroso. Vediamo:

Per Cesira, il romanzo d'amore di sua figlia non rimase a lungo un segreto

[...] ella doveva, senza dubbio, avere udito da mia madre un divieto così feroce di riaccendere il più leggero baleno su quel sepolto romanzo fra i due cugini

*Le seduzioni romantiche non erano che prose scadenti?*

lascerei volentieri nell'oblio e nel riposo quest'unica testimonianza superstite del patetico romanzo di Anna.<sup>17</sup>

L'amore viene definito molte altre volte un genere letterario: idillio, fiaba, commedia. Comunque sia, l'amore romantico – si sa – esiste solo nei libri e la letteratura precede la vita e ogni nostro rapporto con la realtà è guidato dai nostri presupposti culturali, dalle nostre letture. Un eroe che si illude di non seguire schemi culturali precostituiti, preesistenti, è buffo e fa pietà.

Da questa breve rassegna di prove testuali si constata che di *Menzogna e sortilegio*, ma anche dei romanzi posteriori di Elsa Morante, in grado minore, si può parlare come di un'altra notevole incarnazione della paradigmatica storia di Tristano, oltre alle tre citate dallo studioso svizzero. Sicuramente siamo ancora lontani dal concetto dell'amore liquido di recente teorizzato da Zygmunt Bauman.<sup>18</sup> Se il modello dell'uomo di oggi, come sostiene Bauman, è Ulrich di *Der Mann ohne Eigenschaften*, un eroe che non conquista una qualità o una fisionomia se non in modo transitorio, un uomo senza legami («der Mann ohne Verwandtschaften»<sup>19</sup>), i romanzi morantiani appartengono al mondo 'pre-liquido', al mondo di ieri governato dalle passioni forti (non 'allentate') e durature (non passeggere), che comportavano una tragedia dello spirito e che portavano alla catastrofe.

<sup>17</sup> E. Morante, *Menzogna e sortilegio* cit., pp. 204, 606, 784, 785.

<sup>18</sup> Z. Bauman, *L'amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*, trad. it. di S. Minacci, Bari, Laterza, 2004.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 5.



Andrea Amoroso

Roland Barthes.

Il testo come macchina *perversa*

Non ci sarebbe approccio più fuorviante, per parlare della critica di Roland Barthes, quanto quello che pretendesse di analizzare la sua opera (critica e non – ma nei suoi scritti spesso tale distinzione viene complicata fino a diventare del tutto instabile) a partire dalla ricerca di una serie di principi consolidati e refrattari ad ogni modifica che il critico francese abbia fatto suoi e tramandato alla generazioni future di studiosi, critici o semplici lettori. Il motivo di tutto questo sta nelle peculiarità proprie della scrittura di Barthes, un autore per il quale i confini stretti di categorie quali teoria, critica, saggio, resoconto, fiction, autobiografia, indagine sociologica hanno avuto un'importanza molto relativa e sono serviti per lo più a titolo di esempi che valessero a mostrare quanto tali separazioni potessero essere arbitrarie e soffocanti.

Potrebbe sembrare però piuttosto singolare che, per demistificare e per mettere alla stretta le fossilizzazioni delle ideologie egli si sia servito proprio dei sistemi ideologici più forti che il XX secolo abbia generato (marxismo e psicanalisi). Tuttavia è bene ricordare che l'utilizzo di questi complessi sistemi di pensiero ha funzionato per Barthes come una sorta di grimaldello, tanto più capace di far emergere nuovi punti di vista, quanto più ingombrante fosse stata la sua influenza e la sua portata teorica.

Aveva sempre lavorato sotto la tutela di un grande sistema (Marx, Sartre, Brecht, la semiologia, il Testo). Oggi gli sembra di scrivere più allo scoperto; nulla lo sostiene se non lembi di linguaggi passati.<sup>1</sup>

Parlare della scrittura di Barthes come di qualcosa che funzioni semplicemente a *mettere in predicato* qualcos'altro è nient'altro che un non-senso, perché la scrittura (quando lo è veramente) diventa inseparabile e indistinguibile da ciò di cui è espressione, e quindi è essa stessa espressione, l'unica, necessaria e decisiva. Quella che oppone ai principi del «Bello» del «Bene» della «misura» e del «gusto»<sup>2</sup> la radicalità e l'estremismo del «desiderio»,<sup>3</sup> quel desiderio che – svuotato di ogni implicazione soggettivistica – assumerà un'importanza fondamentale nelle teorizzazioni di Barthes intorno al testo.

È proprio a partire da *Critica e verità*, la risposta al pamphlet di Raymond Picard *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, nel quale questi si scagliava contro i metodi della nuova critica, che le riflessioni sui fondamenti dell'attività critica in primo luogo, e sul rapporto tra letteratura e critica in secondo, iniziano ad avere quel posto centrale che ricopriranno poi nella gran parte degli scritti di Barthes.

### Scrittura che interroga, scrittura che afferma

Il primo passo è quello del rifiuto della vecchia critica universitaria. Per Barthes, essa è normativa e chiusa dentro recinti obsoleti nei quali si è incapaci di sperimentare le ambiguità del testo letterario, recinti presso i quali si vorrebbe porre a guardia una nozione di letterarietà insufficiente perché ha bisogno di rifugiarsi nella sicurezza vuota di una o più tautologie. Una critica, quindi, che opera come se si sentisse sempre in dovere di delimitare gli spazi del letterario. «Se parlate di letteratura, dite che è letteratura»:<sup>4</sup> per Barthes questa sarebbe la

<sup>1</sup> R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Einaudi, 1980, p. 118.

<sup>2</sup> Idem, *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 1969, p. 25.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 34.

prescrizione alla quale Picard e i suoi seguaci vorrebbero che ogni critico si attenesse quando decide di parlare di un'opera letteraria.

Convinto assertore della centralità che strumenti extraletterari come il marxismo, la psicanalisi, la semiologia (che per il critico francese sono totalmente ignorati dalla vecchia critica) possono assumere all'interno del lavoro del critico, Barthes sottolinea l'importanza che il discorso intorno all'opera mantenga una sua fondamentale 'coerenza'. Il che non è per niente un richiamo al rispetto di una sorta di ortodossia, ma è piuttosto una precisazione teorica che introduce un primo momento di contatto fra i due termini della dicotomia *testo di invenzione/ testo di commento*. Quando il fruitore aggiunge la *sua* situazione, quando egli riconduce l'opera alle condizioni di realtà in cui si svolge la lettura «egli non modifica l'opera, ma la *compone*».<sup>5</sup> Ad un processo di lettura che restituisce l'opera alla propria 'operatività' all'interno di un sistema sociale e quindi anche semantico, non potrà quindi corrispondere l'apposizione di un marchio che valga ad autenticare il senso che le viene attribuito; questo perché «il codice secondo dell'opera è limitativo, ma non prescrittivo»<sup>6</sup> ed esso «fonda delle ambiguità, non un senso».<sup>7</sup> Altrettanto vero è però che per Barthes l'opera

non può nemmeno protestare contro il senso che le attribuisco, poiché io stesso mi sottometto alle coercizioni del codice simbolico che la fonda, e cioè accetto di inscrivere la mia lettura nello spazio dei simboli.<sup>8</sup>

Se l'opera non può confermare o contestare ciò che la critica dice di essa, allora la parola del critico diventa fondativa, e questo potrebbe sembrare in contraddizione con l'intero *corpus* degli scritti di Roland Barthes, nei quali sempre si ritrova una spiccata volontà di sradicare ogni stereotipo e di scuotere tutte le posizioni troppo *ovvie*. In verità, la posizione di Barthes fa tutt'altra cosa che non confinare il discorso

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

critico in una zona di sicurezza: ciò che Barthes sostiene, infatti, espone il critico al rischio di un agone continuo e instancabile con la materia stessa del proprio lavoro e con il medesimo oggetto della propria indagine, ossia con la scrittura. Il tentativo da intraprendere – scrive Barthes – sarebbe quello di instaurare un nuovo rapporto tra «soggetto del sapere»<sup>9</sup> e sapere stesso; un processo nel quale la scienza letteraria perde la presunzione di poter essere una pratica di pura ed asettica osservazione del fenomeno, ma ambisce a

dissolverlo in essa; e poiché tale impresa di dissolvimento è quella stessa della *scrittura*, ciò equivale a postulare che non può esservi altra scienza della scrittura se non la scrittura stessa.<sup>10</sup>

Ecco che a questo punto l'aspirazione a che il critico si faccia esecutore di «una scrittura piena, cioè assertoria»<sup>11</sup> diventa un fattore di pericolo in più. Infatti, dal momento in cui egli andrà a confrontarsi con l'opera letteraria, non basterà più limitarsi a scrivere *sull'*opera, ma sarà necessario che la sua parola riesca ad iscriversi *nell'*opera e al limite a perdersi in essa, senza però mai cercare di appropriarsene. In più il testo letterario ha dalla sua parte la pienezza dei propri mezzi; esso fonda la propria ambiguità a partire da un patrimonio di linguaggio che è sempre originario, anche quando non lo è: «Lo scrittore – scrive Barthes – non dispone di un prelinguaggio da cui potrebbe scegliere l'espressione in mezzo a un certo numero di codici omologati».<sup>12</sup> Egli sarebbe colui che pensa-in-una-forma, e non è un caso se in un brano del *Piacere del testo* troviamo:

Diceva Valéry: «Non si pensano parole, si pensano solo frasi». Lo diceva perché era scrittore. È detto scrittore non colui che esprime il proprio pensiero, passione o immaginazione, con frasi, ma *colui che pensa delle frasi*: un Pensa-Frasi [...].<sup>13</sup>

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

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>13</sup> *Idem*, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 50.

Il critico, invece, una forma la trova già, quella dell'opera con la quale si confronta, per cui egli sarebbe piuttosto colui che è costretto a presidiare il confine tra ciò che non può essere modificato (la compiutezza formale dell'opera) e ciò che ha il dovere di mettere alla prova la propria originalità con il paradosso di essere qualcosa di continuamente ri-adattato e ri-adattabile (la critica). La sfida di un discorso che, pur sapendosi secondo, ha bisogno di mimare con il maggior sforzo possibile il proprio desiderio di continuità con ciò che lo ha preceduto.

Come posso vivere il mio linguaggio come un semplice attributo della mia persona? Come credere che se parlo, è perché sono? Fuori della letteratura, è forse possibile conservare queste illusioni; ma la letteratura è precisamente ciò che non lo permette.<sup>14</sup>

La critica, a questo punto, entro quale ambito si collocherebbe? Entro quali limiti potrebbe anch'essa essere un dissolvimento, uno spossamento, una perdita della propria identità di soggetto che agisce nel mondo e quanto, invece, sarebbe necessario, per essa, mantenere viva una relazione in grado di porre in sistema i nessi che esistono fra i fenomeni reali ed i concetti attraverso i quali la letteratura si realizza?

Se risulta chiaro come per Barthes la *giustizia* di una posizione critica non possa essere fatta dipendere da una sorta di avallo della storia, è bene anche chiedersi in che maniera essa possa farsi qualcosa d'altro che non una semplice ricerca di cause e di effetti. Pur essendo la legittimità della critica situabile in una sfera diversa da quella di un determinismo che si risolve nella coppia *azione-reazione*, e pur avendo Barthes scritto che «la scelta ideologica non costituisce l'essere della critica», e che «la 'verità' non è la sua sanzione»,<sup>15</sup> altrove egli stesso ha parlato di un'istanza di verità, dalla quale qualsiasi tipo di scrittura non può essere distratta, pena il diventare qualcosa di mistificatorio e poco onesto:

una sola e medesima verità si va cercando, comune a ogni parola, e non importa che sia fittizia, poetica o discorsiva, poiché essa è ormai la verità della parola

<sup>14</sup> Idem, *Critica e verità* cit., p. 32.

<sup>15</sup> Idem, *Prefazione a Saggi critici*, p. XXIV.

stessa. Nel parlare Jacques Lacan sostituisce alla tradizionale astrazione dei concetti un'espansione totale dell'immagine nel campo della parola, di modo che essa non separa più l'esempio dall'idea, ed è essa stessa la verità.<sup>16</sup>

E più avanti:

È ridicolo pretendere di evitare l'atto di istituzione che fonda ogni scrittura facendo professione di modestia, di dubbio o di prudenza: si tratta di segni codificati, come gli altri: non possono garantire nulla. La scrittura *dichiara*, e proprio in questo è scrittura. [...] scrivere è appunto incontrare il rischio apofantico, l'ineluttabile alternativa del vero-falso.<sup>17</sup>

Quale allora, la prerogativa della critica? Da una parte c'è l'ipotesi che essa possa e debba essere libera dai condizionamenti di una parola che si pretenda ultima ed esaustiva, dall'altra, invece, avrebbe anch'essa il dovere di affrontare e di raccogliere su di sé le aporie della scrittura, coinvolgendosi in quel paradosso che vuole che la scrittura in generale sia un che di plurale e allusivo, ma ad un tempo restando condizionata – nel suo discorso particolare, quello critico – dalla necessità di mettersi alla prova in una pratica assertiva che non ammette soluzioni di compromesso.

Ma forse lo sforzo più grande che Barthes intraprende (un'impresa forse impossibile e proprio per questo affascinante) sta nella ricerca di un unico atto rivoluzionario, quello di una scrittura senza nome, che nasca da un fondo di incertezza instaurato intorno al confine fra la critica e la letteratura. La tensione verso una scrittura di questo tipo la troviamo già nella Prefazione (del 1963) ai *Saggi critici*. Se è lecito leggere *Critica e verità* (del 1966) anche alla luce di quanto scritto tre anni prima, ci accorgiamo che, sebbene sottoposto al rischio di una parola *dichiarativa*, l'*Io* del critico è, al pari di quello di un romanziere, il luogo di designazione di «un'infinità di terze persone»;<sup>18</sup> egli quindi non è il portatore di una parola ultima, ma piuttosto colui che, pur ri-

<sup>16</sup> Idem, *Critica e verità* cit., p. 43.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>18</sup> Idem, *Prefazione a Saggi critici* cit., p. XXVI.

vendicando il diritto di servirsi di una «parola indiretta»,<sup>19</sup> essendo incapace di «trasformare l'io in segno»<sup>20</sup> non può fare altro che «sottacerlo attraverso una specie di grado zero della persona».<sup>21</sup>

Se la scrittura – ogni scrittura – è per Barthes qualcosa che pone un interrogativo al mondo, la differenza del discorso del critico rispetto a quello del romanziere risiede nell'incapacità – da parte del critico – di poter «costituire in segno» la sua stessa esistenza, che è «troppo verbale, troppo penetrata di cultura perché egli possa lasciarla allo stadio di simbolo-indice».<sup>22</sup> L'*Io* del critico è, insomma, «troppo carico di tempo perché egli possa rinunciarvi e cederlo al codice pieno degli altri»<sup>23</sup> come riesce a fare invece il romanziere nell'«aurora» del «*voler scrivere*». La condizione del critico non è quella di colui che si esprime facendo della parola un «uso diretto e transitivo», bensì colui che scrive mediante una «pratica *segreta* dell'indiretto».<sup>24</sup> Egli è «condannato all'errore – alla verità»,<sup>25</sup> a non poter sottoscrivere che ciò che gli importa non è tanto ciò che scrive quanto la sua decisione di scriverlo: in ultima analisi è anch'esso preso nel gioco delle finzioni.

Ma quale potrebbe essere allora il salto cui la critica dovrebbe apprestarsi per poter diventare qualcosa di altro e di indefinibile? Uno solo, quello mediante il quale l'oggetto della critica non possa più essere distinto dalla critica stessa. Per far questo, per riuscire a superarsi, il discorso critico non potrebbe far altro che quello che ha già sperimentato la letteratura: essere in grado di mettere in mostra gli stessi propri strumenti di lavoro per poi assorbirli nel testo, farli diventare parte integrante di esso; come la letteratura finge, ma scopre anche la propria finzione, la critica allora (in un movimento uguale e contrario) dovrebbe saper

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. XXVII.

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> *Ibidem.*

analizzare, ma anche saper disperdere le linee di senso della propria analisi, facendola diventare essa stessa oggetto di un discorso che continuamente si rinnova. Diventerebbe una sorta di iper-critica, e proprio per questo, paradossalmente, non sarebbe più critica e si potrebbe dire di essa quello che Barthes aveva affermato per la scrittura di Artaud:

[essa] si colloca a un tal livello d'incandescenza, d'incendio e di trasparenza, che in fondo non c'è niente da dire su Artaud. Non c'è libro da scrivere su Artaud. L'unica soluzione sarebbe scrivere come lui, plagiare Artaud.<sup>26</sup>

Solo la lettura ama l'opera, e mantiene con essa un rapporto di desiderio. Leggere è desiderare l'opera, voler essere l'opera, rifiutarsi di giustapporre una parola che le sia estranea [...]. Passare dalla lettura alla critica significa cambiare desiderio, desiderare non più l'opera ma il proprio linguaggio.<sup>27</sup>

Tuttavia, la formulazione in cui Barthes radicalizza l'ipotesi di una commistione di generi (letterario e critico), potrà avvenire soltanto dopo la postulazione teorica di un nuovo campo metodologico: il Testo.

Nel corso degli anni, sarà proprio l'elaborazione della teoria del testo a mettere in attrito le nozioni di letteratura, di lettura e di critica, fino a far affermare a Barthes di ritenere superata la critica in quanto «discorso tenuto *sull'opera*»<sup>28</sup> e a fargli scrivere che «non ci sono più critici, ma soltanto scrittori».<sup>29</sup>

In *Critica e verità*, Barthes assegnava già alla critica una facoltà, quella di disporre dell'ironia, che si riteneva la rendesse capace di mettere in evidenza, di far risaltare ciò che Barthes stesso definisce l'interrogativo che il linguaggio pone a se stesso, laddove invece la scienza della letteratura avrebbe avuto a che fare con l'intelligibilità dell'opera, ossia con le «condizioni del contenuto». Barthes puntualizzava inoltre che non intendeva affatto riferirsi all'ironia piena di sé di tipo volterriano, ma al contrario la individua come qualcosa «che gio-

<sup>26</sup> Idem, *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Torino, Einaudi, 1998, p. 321.

<sup>27</sup> Idem, *Critica e verità* cit., p. 63.

<sup>28</sup> Idem, *Scritti. Società testo, comunicazione* cit., p. 242.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

ca con le forme e non con gli esseri»<sup>30</sup> e che egli chiama ironia «*barocca*».<sup>31</sup> In questa definizione, se si intravede già *in nuce* quell'idea di scrittura come permutazione infinita che Barthes svilupperà poi nel corso della sue riflessioni successive, ci si rende conto, tuttavia, di come la sua impostazione sia ancora molto al di qua dal concepire quell'idea di scrittura (e poi di Testo) che, per il fatto di coinvolgere un *Io* profondamente diviso, verrà definita come «ciò che eccede la parola, un supplemento in cui s'inscrive [...] un altro rapporto del locutore con l'inconscio».<sup>32</sup>

È solo alla luce dell'«esuberanza significante» del *testo* che il critico francese potrà auspicare «che il commento sia esso stesso un testo» e propugnare una scrittura in grado di «mettere in scena [la sua] energia generatrice», anche oltre il semplice lavoro stilistico; una sorta di *macchina desiderante* che coinvolga chi scrive nel «triplo snodo» del Soggetto, del Significante e dell'Altro.<sup>33</sup>

## La scrittura e il desiderio

Nel *Piacere del testo* Barthes non delimita più, ma pur continuando a formulare un discorso che si direbbe in tutto e per tutto *teorico*, produce – forse per la prima volta – veri e propri frammenti di 'testo'. Al di là di qualunque ansia di fornire dei precetti normativi e di istituzionalizzazione della definizione di testo, qui Barthes dà una delle prime prove di quella scrittura per frammenti che costituirà una cifra quasi costante dei suoi lavori successivi. In *Critica e verità*, che precede il *Piacere del testo* di sette anni, veniva esposta (enunciata) un'idea di scrittura che diventa oggetto di un desiderio specifico, quello del lettore:

Leggere è desiderare l'opera, voler essere l'opera, rifiutarsi di giustapporre una parola che le sia estranea.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Idem, *Critica e verità* cit., p. 61.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Idem, *Scritti. Società, testo, comunicazione* cit., p. 26.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Idem, *Critica e verità* cit., p. 63.

Un concetto che verrà ripreso anche sette anni dopo, se possiamo leggere:

Il testo che scrivi deve darmi la prova di desiderarmi. Questa prova esiste: è la scrittura. La scrittura è questo: la scienza dei godimenti del linguaggio, il suo kamasutra (di questa scienza non c'è che un trattato: la scrittura stessa).<sup>35</sup>

Eppure, nel *Piacere del testo*, avviene qualcosa di più e di diverso rispetto alla stesura di *Critica e verità*. A capire di cosa si tratta, forse potrà essere d'aiuto riportare una delle ultime affermazioni che compaiono in quest'ultimo:

Passare dalla lettura alla critica significa cambiare desiderio, desiderare non più l'opera ma il proprio linguaggio. Tuttavia, proprio per questo, ciò significa anche rinviare l'opera al desiderio della scrittura, dalla quale essa era sorta. La parola ruota così attorno al libro: leggere, scrivere: ogni letteratura procede da un desiderio all'altro.<sup>36</sup>

Il passaggio dalla semplice lettura alla critica segnerebbe allora una specie di transizione da una sorta di psicosi, da una situazione senza altro sfondo immaginabile che non sia quello dell'opera stessa, ad una sorta di nevrosi, nella quale la materia reale (l'opera) diventa il motivo generante di altri e differenti «fantasmi».

Ogni scrittore dirà quindi: folle non posso, sano non degno, nevrotico sono.<sup>37</sup>

In tal modo, si chiuderebbe un circolo: il desiderio che ha condotto lo scrittore a fare letteratura si congiungerebbe con il desiderio che conduce il critico a fare critica. In mezzo l'esperienza spossante del lettore, di colui il quale è preso da un desiderio che lo condurrà sempre *fuori di sé*, sempre all'interno di un *intrattabile* rappresentato dalla scrittura altrui; e su questo desiderio il lettore resterà comunque incapace di esercitare un qualsiasi tipo controllo: anche se volesse, non potrebbe farlo durare più a lungo. Sembrerebbe che Barthes in questo ca-

<sup>35</sup> Idem, *Il piacere del testo* cit., p. 6.

<sup>36</sup> Idem, *Critica e verità* cit., p. 63.

<sup>37</sup> Idem, *Il piacere del testo* cit., p. 6.

so ci consegna l'immagine di una figura reclusa in un recinto nel quale non si intravede nessuna via di fuga, a meno che questo desiderio non cambi oggetto. Ossia a meno che il lettore non veda comparire all'orizzonte qualcosa di nuovo e vivificante, vale a dire la *scrittura*; a questo punto, però, egli non sarebbe più se stesso ma diventerebbe un altro: lo scrittore.

Senza questa trasformazione, egli resterebbe una figura muta che troverebbe soltanto nell'opera da leggere un corrispettivo con il quale poter appagare il suo desiderio; ma in tal modo la sua pulsione – se è vero che ogni desiderio non può non essere, fatalmente, un *eccesso di desiderio* – non andando al di là di un mero contratto di scambio resterebbe confinata in una logica piccolo-borghese, al riparo da qualunque rischio e protetta da ogni perdita; cesserebbe, quindi, di essere propriamente una pulsione.

In realtà, Barthes complica questa situazione di apparente improduttività, quando nel *Piacere del testo* si sofferma su argomenti quali la pratica della lettura e lo 'spazio' del testo.

Ciò che ci interesserà sarà, in primo luogo, la distinzione tra due tipi diversi di lettura; la prima sarebbe quella incline ad andare veloce, dritta all'aneddoto, alle «articolazioni del testo», saltandone alcune porzioni perché non è «attratta da alcuna *perdita* verbale». Un tipo di lettura, quindi, che conosca già il proprio cliente e attinga da esso senza imprevisti. La seconda, invece, è una lettura che «aderisce al testo [...] con applicazione e trasporto»; tutt'altro, però, che una lettura affezionata agli snodi della trama e del significato, quanto piuttosto un regime di lettura che si incaglia continuamente e che esplora – come in una sorta di frenesia ossessiva – i cardini intorno ai quali gira il discorso, non tanto il discorso nella sua proliferazione di enunciati.

Non è l'estensione (logica) ad avvincherla, la defoliazione delle verità, ma lo sfogliato della significanza; [...] l'eccitazione non deriva da una fretta litigiosa, ma da una sorta di baldoria verticale.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 12.

È una specie di rumore di fondo che diventa un rumore che *fa andare a fondo*; quel fenomeno per il quale «si produce il buco, e [che] trascina il soggetto del gioco – il soggetto del testo». <sup>39</sup> Si è costretti a leggere per intero e a leggere lentamente, perché in fondo non si sa mai quando e in che modo il testo può tendersi *attraverso* la lettura e forse al di là del libro.

Perché quello che succede al linguaggio non succede al discorso: quello che ‘succede’, quello che ‘se ne va’, la crepa fra i due bordi, l’interstizio del godimento, si produce nel volume dei linguaggi, nell’enunciazione, non nel susseguirsi degli enunciati: non divorare, non inghiottire, ma brucare, rasare con minuziosità. <sup>40</sup>

Un tipo di lettura, quest’ultima, che Barthes considera la più adatta rispetto ai testi moderni, a quello che egli chiama il «testo-limite». <sup>41</sup>

Questa apparente svolta verso ciò che potrebbe essere chiamato ‘e-donismo testuale’, in realtà nasconde dei riflessi che mettono in questione la presunta naturalezza di alcuni processi che toccano da vicino in primo luogo l’atto della lettura, in secondo luogo quello dell’interpretazione.

Nella premessa a *Critica e verità* intitolata *Al lettore italiano*, Barthes spiega la sua avversione per la critica universitaria, ovvero sia per un tipo di critica che egli definisce «affetta collettivamente da quella malattia del linguaggio che è detta *asimbolia*» <sup>42</sup> e della quale respinge la pratica metodologica di ridurre l’opera letteraria ad una improduttiva «tirannia della lettera». <sup>43</sup> Da ciò la necessità di sostenere:

i diritti elementari dell’interpretazione, fondati [...] sulla struttura polisemica dell’opera classica. <sup>44</sup>

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

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

<sup>41</sup> *Ibidem.*

<sup>42</sup> *Idem, Critica e verità cit.*, p. 7.

<sup>43</sup> *Ibidem.*

<sup>44</sup> *Ibidem.*

Eppure, appena di seguito per Barthes compare l'esigenza di rivedere anche questa stessa interpretazione e di riconsiderare quanto in essa ci sia di limitante e repressivo.

Nella pratica corrente dell'analisi letteraria, interpretare vuol sempre dire: penetrare un preteso segreto dell'opera, raggiungerne la base, scoprirne (liberarne dai veli) il senso profondo o finale, dare al testo un centro e insieme una verità, in una parola, dotarlo di un significato ultimo.<sup>45</sup>

Ecco che Barthes ci mette di fronte a quello che a tutta prima sembrerebbe essere un vicolo cieco: egli dice di no ad una critica che si fermi al senso 'letterale' e che lo espanda a piacimento, con i mezzi che di volta in volta le sembrano più opportuni, senza tuttavia mai rinunciare agli «alibi ideologici» dell'«oggettività», del «gusto» e della «chiarezza».<sup>46</sup>

Allo stesso tempo, però, prendendo le distanze da un'acquiescente rassegnazione ad una «visione anagogica del senso»<sup>47</sup> e ad un discorso critico che pretenda di essere definitivo, ci restituisce un'idea di complessità che nel *Piacere del testo* si concentrerà su ciò che lettura può fare *con* un testo e che invece sembra precluso all'interpretazione. Già dalle prime pagine, infatti, Barthes elabora un concetto di testo che si sgancia dalle presunte oggettività di un metodo critico. Al posto di queste ultime, invece, si affaccia una dinamica testo-lettore che fa cadere una nuova luce sul 'soggetto' della lettura e che gli restituisce un'autonomia dalla quale può trarre una ritrovata linfa anche la pratica dell'interpretazione.

Mi viene presentato un testo. Il testo mi annoia. Si direbbe che *balbetta*. Il balbettio del testo è solo quella schiuma di linguaggio che si forma sotto l'effetto di un semplice bisogno di scrittura. Non siamo nella perversione, ma nella richiesta.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 7-8.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Idem*, *Il piacere del testo* cit., p. 4.

Quello che un testo dovrebbe propriamente essere in grado di fare, per Barthes esula evidentemente da una semplice ‘richiesta’ di lettura, essendo questa una sorta di tacito accordo o, in ogni caso, qualcosa che non dà origine a dissonanze o fratture. Anche nel caso di un rifiuto ad una richiesta, il massimo che si crea è tutt’al più astio o conflitto, mai trauma vero e proprio.

Questo testo-balbettio è in fin dei conti un testo frigido, come lo è ogni richiesta, prima che vi si formi il desiderio, la nevrosi.<sup>49</sup>

Se il testo mi desidera (ci desidera), ecco che allora il rapporto lettore-opera diventa più complesso. Il testo mi desidera, tuttavia esso non ha luogo: come dice Barthes, «il testo [...] è atopico»;<sup>50</sup> è a questo punto che il rapporto a due non è più un rapporto di scambio: io (lettore) non sto cercando più la merce che riesco ad avvicinare più facilmente, ma – paradossalmente – quella che non so individuare o collocare con precisione. Si direbbe che il testo si mostra casualmente e che altrettanto casualmente ci trova disposti ad essere catturati da esso. Ecco, allora quello che l’interpretazione non può fare: abbandonarsi per lasciarsi sorprendere da un *evento inaspettato*, da ciò che accade improvviso. Perché se l’interpretazione ha un faro (marxismo, psicanalisi, esistenzialismo, teorie del simbolo), questo faro può illuminare solo qualche gamma dello spettro, mentre «nella perversione non ci sono zone ‘erogene’ [...]; è l’intermittenza che è erotica».<sup>51</sup> È questa «apparizione-sparizione» che rende il rapporto testo-lettore insicuro, instabile e in ultima analisi perverso, un po’ come «dare qualcosa che non si ha a qualcuno che non la vuole».<sup>52</sup>

A questo punto siamo già in quello che Barthes designerà poche pagine più avanti come «testo di godimento»:

Testo di piacere: quello che soddisfa, appaga, dà euforia; quello che viene dalla cultura, non rompe con essa, è legato a una pratica confortevole della lettura.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>52</sup> J. Lacan, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, p. 111.

Testo di godimento: quello che mette in stato di perdita, quello che sconforta [...], fa vacillare le assise storiche, culturali, psicologiche, del lettore, la consistenza dei suoi gusti, dei suoi valori e dei suoi ricordi, mette in crisi il suo rapporto col linguaggio.<sup>53</sup>

Di fronte a tali parole come non domandarsi: come può l'interpretazione avvicinarsi a un testo di questo tipo? Ogni interpretazione, infatti, è un tentativo di risposta alla richiesta di senso che è nell'opera, ma il testo (il «testo di godimento»), come abbiamo visto, non fa alcuna richiesta, ma piuttosto trascina verso un'esperienza di smarrimento, essendo ciò che impone «il sequestro degli aggettivi – che sono le porte del linguaggio da cui penetrano a fiotti ideologia e immaginario».<sup>54</sup>

Nello spazio del testo non può esserci conflitto, dal momento che quest'ultimo si verifica sempre nell'area del «codice»,<sup>55</sup> di ciò che ha bisogno di una scena (teatro) e di regole comuni e condivise; il testo, invece, essendo privo di un soggetto e un oggetto, è proprio ciò che non si può collocare. Se il testo sfugge e noi assieme ad esso, il solo modo di portare all'esterno l'esperienza della lettura consisterà nel rendere manifesta la nostra impossibilità di rimanere passivi.

Non c'è dietro al testo qualcuno di attivo (lo scrittore) e davanti qualcuno di passivo (il lettore) [...]. Il testo fa scadere le maniere grammaticali: è l'occhio indifferenziato di cui ci parla un autore eccessivo (Angelus Silesius): «L'occhio attraverso cui vedo Dio è lo stesso attraverso cui lui mi vede».<sup>56</sup>

E più avanti:

Con lo scrittore di godimento (e il suo lettore) comincia il testo insostenibile, il testo impossibile. Questo testo è fuori-piacere, fuori-critica, salvo non sia raggiunto da un altro testo di godimento: non potete parlare 'su' un testo del genere, potete solo parlare 'in' esso, nel modo suo, entrare in un plagio disperato, affermare istericamente il vuoto del godimento (e non ripetere ossessivamente la lettera del piacere).<sup>57</sup>

<sup>53</sup> R. Barthes, *Il piacere del testo* cit., pp. 14-15.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 21.

Ecco che a questo punto ciò che reitera, che ripete, che manca di una propria cifra ed anzi frustra ogni aspirazione individualistica, prende ad acquisire una specie di inaspettata auspicabilità. La malattia produce il suo sintomo, la perversione produce il suo testo impossibile. Il testo che nessuno in piena coscienza si augurerebbe mai si scrivere poiché si tratta di un testo che è solo nella misura in cui noi *non siamo*. È ciò che ci esclude, che non può essere guardato alla luce del giorno: il testo ‘plagiato’ è in fondo quello che si autoriproduce, che ci fa diventare diversi da ciò che siamo e che finisce per non avere più bisogno di noi. Questa condizione di scacco, tuttavia, metterebbe per una volta il lettore al di là di ogni ansia interpretativa, al di là delle regole e dei metodi: il testo sarebbe davvero *tutto* per lui e la brama di «entrare in un plagio disperato» diventerebbe allora l’indice di una condizione irrisolta e irrisolvibile. Il desiderio di rafforzare la stretta di ciò che ci trattiene, la voglia di contribuire a fabbricare da noi stessi le catene che ci stringono: la contraddizione del ‘plagiario’ di un testo di godimento.

Eppure il testo è proprio ciò che non può darsi se non in modo frammentario («il piacere a pezzi; la lingua a pezzi; la cultura a pezzi»),<sup>58</sup> disforico («il testo, la sua lettura sono scissi»),<sup>59</sup> in uno spazio distante da qualunque pretesa di unitarietà.

Il godimento del testo non è precario, assai peggio: è *precoce*; non arriva al momento giusto, non dipende da alcuna maturazione. Tutto si scatena in una sola volta. [...] Tutto è giocato, tutto è goduto *nella prima occhiata*.<sup>60</sup>

Si ‘sa’ tutto subito, si ‘gioca’ tutto nello spazio di un attimo eppure si continua a voler assaporare; ci si fa beffe persino della propria intelligenza, allorché, pur sapendo che «nessun oggetto è in rapporto costante con il piacere»,<sup>61</sup> si entra in un rapporto talmente ambiguo con tale piacere imprevedibile, che si finge di essere in grado di simularlo,

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>59</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

<sup>60</sup> *Ibidem*, pp. 51-52.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 36.

di evocarlo proprio mentre esso consiste in ciò che continuamente sfugge alla stabilità dell'appropriazione e del possesso. Distratto da un valore borghese come quello dell'acutezza dell'ingegno, il lettore gode della propria sublime imbecillità.

Nei riguardi del testo non vale mettere in campo la 'totalità' – concetto metafisico che Barthes avversa come un «super-io ingombrante» di cui sbarazzarsi –, ma piuttosto la sua pretesa di 'totalizzazione': più che una qualità, più che un modo di aggettivare il testo, si tratterebbe di qualcosa che mi relega dentro un «per me» «né soggettivo, né esistenziale, ma nietzschiano». <sup>62</sup>

Non posso dosare, immaginare che il testo sia perfettibile, pronto a entrare in un gioco di predicati normativi: è troppo questo, non è abbastanza quello; il testo [...] può solo strapparmi questo giudizio, per nulla aggettivo: *è così!* E ancor più: *è questo per me!* <sup>63</sup>

Nel suo libro del 1971, *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes propone una distinzione che riguarda i termini «sistema» e «sistematico»:

il sistematico è il gioco del sistema; è il linguaggio aperto, infinito, liberato da ogni illusione (pretesa) referenziale, il suo modo di apparizione, di costituzione non è lo 'sviluppo' ma la polverizzazione, la disseminazione (il pulviscolo d'oro del significante). <sup>64</sup>

Si potrebbe dire che anche la 'totalizzazione', che mette in pratica una perdita di sé del lettore, è un gioco nella misura in cui, pur radicalizzando l'autonomia del testuale e facendo di esso qualcosa di extra-ideologico, extra-culturale e, al limite, persino di extra-letterario, è ciò che agisce solo a condizione di essere qualcosa che pur *dovendo* avere una fine, vive e gode proprio di una ostinazione quasi infantile verso il differimento della fine.

È in questa prospettiva che interviene una componente che Barthes inserisce spesso, in riferimento al suo discorso sul testo, sia nel *Piace-*

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Idem*, *Sade, Fourier, Loyola*, Torino, Einaudi, 1977, p. 98.

*re del testo* che in *Sade, Fourier, Loyola*: il corpo. Se il testo può immergere il lettore in un circuito desiderante – sostiene Barthes – non lo fa per via intellettuale:

Niente di più deprimente che immaginare il testo come un oggetto intellettuale (di riflessione, di analisi, di confronto, di riflesso, ecc.). Il testo è un oggetto di piacere. Il godimento del testo spesso non è altro che stilistico.<sup>65</sup>

Nelle asperità dello stile, in quella superficie porosa che è la scrittura, agendo sul lettore come qualcosa che ha una sua pelle il testo può produrre allora delle pieghe. L'erotismo del testo è tutto in quel qualcosa che «granula, crepita, accarezza, gratta, taglia» come «il corpo anonimo dell'attore dentro al mio orecchio»<sup>66</sup> – dice Barthes. E il corpo – il nostro – è ciò che rende consapevoli che esiste il corpo di qualcun altro, di qualcuno che ci fa sentire non solo la vertigine di stare nella nostra *torre dell'ossessività*, ma che ci riporta nella condizione di esperire con una nuova sensibilità anche le tranquille spiagge di ciò che è quotidiano.

È solo attraverso questo processo in cui il lettore è costretto all'inazione che il frammento, il 'pulviscolo' del senso può entrare di nuovo in contatto con la quotidianità, toglierla dalle secche della banalità e darle una sensualità inaspettata. Come se la precedente esperienza di 'nevrosi' – in cui si è sperimentato il vicolo cieco dell'incapacità assoluta, della perdita di una soggettività che è diventata dispersa e perciò 'incontrollabile', privata dal controllo (presunto) del nostro sguardo vigile – restituisse adesso un *surplus* di sensibilità.

Passata al filtro di questo spezzettamento della percezione del sé, la pratica della lettura può cogliere adesso i frutti di una atopia che la rende simile al testo stesso. Immunizzata dal pericolo di rinchiudersi in un semplice conflitto (che per Barthes è sempre normalizzante e incapace

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

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

di produrre piacere),<sup>67</sup> la lettura potrebbe allora diventare ciò che, pur essendo sottomessa alla struttura, ‘la perverte’, qualcosa «come il moto del corpo che, con un solo movimento, pone e perverte il proprio ordine».<sup>68</sup>

### Testualità, lettura, interpretazione

Liberata dalle costrizioni del senso, la lettura può accedere al testo senza risponderci, può essere ad esso simultanea senza preoccuparsi delle limitazioni della storia, può essere solitaria senza ricadere nello stereotipo, nel luogo comune sedimentato della ‘solitudine’ dell’attività di scrittura (e di lettura). Nella tormentata dialettica che coinvolge fruitore e testo, in seno alla quale quest’ultimo si trasforma (o deforma) da *testo di godimento* a *testo di ossessione*, la ricerca di una riconciliazione che si concluda in un terzo termine appare in questo caso riduttiva. Sembrerebbe, invece, che sia nella fessura sottile che si apre tra la perdita e il ritrovamento che si ‘giochi’ la partita più eccitante alla quale il testo si offre.

In questo spiraglio, è come se l’idea vagheggiata da Barthes in numerosi luoghi della sua vasta attività di scrittura, ovverosia la ‘sospensione del senso’, si verificasse all’interno (o forse sarebbe meglio dire *in mezzo*) al processo stesso di lettura-scrittura del testo che Barthes ha cercato di elaborare in maniera teorica, e non solo teorica.

Anche il recupero – in questa fase – di quel concetto di autore che Barthes stesso aveva contribuito a mettere fuori causa, assume un senso che lo depura da qualsiasi stigma di ‘autorialità’ e da ogni tipo di ‘auralità’.

Se per una tortuosa dialettica è necessario che nel Testo, distruttore di ogni soggetto, vi sia un soggetto da amare, questo soggetto è disperso, un po’ come le ceneri che si buttano al vento dopo la morte [...]. Se fossi scrittore, e morto, come

<sup>67</sup> «Il conflitto è sessuale, semantico; la differenza è plurale, sensuale e testuale; il senso, il sesso sono dei principi di costruzione, di costituzione; la differenza ha l’andamento di una polverizzazione, d’una dispersione, d’un bagliore» (idem, *Barthes di Roland Barthes* cit., p. 81).

<sup>68</sup> Idem, *Scritti. Società, testo, comunicazione* cit., p. 322.

mi piacerebbe che la mia vita si riducesse [...] ad alcuni particolari, alcuni gusti, alcune inflessioni, diciamo dei 'biografemi', la cui distinzione e mobilità potessero viaggiare fuori da ogni destino e andare a raggiungere, simili ad atomi epicurei, qualche corpo futuro, promesso alla stessa dispersione.<sup>69</sup>

Per Barthes l'autore non è il proprio monumento così come il lettore non è colui che si accontenta di stare davanti al testo. Eppure il lettore puro resta colui che non può scrivere, altrimenti smetterebbe di essere tale, essendo egli colui che non può «'toccare' un testo [...] con la scrittura»;<sup>70</sup> tuttavia, le due pratiche di scrittura e lettura, separate nelle pagine finali di *Critica e verità*, possono però arrivare ad una frizione, non ad un superamento dello scarto, bensì a qualcosa che 'attivi' questo scarto riuscendo a renderlo capace di ingenerare una differenza di percezione.

[La perversione] produce un di più; sono più sensibile, più percettivo, più loquace, più distratto, ecc. – e in genere questo più va ad installarsi nella differenza (e pertanto il Testo della vita, la vita come testo). Da quel momento è una dea, una figura da invocare, una via di intercessione.<sup>71</sup>

Il testo rientra nella vita a patto che al fondo permanga una sorta di *feconda indifferenza*; ossia di qualcosa che, nonostante tutto, ci coinvolge perché mantiene intatta la possibilità di *distrazione*. Se, per Barthes, alla base dell'opera letteraria si nasconde la scrittura di un'assenza; se la letteratura è ciò che opera una continua *decezione* del senso e che non può in nessun caso essere *attuale*; se in essa non c'è spazio né per la dottrina né per la testimonianza, il testo allora è quell'oggetto di piacere nel quale tali componenti restano intatte indipendentemente dall'applicazione dei vari setacci interpretativi (simbolico, analogico, psicanalitico, sociologico). Al di qua o al di là della cultura, il 'testuale' è tuttavia lontanissimo da qualsiasi cedimento verso i rettori dell'irrazionalismo o dell'anti-intellettualismo – nei riguardi dei

<sup>69</sup> Idem, *Sade, Fourier, Loyola* cit., p. XV.

<sup>70</sup> Idem, *Critica e verità* cit., p. 63.

<sup>71</sup> Idem, *Barthes di Roland Barthes* cit., p. 75.

quali (specialmente quest'ultimo) Barthes ha mantenuto in tutta la sua carriera una posizione di netto rifiuto e di critica radicale.

Esso sarebbe piuttosto un intervallo, in cui si verificherebbe la messa in mora degli «accordi» e dei «ricatti» della comunità dei parlanti, che trascenderebbe ogni «rivalità d'idioletti»;<sup>72</sup> lo spazio stretto in mezzo al quale l'autore ritorna non come «l'eroe di una biografia»,<sup>73</sup> ma come una «semplice pluralità di 'incanti'»,<sup>74</sup> è «il luogo di alcuni tenui dettagli [...] e di un certo discontinuo di amabilità, in cui nondimeno leggiamo la morte con più certezza che nell'epopea di un destino».<sup>75</sup> È una semplicità luminosa di particolari e di *clicks* che non possono più essere ricondotti esclusivamente, *tout court*, alla categoria del linguistico, come ad esempio – in riferimento alla scrittura di Sade – «quella sua maniera provenzale di chiamare “milli” (signorina) Rousset, o *milli* Henriette o *milli* Lépinai»,<sup>76</sup> o ancora «il suo [dello scrittore] manicotto bianco quando abbordò Rose Keller, i suoi ultimi giochi con la biancherista di Charenton».<sup>77</sup> In questa «sorta di piccola isola» in mezzo al «rapporto umano-corrente», troverebbe modo d'insorgere quella «verità scandalosa del godimento» di cui parla Barthes, per la quale – alla fine – il godimento del testo «potrebbe benissimo essere, abolito ogni immaginario di parola, *neutro*».<sup>78</sup> Un termine, questo, che nell'opera di Barthes compare poco, in sordina, mentre un altro critico francese del tempo, Maurice Blanchot, dedicherà gran parte delle sue riflessioni proprio a questo tema. Esso determina, in ogni caso, un movimento significativo all'interno delle argomentazioni che Roland Barthes propone intorno a un concetto sfuggente e sfaccettato qual è la 'testualità'.

<sup>72</sup> Idem, *Il piacere del testo* cit., p. 15.

<sup>73</sup> Idem, *Sade, Fourier, Loyola* cit., p. XIV.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> Idem, *Il piacere del testo* cit., p. 15.

Con esso, il testo assume uno statuto che scavalca ogni tentativo di schematizzazione in facili *modelli oppositivi* e per il quale, inoltre, anche i confini di una semantica del piacere si rivelano troppo angusti. Se «il *brio* del testo [...] cerca di straripare, di imporre il sequestro degli aggettivi – che sono le porte del linguaggio da cui penetrano a fiotti ideologia e immaginario»,<sup>79</sup> si capisce che sarebbe vano cercare di costruire un metodo di ‘lettura testuale’ che valga a istituzionalizzare o formalizzare ciò che si attua come un *oltrepassamento* del senso. In ugual misura una lettura che si pretendesse ‘ingenua’ o quella che volesse manifestamente essere ‘profonda’, mancherebbero entrambe il proprio obiettivo.

Se il testo è ciò che non può raggiungerci se non per frammenti, allora la lettura diventa quel gioco del *farsi prendere* e dell’*allontanarsi* che annulla la divisione fra l’*attività* di chi scrive e la *passività* di chi legge. Il testo si dà, quindi, come ciò che non ha un ‘disegno’, o piuttosto sarebbe meglio dire come qualcosa nel quale si intuisce un disegno ‘barrato’ – per usare una terminologia lacaniana; potremmo dire che esso è ciò che *viene senza essere*, o che sia il luogo dove accade quel «traboccamento»<sup>80</sup> del linguaggio che interviene fra chi scrive e chi legge. Laddove c’è testo c’è Significanza, ovvero quel processo «nel corso del quale il soggetto, sfuggendo alla logica dell’*ego-cogito* [...] si dibatte con il senso e si decostruisce»;<sup>81</sup> qualcosa che «pone il soggetto [...] del testo non come una proiezione [...], ma come una ‘perdita’». <sup>82</sup>

Distante dalla tracotanza di ogni pretesa di darsi come ‘Totalità’, il testo si realizzerebbe come parola erratica, de-centrata e dis-interessata. E può sembrare singolare il fatto che Barthes nel già citato passo di *Sade, Fourier, Loyola*, parlando intorno all’opera di Fourier, ossia di

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>80</sup> *Idem*, *Barthes di Roland Barthes* cit., p. 89.

<sup>81</sup> *Idem*, *Scritti. Società, testo comunicazione* cit. p. 234.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

colui che a suo parere «si porta al limite di ciò che oggi chiamiamo Testo»,<sup>83</sup> usi termini che potrebbero benissimo riferirsi al testuale.

Il 'sistematico' [...] è un discorso senza 'oggetto' (non parla di una cosa se non di sbieco, prendendola di striscio: come la *Civiltà in Fourier*) e senza 'soggetto' (scrivendo, l'autore non si lascia prendere nel soggetto immaginario, giacché 'accampa' il suo ruolo in un modo che non sa decidere se sia serio o parodistico). È un delirio largo, che non chiude ma permuta.<sup>84</sup>

Abbiamo già accennato alle antinomie della scrittura barthesiana: le ritroviamo adesso a proposito di quanto egli dice circa i testi di Sade. È proprio questo autore, sebbene appartenente ad un passato non proprio vicino a quello delle argomentazioni di Barthes, a rivestire un ruolo fondamentale per quanto concerne l'elaborazione del discorso teorico del critico francese. È come se intorno alla produzione di Sade convergessero e si intrecciassero molteplici traiettorie, e che proprio questo autore di libri senza 'sviluppo' possa in realtà funzionare come una sorta di paradigma impossibile e paradossale.

Il romanzo rapsodico (sadiano) non ha senso, niente lo obbliga a progredire, maturare concludersi.<sup>85</sup>

Questa strada senza uscita viene in effetti utilizzata da Barthes come il luogo in cui le antinomie e le contraddizioni interne alla scrittura vengono rilanciate; in sostanza si potrebbe dire che il romanzo sadiano possa essere considerato – per usare una metafora cara a Barthes – come quella zona oscura in cui può apparire inaspettato il «fantasma» della scrittura.

La molteplicità dei codici fonda il plurale del testo, ma ciò che alla fine li attua è la disinvoltura con cui il lettore 'trascura' certe pagine, trascuratezza che è in qualche modo preparata e legalizzata in anticipo dall'autore stesso, che si è pro-

<sup>83</sup> *Idem*, *Sade, Fourier, Loyola* cit., p. 78.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 128.

digato a produrre un testo *bucato*, in maniera che chi ‘salta’ le dissertazioni sadiane resta nella verità del testo sadiano.<sup>86</sup>

Il lessico sessuale di Sade (quando è ‘crudo’) compie una prodezza linguistica: quella di mantenersi nella denotazione pura (impresa ordinariamente riservata ai linguaggi algoritmici della scienza [...]). Attraverso la crudezza del linguaggio si stabilisce un discorso *fuori-senso*, che elude ogni ‘interpretazione’ e anche ogni simbolismo, un territorio fuori dogana, esterno allo scambio e alla penalità, sorta di lingua admaica, ostinata a non significare.<sup>87</sup>

Il corpo libertino, di cui fa parte il linguaggio, è una macchina omeostatica che provvede alla propria manutenzione: la scena costringe a giustificarsi, a fare un discorso; questo discorso infiamma, erotizza; il libertino ‘non ce la fa più’; un’altra scena si salda a questa, e così di seguito all’infinito.<sup>88</sup>

Il motivo di questa lunga serie di citazioni è che essa ci mette davanti ad una serie di temi che si innestano a più riprese nei testi critici e teorici di Barthes. I codici e la distrazione, la libertà e l’ordine, il serio e la parodia, la denotazione e l’interpretazione, la scena e la mancanza di scena, il testo «da brucare» (*Il piacere del testo*) e il testo «bucato», valorizzazione del meta-libro (a proposito di Fourier) e ricusazione del meta-linguaggio, obliterazione dell’autore (della sua figura istituzionalizzata) e ritorno dell’autore (il desiderio verso di esso). Detto ciò, possiamo affermare che Sade e la riflessione sui suoi romanzi agiscono proprio come una crepa, una frattura ai lati della quale si sfiorano ma non si congiungono – senza tuttavia rimanere limitate a un mero regime di opposizione – differenti aperture di senso.

Il «non ce la fa più» del libertino lo ritroviamo nel *Piacere del testo*, quando Barthes individua nella pratica dell’‘estenuazione’, l’unico esercizio mediante il quale «il testo [può] ‘tirarsi fuori’ dalla guerra delle finzioni, dei socioletti».<sup>89</sup> Ma da questa pratica di estenuazione

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>87</sup> *Ibidem*, pp. 121-122.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>89</sup> *Idem*, *Il piacere del testo* cit., p. 30.

egli non si fa scrupolo di escludere ogni tipo di metalinguaggio, che al contrario considera come ciò che dal testo sarebbe *liquidato*. Eppure in *Sade, Fourier, Loyola*, scrivendo dell'opera di Fourier egli stesso metteva in luce come questi riesca, attraverso la scrittura di un «meta-libro», a fare in modo che «la forma dica senza tregua la forma» e che il suo diventi così un libro «senza soggetto», ossia un libro dal significato «dilatatorio, continuamente allontanato: a perdita d'occhio si estende soltanto, nel futuro del libro, il significante».<sup>90</sup> Tutto farebbe pensare di essere a pieno titolo già nel campo del testuale se Barthes pochi anni dopo non avesse allontanato bruscamente il metalinguaggio da esso. In effetti, ciò che viene rigettata, non è l'autonomia di una forma che, parlando di se stessa, finirebbe per perdere contatto col mondo; il rifiuto non è rivolto nemmeno al fatto che la parola dell'autore, allontanandosi dalla propria supposta materia (la realtà), rischi di diventare anonima o poco riconoscibile, dal momento che sappiamo quanto Barthes abbia investito nel concetto di morte dell'autore e quanto per lui sia costitutivo della scrittura il *come* invece del *cosa*. Piuttosto, si tratterebbe di contestare un discorso incapace di andare oltre ad un 'secondo grado', che in quanto tale si costituirebbe comunque come atto di affermazione di una *voce* – e quindi di una presenza –, per quanto essa possa essere *seconda* e *mediata*; mentre, per Barthes, «nessuna voce sta dietro a quello che [il testo] ci dice».<sup>91</sup>

Appena comincia a pensarsi, il linguaggio diventa corrosivo. Però ad una condizione: che non smetta di farlo all'infinito. Perché se rimango al grado secondo, merito l'accusa d'intellettualismo [...]; ma se tolgo il punto d'arrivo (della ragione, della scienza, della morale), se metto l'enunciazione a ruota libera, allora apro la strada a una svalutazione senza fine, abolisco la buona coscienza del linguaggio.<sup>92</sup>

Togliere il punto d'arrivo, però, non è per niente l'equivalente di un ripiegamento verso una qualche forma di spontaneismo o – peggio

<sup>90</sup> Idem, *Sade, Fourier, Loyola* cit., p. 95.

<sup>91</sup> Idem, *Il piacere del testo* cit., p. 30.

<sup>92</sup> Idem, *Barthes di Roland Barthes* cit., p. 78.

ancora – di ingenuità; niente di più lontano ci potrebbe essere dai propositi di Barthes.

Qualora la scrittura mancasse di mettere in questione la sua stessa esistenza, quando non fosse capace di mettere in forse i suoi stessi fondamenti sarebbe, infatti, per un difetto di formalismo e mai per un eccesso. Essendo ciò che consiste nel «non fermarsi sulla soglia del contenuto», ma nel «ricacciarlo indietro» e «spostarlo giocando con un succedersi di forme»,<sup>93</sup> il formalismo è anzi, per Barthes, il solo modo in cui la ripetizione ritorna senza tuttavia restare invischiata nello stereotipo o nella regola.

Da quanto si legge in *Sade, Fourier, Loyola* è stato Sade uno degli autori che ha portato questa pratica ai suoi limiti più estremi; è nella sua opera che si verifica quel «ripetere all'eccesso [che] è entrare nella perdita, nello zero del significante».<sup>94</sup> Il testo sadiano è ciò che 'teatralizza', che allontana da una condivisione sociale del piacere (in quel caso il termine più adatto sarebbe piuttosto 'svago'), è quella cosa in cui un susseguirsi di 'scene' «costringe a fare un discorso».<sup>95</sup> In esso è il corpo libertino che comanda e che conduce il discorso a farsi diverso, a rimescolare le carte e a mutare continuamente i rapporti tra le cose, pur rimanendo sempre nella ripetizione senza fine di uno spostamento; un'erranza – questa – che a forza di perpetuare l'autonomia di una felicità di scrittura, finisce per diventare il paradosso di un 'atto muto' come quello che avviene nello spazio della segreta sadiana in cui – scrive Barthes – «il silenzio della segreta si fonde interamente col bianco del racconto: il senso si arresta».<sup>96</sup>

Il testo sadiano è senza sviluppo, non ha nessuna maturazione ma è quanto – afferma Barthes –, pur tenendoci sul filo di una reiterazione, «non recupera niente, se non il presente stesso, spezzato, abbagliante, ripetuto».<sup>97</sup>

<sup>93</sup> Idem, *Il brusio della lingua* cit., p. 62.

<sup>94</sup> Idem, *Il piacere del testo* cit., p. 41.

<sup>95</sup> Idem, *Sade, Fourier, Loyola* cit., p. 134.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 135.

Se il Testo è per Barthes un «oggetto non computabile»,<sup>98</sup> se «il suo movimento costitutivo è un *attraversamento*»,<sup>99</sup> se «implica sempre una certa esperienza del limite»<sup>100</sup> e se «è sempre paradossale»,<sup>101</sup> sarà allora intrisa di ‘testualità’ un’opera – quella di Sade – in cui il rilancio del discorso e la sua estenuazione si realizzano in una distonica pienezza ove «tutto viene immediatamente portato al vertice del sapere, del potere, del godere».<sup>102</sup>

<sup>98</sup> Idem, *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 58.

<sup>99</sup> *Ibidem*, pp. 58-59.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> Idem, *Sade, Fourier, Loyola* cit., p. 137.



Fernando Garreffa

## Riflessioni cosmicomiche

Allorché si affronta un discorso critico sulle *Cosmicomiche*, occorre operare una precisazione preliminare riguardo alla sua direzione e specificare se esso miri alla caratterizzazione testuale, filologica e teorica, dell'eponima raccolta di *short stories*, pubblicata per Einaudi nel 1965, oppure sia rivolto ai più dilatati confini cronologici e narrativi dei territori attraversati dal sottogenere letterario inaugurato dal neologismo calviniano, mediante l'analisi critica delle pubblicazioni di *Ti con zero* (1967), *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968), *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984). È evidente, peraltro, come l'avvio cosmicomico, sancito dalla silloge del 1965, abbia dotato di coordinate strutturali e formali provvisorie<sup>1</sup> un'attitudine alla narrazione mitostorica in chiave comica, che invece sarà presenza costante nella successiva produzione narrativa calviniana. Se, da un lato, tale constatazione può contribuire a giustificare il dibattito sul carattere unitario o meno della complessiva produzione cosmicomica,<sup>2</sup> dall'altro

<sup>1</sup> L'esempio più lampante è la scomparsa della rubrica scientifica già a partire da alcuni racconti di *Ti con zero*.

<sup>2</sup> Le divergenti opinioni al riguardo possono essere esemplificate dalle posizioni di Francesca Bernardini Napoletano, secondo cui motivi cronologici, ideologici e strutturali farebbero ritenere di essere «in presenza di un *corpus* "cosmicomico", di una "macrostruttura"» (F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le Cosmicomiche» a «Le città invisibili»*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 61) e di Claudio Milanini, che invece sostiene che «ci sono differenze profonde, sia tematiche sia strutturali, fra le storie che hanno per protagonista dichiarato Qfwfq; e una distanza ancor maggiore separa da queste i quattro "racconti

essa costituisce un valido segnale della metacomicità del genere in questione: la relativizzazione comica di forme e valori, che intride la consistenza diegetica del mondo delle avventure di Qfwfq, contraddistingue, infatti, anche il piano extradiegetico delle strutture generative della narrazione. La dimensione metaletteraria della ‘cosmicomicità’ è suggerita peraltro anche dall’inafferrabilità della figura autoriale, che, pur se ridotta a mera funzione narrativa, al pari dei personaggi dei racconti,<sup>3</sup> a volte si eclissa dietro la maschera del ruolo di un nascosto curatore/trascrittore, a volte (più di frequente) ammicca da dietro lo schermo della funzione di narratore autodiegetico del protagonista Qfwfq,<sup>4</sup> capace, proprio come Calvino autore di cosmicomiche,<sup>5</sup> di estrarre, a partire dall’espressione di un teorema matematico, situazioni coinvolgenti e stravaganti dal «golfo» fantastico di una memoria<sup>6</sup> inat-

deduttivi” che, a partire da *Ti con zero*, si ritrovano in coda ai volumi» (C. Milanini, *L’umorismo cosmicomico*, in *Calvino & il comico*, a cura di L. Clerici e B. Falchetto, Milano, Marcos Y Marcos, 1994, p. 19). Una posizione conciliante assume G.R. Cardona: «A Calvino [...] fu sempre congeniale la misura della novella, del racconto breve [...] ma a considerare la composizione esterna di tutte le opere pubblicate, [...] è evidente il desiderio di costruire o ricostruire una cornice coerente e portante» (G.R. Cardona, *Fiaba, racconto e romanzo*, in *Italo Calvino*, Atti del Convegno internazionale svoltosi a Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987, a cura di G. Falaschi, Milano, Garzanti, 1988, p. 195). Per i concetti di ‘macrostruttura’ di una raccolta di racconti e di ‘macrotesto’ cfr. M. Corti, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.

<sup>3</sup> Di personaggi come «pure funzioni narrative» si parla già in F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino* cit., p. 64.

<sup>4</sup> Dell’«ombra di un laconico narratore extradiegetico, o per meglio dire di un ‘editore’ o ‘curatore’ reticente e bizzarro» nelle narrazioni cosmicomiche parla C. Milanini, *L’umorismo cosmicomico* cit., p. 23.

<sup>5</sup> «Nelle *Cosmicomiche* [...] il punto di partenza è un enunciato tratto dal discorso scientifico: il gioco autonomo delle immagini visuali deve nascere da questo enunciato concettuale. [...] Siamo dunque in uno di quei casi in cui l’immagine è determinata da un testo scritto preesistente (una pagina o una singola frase in cui io m’imbatto leggendo) e ne può scaturire uno sviluppo fantastico tanto nello spirito del testo di partenza quanto in una direzione completamente autonoma» (I. Calvino, *Visibilità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, ora in *Saggi*, a cura di M. Barenghi, I, Milano, Mondadori, 1995, p. 705).

<sup>6</sup> «Lo *spiritus phantasticus* secondo Giordano Bruno è “mundus quidem et sinus inexplebilis formarum et specierum” (un mondo o un golfo, mai saturabile, di forme e d’immagini). Ecco, io credo che attingere a questo golfo della molteplicità potenziale sia indispensabile per ogni forma di conoscenza. La mente del poeta e in qualche momento decisivo la mente dello scienziato funzionano secondo un procedimento d’associazioni d’immagini che è il sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell’impossi-

tendibile in rapporto alla referenza univoca del linguaggio scientifico.<sup>7</sup> Qfwfq, nella sua tipizzazione narratologica essenziale, riflette sul piano dell'intreccio le modalità extradiegetiche della configurazione cosmicomica di quel rapporto dialettico tra le infinite potenzialità del mondo immaginativo dello scrittore, del mondo esperienziale e dell'universo linguistico, che genera la dimensione letteraria calviniana.<sup>8</sup> Per quanto riguarda le vicende di Qfwfq, è proprio il cozzare delle opposte dimensioni linguistico-ideologiche distribuite nella cornice e nel corpo del testo a suscitare le faville del riso. Il freddo registro scientifico, generalizzante e separativo, che comporta la cosmografia asettica di un universo assoluto, matematicamente determinato e descrivibile, viene raffrontato con i colori e le forme, cangianti e relative, del dispiegarsi di una cosmogonia mitopoietica, in cui l'universo si sviluppa secondo direzioni e criteri imprevedibili, e di cui la fluida consistenza di un regime linguistico retorico e distintivo tenta di seguire i contorni;<sup>9</sup> dalla disperata intenzione di inseguire la metamorfica disposizione materica, in tutte le sue contorsioni e diversioni, si origina lo scarto comico, prima ancora che lo scacco gnoseologico, di una tensione conoscitiva. E, se appare evidente che «già dal titolo, *Le Cosmicomiche* instaurano un rapporto strettissimo tra “cosmico” e “comico”: è pro-

bile. La fantasia è una specie di macchina elettronica che tiene conto di tutte le combinazioni possibili e sceglie quelle che rispondono a un fine, o che semplicemente sono le più interessanti, piacevoli, divertenti» (*ibidem*, pp. 706-707).

<sup>7</sup> Il legame della narrazione di Qfwfq con il cappelletto scientifico è spesso esplicitato da formule linguistiche incipitarie quali «lo so bene!», «esatto», e così via.

<sup>8</sup> «La fantasia dell'artista è un mondo di potenzialità che nessuna opera riuscirà a mettere in atto; quello di cui facciamo esperienza vivendo è un altro mondo, che risponde ad altre forme d'ordine e di disordine; gli strati di parole che s'accumulano sulle pagine come gli strati di colore sulla tela sono un altro mondo ancora, anch'esso infinito, ma più governabile, meno refrattario a una forma. Il rapporto tra i tre mondi è quell'*indefinibile* di cui parlava Balzac [...]. Lo scrittore – parlo dello scrittore d'ambizioni infinite, come Balzac – compie operazioni che coinvolgono l'infinito della sua immaginazione o l'infinito della contingenza esperibile, o entrambi, con l'infinito delle possibilità linguistiche della scrittura» (I. Calvino, *Visibilità* cit., pp. 712-713).

<sup>9</sup> Per quanto riguarda la distinzione tra regime separativo, confusivo e distintivo nella produzione cosmicomica calviniana, cfr. G. Bottioli, *Il comico inesistente. I regimi figurali nell'opera di Calvino*, in *Calvino & il comico* cit., pp. 83-101.

prio dal *cosmico* che si genera il *comico*, nell'attrito provocato dall'autore tra fatti grandiosi come la formazione delle galassie o dei pianeti e minimi fatti della nostra vita di tutti i giorni, posti sullo stesso piano»,<sup>10</sup> è altrettanto opportuno segnalare la presenza di una natura antropologica, oltre che retorica, del riso cosmicomico, «esorcismo mimetico» che rende l'omologia tra la constatazione dell'imperturbabile ed inintelligibile condizione di alterità del cosmo scientificamente illustrato e la scoperta dello «spazio diverso, paradossale, 'sacro'» del sesso, rispetto alla cui descrizione la parola seria risulta impotente.<sup>11</sup> L'incapacità di inscrivere nella parola seria la disposizione erotica alla conoscenza del cosmo si delinea, tuttavia, oltre che in una privazione gnoseologica, attenuata peraltro da un contesto narrativo dotato di criteri di verità barthesianamente intrinseci,<sup>12</sup> anche nell'opposizione tra la ricchezza espressiva dei momenti di una comicità dettata da movenze stilistiche tipiche dell'oralità linguistica quotidiana e del realismo grottesco ed il depauperamento semantico rappresentato da quell'irrigidimento codificato delle forme linguistiche, che si verifica allorché il discorso del protagonista Qfwfq si sofferma sulle connotazioni sentimentali di amori impossibili. Se è vero che «Calvino considerò la scrittura cosmicomica come un'esperienza di svolta, come un 'luogo' deputato per eccellenza alla sperimentazione»,<sup>13</sup> è altrettanto evidente che, sul piano linguistico, una delle direzioni sperimentali maggiormente frequentate dalla ricerca espressiva comica calviniana di una

<sup>10</sup> F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino* cit., pp. 20-21. Per un'analisi retorica esaustiva degli stilemi comici calviniani rinviamo, oltre che al testo succitato, anche al più recente intervento di B. Falchetto, *Sorriso, riso, smorfia. Il comico nello stile di Calvino*, in *Calvino & il comico* cit., pp. 43-81.

<sup>11</sup> I. Calvino, *Definizioni di territori: l'erotico*, in *Una pietra sopra*, ora in *Saggi* cit., p. 262.

<sup>12</sup> «Language is literature's Being, its very world; the whole of literature is contained in the act of writing, and no longer in those of 'thinking', 'portraying', 'telling' or 'feeling'» (R. Barthes, *Science versus Literature*, «The Times Literary Supplement», 28<sup>th</sup> september 1967, ora in F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino* cit., p. 17). L'autrice sottolinea come «in una prospettiva rigorosamente barthesiana, il linguaggio dei racconti cosmicomici si pone come un *prius* rispetto al contenuto e alle immagini stesse, che non preesistono alla scrittura, ma emergono dalla costruzione sintattica» (*ibidem*, p. 20).

<sup>13</sup> C. Milanini, *L'umorismo cosmicomico* cit., p. 21.

via d'uscita «dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio»<sup>14</sup> è quella caratterizzata dall'adozione progettuale di una prospettiva di tensione dualistica tra regime linguistico-ideologico dell'ufficialità dominante e codice realistico-grottesco popolare di carattere oppositivo. Proprio agli anni della composizione delle *Cosmicomiche* e di *Ti con zero* appartiene, tra l'altro, la scoperta calviniana di Borges e Bachtin, e soprattutto quest'ultimo eserciterà un forte ascendente sull'evoluzione della struttura teoretica e metodologica comica di Calvino.<sup>15</sup> Ad affascinare l'autore delle *Cosmicomiche* sono soprattutto tre elementi: il carattere culturale autonomo e radicalmente contestatore della mitopoiesi della dimensione comico-festiva del carnevale medievale, per cui all'interno di tale modello linguaggi e campi semantici vengono svecchiati, liberati dalla patina oleosa delle convenzioni linguistico-espressive e rivelano un nuovo aspetto simbolico, sempre ruotante intorno all'ambivalenza del nesso morte-rinascita o abbassamento-elevazione (ed all'interno di questo discorso si situa la connotazione positiva del turpiloquio carnevalesco);<sup>16</sup> il reciproco rispecchiamento di 'poiesis' e 'praxis' seppur all'interno dell'effimero, ristretto, e pertanto innocuo, arco spazio-temporale del gioco riconosciuto dalla seria civiltà costituita; il carattere onnicomprensivo del riso popolare, in cui cachinni e risate investono ogni dimensione dell'e-

<sup>14</sup> I. Calvino, *Definizioni di territori: il comico*, in *Una pietra sopra*, ora in *Saggi cit.*, p. 197.

<sup>15</sup> A conferma del grande favore incontrato dall'utopia di Bachtin presso Calvino, citiamo il seguente passo in cui il nostro autore esprime la positiva sorpresa «di trovare, nascosto in un capitolo del *Dostoevskij* di Bachtin [...] un modello di 'rivoluzione permanente' che – visto come proprio dell'antichità e del Medioevo – potrebbe benissimo proporsi come società del futuro, l'unico modello che risponderebbe a tutte le esigenze che non si riesce a far quadrare insieme: una società fondata sull'alternarsi regolare di periodi eversivi di carnevale-consumo e periodi d'austerità produttiva» (idem, *La letteratura come proiezione del desiderio [Per l'«Anatomia della critica» di Northrop Frye]*, in *Una pietra sopra*, ora in *Saggi cit.*, pp. 249-250).

<sup>16</sup> «Per un'antropologia della nostra cultura quotidiana molte osservazioni di Bachtin [in *Rabelais e la cultura popolare*] sono preziose; per esempio quelle sulla vitalità del turpiloquio» (idem, *Rabelais con nostalgia*, «la Repubblica», 15 febbraio 1980, ora, con il titolo *Bachtin*, in *Saggi cit.*, p. 1289).

sistenza.<sup>17</sup> Una delle configurazioni del comico calviniano è proprio quella di un modo espressivo collegato ad un aspetto morale di smascheramento dei difetti della società fondato intorno a componenti di relativizzazione di posizioni (sociali, storiche, politiche, letterarie) e di punti di vista. La comicità, che Calvino sente congeniale, è capace di generare una molteplicità di rappresentazioni sempre nuove e sempre caduche anche in virtù della sua disponibilità intrinseca a smantellare ogni forma che pretenda di ritenersi assoluta e totalitaria: «si pensi a quanto il *sense of humour* abbia contato nella civiltà inglese, non solo, ma quanto abbia contato nell'arricchire l'ironia letteraria di dimensioni fondamentali, sconosciute al mondo classico: e non mi riferisco tanto al fondo di melanconica simpatia verso il mondo, quanto alla prima virtù d'ogni vero 'umorista': coinvolgere nella propria ironia anche se stesso».<sup>18</sup> Quella che è la «vocazione» calviniana alla «deformazione grottesca, o magari comica della realtà»,<sup>19</sup> se, da un lato, si lega ad una caleidoscopica fertilità immaginifica di origine combinatoria e di ascendenza 'oulipienne',<sup>20</sup> dall'altro, con la sua prerogativa di rinuncia-

<sup>17</sup> A proposito del *Rabelais* di Bachtin dirà qualche anno dopo Calvino: «Valga per tutte questa definizione del riso popolare, che metterei senz'altro in testa a un possibile trattato di 'morale comica' [...]: "Notiamo un'importante particolarità del riso della festa popolare: esso è diretto contro le stesse persone che ridono. Il popolo non si esclude da tutto il mondo in divenire. [...] In ciò consiste una delle principali differenze fra il riso della festa popolare e il riso puramente satirico della festa moderna. L'autore puramente satirico, che conosce soltanto il riso negativo, si pone al di fuori dell'oggetto della sua derisione, vi si contrappone, e così viene distrutta l'integrità dell'aspetto comico del mondo", perché viene considerato "comico" solo ciò che risulta come negativo a colui che ride. Mentre "il riso ambivalente del popolo" esprime il giudizio del "mondo intero in divenire" su se stesso, di cui fa parte anche colui che ride» (*ibidem*, pp. 1290-1291).

<sup>18</sup> Idem, *Definizioni di territori: il comico* cit., p. 198. E ancora: «la funzione della autentica ironia comica è quella di definire "il nemico della società come uno spirito ad essa interno" [...]. Forse l'analisi critica che cerco è quella che non punta sul 'fuori' direttamente, ma esplorando il 'dentro' del testo riesce, proprio approfondendosi nella sua marcia centripeta, ad aprire sul 'fuori' dei colpi d'occhio inattesi» (idem, *La letteratura come proiezione del desiderio* cit., p. 246 e p. 249).

<sup>19</sup> Idem, *Dialogo di due scrittori in crisi*, in *Una pietra sopra*, ora in *Saggi* cit., p. 84.

<sup>20</sup> Dal febbraio del 1973 Calvino sarà chiamato a far parte dell'Oulipo dei suoi amici Queneau, Perec, Le Lionnais, Roubaud, Fournel. Nel prediletto Queneau e negli amici dell'Oulipo Calvino ritrova il «rifiuto dell'«ispirazione», del lirismo romantico, del culto del caso e dell'automatismo [...] e invece valorizzazione dell'opera costruita, finita e conchiu-

re a qualsiasi punto di vista ristretto e particolare e di attingere il «senso della vastità del tutto»,<sup>21</sup> aderisce molto spesso al fondo tragico della condizione esistenziale dell'uomo di fronte all'universo. Il riso (o il sorriso, o il cachinno) che si distende a coprire il tragico divario del rapporto asintotico tra l'assoluto della virtualità morfologica universale e la contingenza relativa del rincorrersi di forme antropomorfe, disegnate<sup>22</sup> nel costante movimento oscillatorio tra infinito ed infinitesimale, riflette, allo stesso tempo, l'energetica disponibilità all'imitazione della poliedrica potenzialità materica del cosmo da parte dei meccanismi generativi di una letteratura frutto di una combinatoria fantastica pressoché inesauribile.

Se finora il nostro discorso critico ha scelto di percorrere, sia pur con l'approssimazione di un passo rapido, la pluridimensionalità e la pluridirezionalità della prospettiva teorica ed espressiva del modo comico calviniano, intendiamo, adesso, estenderne la portata alla concretezza esemplificativa di un'analisi testuale. A tal fine appare utile soffermarci sul racconto a cui Calvino affidò il ruolo strutturale di incipit della raccolta cosmicomica, ossia *La distanza della Luna*, convinti peraltro che la sua rilevanza critica sia testimoniata, oltre che dalla già rilevata posizione incipitaria, anche dal fatto che esso introduce all'esperienza di letture preferite di Calvino, tanto che una ideale storia letteraria calviniana potrebbe gravitare proprio intorno al topos letterario dell'immagine della Luna.<sup>23</sup> Ariosto, Leopardi, Galileo, Cyrano de

sa [...], l'esaltazione della comicità piena, la linea di Rabelais e di Jarry» (idem, *La filosofia di Raymond Queneau*, in *Saggi cit.*, pp. 1418-1419); e tutto questo nella convinzione che «l'artista deve avere piena coscienza delle regole formali cui la sua opera risponde, del suo significato particolare e universale, della sua funzione e influenza» (*ibidem*, p. 1418).

<sup>21</sup> Idem, *Definizioni di territori: il comico cit.*, p. 198.

<sup>22</sup> Le dimensioni pittorica e fumettistica, oltre che le tecniche dell'arte cinematografica, rivestono un ruolo di fondamentale importanza in tutta la produzione letteraria di Calvino.

<sup>23</sup> A conferma di quanto andiamo sostenendo, riferiamo quanto Calvino dice in una delle sue 'Norton Lectures': «La luna, appena s'affaccia nei versi dei poeti, ha avuto sempre il potere di comunicare una sensazione di levità, di sospensione, di silenzioso e calmo incantesimo. In un primo momento volevo dedicare questa conferenza tutta alla luna: seguire le apparizioni della luna nelle letterature d'ogni tempo e paese» (I. Calvino, *Leggerezza*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, ora in *Saggi cit.*, p. 651).

Bergerac e molti altri degli autori prediletti da Calvino si sono ispirati, infatti, al satellite terrestre e non appare fuorviante ritenere che l'avvio delle *Cosmicomiche* rappresenti un omaggio a tale tradizione di immaginazione letteraria.<sup>24</sup>

In tale avvio la prima forma di comicità a spiccare germina dal ventre della concezione popolar-carnevolesca. Non è affatto la Luna idealizzata dei poeti ad occupare la scena, ma, al contrario, il satellite e il suo pianeta Terra si presentano simili ad esseri viventi con connotati grotteschi: «Era l'impressione che dava, a vedersela addosso così immensa, così accidentata di spunzoni taglienti e orli slabbrati e seghettati. Ora forse è diverso, ma allora la Luna, o meglio *il fondo*, il ventre della Luna, insomma la parte che passava più accosto alla Terra fin quasi a strisciarle addosso, era coperta da una crosta di scaglie *puntute*. Al ventre d'un pesce, era venuta somigliando, e anche l'odore, a quel che ricordo, era, se non proprio di pesce, appena più tenue, come

D'altra parte, la figura della Luna ricorre frequentemente in tutta la produzione narrativa calviniana, comica e non.

*La distanza della Luna*, probabilmente concepita già alla fine degli anni Cinquanta, vide la luce editoriale nel novembre 1964, ospitata, insieme alle tre cosmicomiche che la seguono nella prima raccolta, nelle pagine del «Caffè politico e letterario». Per ulteriori informazioni sulla genesi narrativa e sulle vicende editoriali dei racconti cosmicomici, cfr. C. Milanini, *Note e notizie sui testi. Le Cosmicomiche*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, II, Milano, Mondadori, 1992, pp. 1318-1344.

<sup>24</sup> Antecedenti e modelli letterari di questo racconto sono sicuramente Ariosto, Galileo, Luciano di Samosata, Swift, le avventure del Barone di Munchausen, ma soprattutto Cyrano de Bergerac, che «nel contesto di un viaggio sulla luna [...] supera per immaginazione i suoi più illustri predecessori [...]. È il problema di sottrarsi alla forza di gravità che stimola talmente la sua fantasia da fargli inventare tutta una serie di sistemi per salire sulla luna, uno più ingegnoso dell'altro» (I. Calvino, *Leggerezza* cit., p. 649). A Cyrano de Bergerac è dedicato anche un articolo apparso su «la Repubblica» del 24 dicembre 1982 dal titolo significativo *Cyrano sulla Luna*, ora in *Saggi* cit., pp. 820-825. Sul rapporto Galileo-Luna-Calvino citiamo il seguente passaggio: «Leggendo Galileo mi piace cercare i passi in cui parla della Luna: è la prima volta che la Luna diventa per gli uomini un oggetto reale, che viene descritta minutamente come cosa tangibile, eppure appena la Luna compare, nel linguaggio di Galileo si sente una specie di rarefazione, di levitazione: ci s'innalza in un'incantata sospensione. Non per niente Galileo ammirò e postillò quel poeta cosmico e lunare che fu Ariosto» (idem, *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Saggi* cit., p. 232). Per il carattere di omaggio letterario di questo racconto cfr. anche C. Milanini, *Note e notizie sui testi* cit., p. 1323. Sarebbe interessante approfondire testualmente le risposdenze figurative tra il nostro racconto e le opere degli autori succitati per quanto riguarda la rappresentazione dell'immagine lunare.

il salmone affumicato».<sup>25</sup> È il corpo della Luna ad offrirsi alla Terra e agli uomini, non la sua figura ideale; un corpo ricco di protuberanze, abrasioni, incisioni, incavature, che concorrono a renderlo grottesco. Ed è una Luna che sembra vivere, partecipare delle pulsioni e dei piaceri degli uomini, è una Luna pienamente animale: «Non procedeva con ordine ma in punti isolati, spostandosi dall'uno all'altro con salti, come volesse giocare degli scherzi alla Luna, delle sorprese, o addirittura provocarle il solletico. E dove metteva la mano lui, il latte *schizzava fuori* come dalle *mammelle di una capra*».<sup>26</sup> La risata sgorga tutta dall'abbassamento grottesco (l'immagine della Luna affiancata a quella di una capra) di un astro<sup>27</sup> altrimenti noto attraverso rappresentazioni letterarie di classica e malinconica levità e levigatezza d'immagine; la similitudine Luna-capra rinvia, inoltre, al senso panico e materiale del modo popolare e carnevalesco di intendere il tempo cosmico (contrapposto al tempo storico, il tempo serio di chi comanda) come ciclicità livellatrice che unisce ogni forma e ogni contenuto, ogni dentro e ogni fuori, in uno stesso destino di nascita, morte e rinascita, di elevazione e abbassamento, di incoronazione e destituzione.<sup>28</sup> La de-

<sup>25</sup> I. Calvino, *La distanza della Luna*, in *Le Cosmicomiche*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 4-5, corsivo nostro.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 7, corsivo nostro.

<sup>27</sup> Altro esempio di abbassamento lunare: «a luna crescente veniva avanti a *corna così basse* che pareva lì lì per infilzare la cresta d'un promontorio e restarci ancorata [...]. Eclissi poi, con Terra e Luna così appiccate, ce n'erano tutti i momenti: figuriamoci se quelle due *bestione* non trovavano modo di farsi continuamente ombra a vicenda» (*ibidem*, p. 3; il nostro corsivo evidenzia gli attributi comico-grotteschi).

<sup>28</sup> Ci riferiamo in particolare all'accezione popolare dei termini «carnevalesco» e «grottesco» ed al senso estetico della comicità popolare, così come essi sono tracciati nell'opera di M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Tutte le immagini della comicità carnevalesca popolare si riconnettono a una concezione estetica esclusiva della cultura popolare «che si distacca nettamente dalle concezioni estetiche dei secoli posteriori» e che viene definita da Bachtin con la locuzione «realismo grottesco». «Nel realismo grottesco [...] *il principio materiale e corporeo* è percepito [...] come *universale e proprio dell'insieme di tutto il popolo*, ed è appunto come tale che si oppone a qualsiasi tipo di *distacco dalle radici materiali e corporee del mondo*, [...] a qualsiasi *pretesa di significato staccato e indipendente dalla terra e dal corpo*. Il corpo e la vita corporea vengono ad avere [...] un carattere cosmico e nello stesso tempo universale [...]. Il tratto caratteristico del realismo grottesco è *l'abbassamento (sniženie)* cioè il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale ed astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del cor-

mistificazione di ogni punto di vista assoluto è metaforicamente affrontata nel capogiro di valori di vedute che afferra il lettore allorché segue il protagonista Qfwfq nei passaggi dalla Terra al suolo lunare: «Sì, la Luna aveva una forza che ti strappava [...]. Bisognava tirarsi su di scatto, con una specie di capriola, afferrarsi alle scaglie, lanciare in su le gambe, per ritrovarsi in piedi sul fondo lunare. Visto dalla Terra apparivi come appeso a testa in giù, ma per te era la solita posizione di sempre, e l'unica cosa strana era, alzando gli occhi, vederti addosso la cappa del mare luccicante con la barca e i compagni capovolti che dondolavano come un grappolo dal tralcio».<sup>29</sup> In questo universo primordiale si passa frequentemente e con estrema facilità dal basso all'alto e viceversa, e spesso i dati topografici non consentono neppure di disporre di punti per orientarsi tra questi due estremi; i passaggi dalla Terra alla Luna divengono pertanto strumenti di un'estetica della relatività assiologica e fenomenologica<sup>30</sup> fondata su una concezione carnevalesca del mondo.

po nella loro indissolubile unità. [...] Nel realismo grottesco l'abbassamento di ciò che è alto non ha affatto un carattere formale o relativo. L'alto (*verch*) e il basso hanno qui un significato rigorosamente e unicamente *topografico*. Sotto l'aspetto propriamente *corporeo*, che non è mai del tutto separato con precisione dall'aspetto cosmico, l'alto è il volto (la testa), il basso gli organi genitali, il ventre e il deretano. L'abbassamento consiste [...] nell'avvicinamento alla terra, come principio che assorbe e *nello stesso tempo* dà la vita [...]. L'immagine grottesca caratterizza il fenomeno nel suo cambiamento, nella sua metamorfosi ancora incompiuta, nello stadio di morte e nascita, di crescita e divenire. Il rapporto con il *tempo*, con il *divenire*, è un tratto costitutivo indispensabile dell'immagine grottesca. [...] Contrariamente ai canoni moderni, il corpo grottesco non è separato dal resto del mondo, non è chiuso, né determinato, né dato, ma supera sé stesso, esce dai propri limiti [...] è una maglia nella catena dell'evoluzione del genere umano [...]. Questo corpo aperto e incompleto [...] non è separato dal mondo da confini precisi: è mescolato al mondo, agli animali, alle cose. È cosmico, rappresenta l'insieme del mondo materiale e corporeo in tutti i suoi elementi» (M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 24-26, 30-32).

Per quanto riguarda la figura della capra, la sua pertinenza astrologica e mitica è nota a tutti; si potrebbe aggiungere che la trama delle vicende di Qfwfq sembra disegnarsi su una filigrana dominata dall'accostamento delle immagini della capra e dei pesci (che pervadono praticamente ogni interstizio del tessuto narrativo), quasi un'insegna araldica calviniana che, nel suo significato simbolico, riunisce molteplici contenuti.

<sup>29</sup> I. Calvino, *La distanza della Luna* cit., p. 5.

<sup>30</sup> D'altra parte tutto il volume può essere letto sotto questa luce interpretativa, come confermano la sopraccoperta, «la riproduzione di una celebre xilografia a tre colori di Maurits

Nel territorio formale e semantico dei riti carnevaleschi dell'avvicendamento, il linguaggio sessuale è simbolo della sopravvivenza del genere umano all'interno del ciclo morte-nascita. La festa carnevalesca è ricca di allusioni e immagini dell'esperienza sessuale, collegata alla ciclicità cosmica nella sua duplice valenza di abbassamento e contestazione ingiuriosi di ogni gerarchia sociale o di potere del tempo storico, e di meccanismo di riproduzione-affermazione della giocosa, allegra dimensione dell'alternarsi di stagioni, destini, poteri, generazioni e specie. Nel mondo dell'annullamento delle distanze, posto in relazione antifrastica rispetto al titolo *La distanza della Luna*,<sup>31</sup> la metafora sessuale trova sicuramente ampie prospettive,<sup>32</sup> e la carica co-

Cornelis Escher, *Altro mondo*: un contrappunto d'immagini (colombe, corni e corpi celesti fra colonne e archi) che si dispongono a incastro secondo prospettive molteplici, costringendo l'osservatore a interrogarsi sui principi gerarchici a cui fa implicito riferimento ogni consueta percezione dello spazio e del tempo», e il risvolto, attribuibile a Calvino anche se non firmato, della prima edizione, che «si apriva e si chiudeva [...] con affermazioni che richiamavano l'attenzione dei lettori sulla natura ambigua e sullo sguardo straniante del protagonista-narratore» (C. Milanini, *Note e notizie sui testi cit.*, p. 1318).

<sup>31</sup> Sulla presenza di una opposizione tematica binaria nelle *Cosmicomiche* dirà Calvino: «Penso che questi racconti continuino il discorso dei miei romanzi fantastici, ma non solo di quelli. Anche stavolta mi sono accorto che mi vengono bene specialmente le storie dove c'è il non-essere contrapposto a quel che c'è, il vuoto e il rarefatto contrapposti al pieno o al denso, il rovescio contrapposto al dritto» (*Due domande a Italo Calvino*, a cura di Fr. Pal., «Avanti!», 16 dicembre 1965, ora nella *Presentazione a Le Cosmicomiche cit.*, p. IX).

<sup>32</sup> «Non era mai successo che la moglie del capitano salisse sulla Luna. Ma Vhd Vhd non s'oppose, anzi quasi la spinse di peso sulla scala, esclamando: – E vacci! – e tutti prendemmo allora ad aiutarla e io la reggevo da dietro, e la sentivo sulle mie braccia tonda e morbida, e per sostenerla premevo contro di lei le palme e il viso» (I. Calvino, *La distanza della Luna cit.*, p. 12; si potrebbe qui rinvenire un influsso del simbolo sessuale freudiano della scala); «Non vi ho detto ancora tutto, delle operazioni in cui mio cugino eccelle. Quel lavoro di spremere latte lunare dalle scaglie, per lui era una specie di gioco: invece del cucchiaino certe volte bastava ficcasse sotto le squame la mano nuda, o solo un dito. Non procedeva con ordine ma in punti isolati, spostandosi dall'uno all'altro con salti, come volesse giocare degli scherzi alla Luna, delle sorprese, o addirittura provocarle il solletico. E dove metteva la mano lui, il latte schizzava fuori come dalle mammelle di una capra [...]. C'erano punti, per esempio, che toccava solamente per il gusto di toccarli: interstizi tra scaglia e scaglia, pieghe nude e tenere della polpa lunare. Alle volte mio cugino vi premeva non le dita della mano, ma – in una mossa ben calcolata dei suoi salti – l'alluce (montava sulla Luna a piedi scalzi) e pareva che ciò fosse per lui il colmo del divertimento, a giudicare dallo squittio che emetteva la sua ugola, e dai nuovi salti che seguivano» (*ibidem*, pp. 7-8; l'anatomia del corpo grottesco, con orifizi, interstizi, pieghe e protuberanze, viene trasferita alla superficie lunare e l'espressionismo lessicale si presta ad un climax

mica esplode da questo gioco di ammicchi verbali che percorre tutto il racconto fino alla conclusione di sapore cervantino. La chiusa del racconto assume difatti il valore simbolico di un parto che sancisce il doloroso formarsi di una diaclasi tra corpo e desiderio, tra materia e spirito, tra natura e cultura, e la conseguente acquisizione di una coscienza individuale e di una dimensione privata della corporeità. L'immagine della Luna, divenuta astratto, pallido, etereo «cerchietto piatto e lontano»<sup>33</sup> in seguito al suo distacco dalla Terra, raffigura la componente umana di idealità frutto di un tragitto di doloroso distanziamento dai principi culturali originari della realtà corporea terrena; Luna e Terra così lontane, al modo di Don Chisciotte e Sancho Panza, diventano anche figurazioni simboliche dell'inconciliabile opposizione tra sfera dell'intelletto e sfera della carne e allo stesso tempo tramandano il ricordo di un'epoca aurea e felice in cui lo stesso riso avrebbe potuto accomunare le diversità dell'hidalgo e del suo aiutante.<sup>34</sup> Il finale della

comico); «– Tieniti! Tienti forte a noi! – mi gridavano, e io in questo brancicare alle volte finivo per afferrare una mammella della signora Vhd Vhd, che le aveva tonde e sode, e il contatto era buono e sicuro, esercitava un'attrazione pari o più forte di quella della Luna, specie se nella mia calata a capofitto riuscivo con l'altro braccio a cingerla sui fianchi» (*ibidem*, p. 10); «– Uniamoci! – gridai, e già la raggiungevo, e l'afferravo alla vita, e allacciavo le mie membra alle sue. – Uniamoci e caliamo insieme! – e concentravo le mie forze nel congiungermi più strettamente a lei, e le mie sensazioni nel gustare la completezza di quell'abbraccio [...]. Ancora non ero riuscito a formulare un pensiero, e digià un grido irrompeva dalla mia gola: – Sarò io a restare con te un mese! – anzi: – Su te! – gridavo, nella mia concitazione: – Io su te un mese! – e in quel momento la caduta sul suolo lunare aveva sciolto il nostro abbraccio, ci aveva rotolato me qua e lei là tra quelle fredde scaglie» (*ibidem*, pp. 14-15).

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>34</sup> «Anche i compagni lassù dovettero rendersi conto di quel che stava avvenendo, difatti levarono verso di noi occhi spauriti. E dalle loro bocche e dalle nostre, nello stesso momento, uscì un grido: – La Luna s'allontana! [...]. Dico che la [la signora Vhd Vhd rimasta sulla Luna] vidi, ma in realtà fu solo con l'angolo dell'occhio che captai la sua immagine, perché appena l'asta aveva toccato la crosta lunare io ero saltato ad aggrapparmi, e ora rapido come un serpente m'arrampicavo per i nodi del bambù, salivo a scatti delle braccia e delle ginocchia, leggero nello spazio rarefatto, spinto come da una forza di natura che mi comandava di tornare sulla Terra [...]. Era il dolce ritorno, la patria ritrovata, ma il mio pensiero era solo di dolore per lei [la signora Vhd Vhd] perduta, e i miei occhi s'appuntavano sulla Luna per sempre irraggiungibile, cercandola. E la vidi. Era là dove l'avevo lasciata [...] del colore della Luna [...]. Si distingueva bene la forma del petto, delle braccia, dei fianchi, così come ancora la ricordo, così come anche ora che la Luna è diventata quel

nostra cosmicomica presenta, inoltre, l'affiorare di un alone romantico-melanconico intorno all'immagine della Luna che si fonda sul topos della lontananza e del distacco, tanto caro alla tradizione letteraria cui Calvino rende omaggio, e ciò può autorizzare a fornire un'esegesi del binomio comico-melanconico presente in questo racconto sulla falsariga del topos letterario vicinanza-lontananza.<sup>35</sup> La prospettiva dualistica che costituisce la filigrana estetica della produzione narrativa e saggistica calviniana,<sup>36</sup> e che nella *Distanza della Luna* trova una configurazione tematica e strutturale nella ripartizione binaria e pressoché simmetrica dello svolgimento dell'intreccio tra le vicende comico-erotiche della prima parte e quelle melanconico-sentimentali dell'innamoramento finale, viene confermata anche dall'analisi linguistica. Se l'impossibilità del connubio tra Qfwfq e la signora Vhd Vhd è preannunciata già ad un livello onomastico dal contrasto determinativo tra la ricorsività del chiuso movimento palindromico del primo nome e l'iterazione della aperta linearità unidirezionale del secondo (contrasto riproposto a livello diegetico nel diverso atteggiamento dei personaggi di fronte ai mutamenti evolutivi del contesto biofisico in cui sono inseriti), anche il punto di vista sperimentale sul più generale e codificato rapporto significante-significato diviene cartina di tornasole del dualismo che anima il racconto. Anche in tale ambito assistiamo, infatti, al configurarsi di una duplice connotazione segnica in rapporto ai due macrotemi sopra delineati: laddove alla rappresentazione delle avventure di Qfwfq e soci alle prese con la Luna corrispondono la liquefazione e la ridefinizione straniante dei nessi tradizionali significante/significato e segno/referente e la consentanea riflessione disautomatizzante sui meccanismi di codifica e decodifica

cerchietto piatto e lontano, sempre con lo sguardo vado cercando lei appena nel cielo si mostra il primo spicchio, e più cresce più m'immagino di vederla, lei o qualcosa di lei ma nient'altro che lei, in cento in mille viste diverse, lei che rende Luna la Luna e che ogni plenilunio spinge i cani tutta la notte a ululare e io con loro» (*ibidem*, pp. 13, 18-19).

<sup>35</sup> Scontato è, inoltre, il riferimento al mito platonico dell'androgino.

<sup>36</sup> Di «codice binario, dualistico» riguardo alla struttura dei racconti cosmicomici parla F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino* cit., p. 80.

del messaggio poetico,<sup>37</sup> nella successiva esposizione dell'innamoramento di Qfwfq e del contemporaneo distacco tra il pianeta ed il suo satellite assistiamo, invece, al solidificarsi della materia segnica nelle odierne forme convenzionali di rapporto con il «mondo non scritto»,<sup>38</sup> in un andamento parallelo al progressivo definirsi dell'attuale rapporto gravitazionale Terra-Luna.<sup>39</sup> Più specificamente, sempre tenendo conto del fatto che la narrazione di Qfwfq è caratterizzata nella direzione di una forte soggettività dell'esposizione,<sup>40</sup> è possibile rintracciare un gioco di rispecchiamento tra livello contenutistico dell'intreccio e livello formale delle modalità della raffigurazione verbale, per cui, tra l'altro, al finale dai toni lirici corrisponde il trasferimento della carica linguistica sperimentale e comica all'intensificarsi delle occorrenze metaforiche. Sullo sfondo della raffigurazione stuporosa di una morfologia primeva che si compone dei tratti e dei colori di un'oscillazione visuale tra l'infinito e l'infinitesimale e che si colloca nel luogo narrativo, prima che comico, del rapporto tra cornice logico-scientifica e

<sup>37</sup> Forniamo uno dei tanti esempi di riqualificazione straniante del rapporto significante-significato: «Il latte lunare era molto denso, come una specie di ricotta. [...] Era composto essenzialmente di: succhi vegetali, girini di rana, bitume, lenticchie, miele d'api, cristalli d'amido, uova di storione, muffe, pollini, sostanze gelatinose, vermi, resine, pepe, sali minerali, materiale di combustione» (I. Calvino, *La distanza della Luna* cit., p. 6), che evidenzia, inoltre, come l'utilizzazione calviniana del meccanismo comico dell'enumerazione caotica rappresenti l'inserzione della dimensione storica nel racconto attraverso la porta della citazione anacronistica di oggetti carichi del segno dell'evoluzione umana. «Il comico appare insomma sempre votato a rimettere in discussione i modelli a cui fa riferimento: il che significa anche ch'esso tende costitutivamente a riaprire i conti tra le convenzioni linguistiche-semiotiche e la realtà» (G. Turchetta, *L'ambigua «serenità del brutto»*. *Appunti per una tipologia del racconto comico*, in *Tipologia della narrazione breve*, Atti del Convegno di Studio della MOD, Gardone Riviera, 5-7 giugno 2003, a cura di N. Merola e G. Rosa, Roma, Vecchiarelli, 2004, p. 104).

<sup>38</sup> I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Saggi* cit., pp. 1865-1875.

<sup>39</sup> «La lontananza spalma su ogni cosa un medesimo colore: [...] la crosta del satellite ci nutrive col suo latte dal sapore acidulo e familiare» (idem, *La distanza della Luna* cit., pp. 15-16). Il nostro corsivo mira ad evidenziare come la connotazione del 'latte' sia stata riportata entro l'alveo del campo semantico tradizionale del termine.

<sup>40</sup> Nelle *Cosmicomiche* «ogni racconto è svolto in prima persona, sotto forma di testimonianza-relazione altamente soggettiva, di un 'personaggio', del quale non si dà nessuna notizia caratterizzante» (F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino* cit., p. 63).

immaginazione mitica,<sup>41</sup> si snoda l'esilarante sequenza dei topoi e dei procedimenti di una comicità ramificata e multiforme, strumento estetico ed espressivo di una letteratura che sia in grado di cogliere la sfida, lanciata dalla modernità, di «saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo».<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Alla teoria scientifica di Darwin, che incornicia il racconto, il narratore Qfwfq lega in modo esplicito l'incipit della sua esposizione: «Lo so bene! – esclamò il vecchio Qfwfq – voi non ve ne potete ricordare, ma io sì» (I. Calvino, *La distanza della Luna* cit., p. 3). Per il rapporto asimmetrico tra il narratore Qfwfq e il lettore cfr. F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino* cit. Il corsivo calviniano, attraverso la sottolineatura del distacco tra la dimensione orale della narrazione di Qfwfq (*esclamò*) e la consistenza grafica delle pagine del libro, da un lato instaura un discrimine tra la coscienza che narra e la mano che trascrive, tra l'aerea comunicazione fantastica e la paziente ed artigianale costruzione letteraria, tra «Mercurio» e «Vulcano» (oltre che la compresenza narratologica di un narratore e di un trascrittore), dalla cui attiva interazione nasce il fare letterario calviniano (cfr. I. Calvino, *Rapidità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, ora in *Saggi* cit., pp. 656-676); dall'altro, rimanda al rapporto problematico tra i racconti cosmicomici e la struttura della novella, cui in questa sede ci basta accennare.

<sup>42</sup> Idem, *Molteplicità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, ora in *Saggi* cit., p. 723.



**Antonio Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma, Carocci, 2005, pagine 447.**

Nel limbo del congiungimento, provvido e sofferto, tra letteratura ed esistenza, «Pasolini è un autore incapace di distaccarsi dalle proprie opere e di considerarle finite», avvertendo «costantemente il bisogno di riscriverle e aggiornarle non appena le ritiene invecchiate, superate da una nuova fase di poetica o dagli eventi stessi» (p. 41). All'analisi della trentennale attività del versatile poligrafo è consacrato il lavoro monografico di Antonio Tricomi, il cui paradigmatico sottotitolo specifica immediatamente il nucleo sostanziale dell'opera, abile epitome d'impianto saggistico volta al tentativo di problematizzare gli aspetti peculiari e di inquadrare, seppur con atteggiamento esegetico dichiaratamente esente da definitive interpretazioni, i plurimi sensi dell'impresa pasoliniana. Per mezzo di una prosa sobria e misurata (quasi speculare, nella complessa organicità dello studio e del periodare, all'«ingorgo psichico» [p. 49] della poliedrica personalità del poeta bolognese), al contempo stilisticamente ricercata e naturale, l'autore ripercorre e ricostruisce l'intera parabola produttiva dell'erede di Rimbaud, soffermandosi parallelamente sulle sue tappe principali e secondarie, descrivendone il metodo operativo e commentandone gli stilemi metrico-formali, contestualizzando nell'intelaiatura del discorso passi scelti d'autore testificanti il rigore scientifico della ricerca e sollecitanti un'attenta ricezione, accordando ampi spazi agli studi dei maggiori critici pasoliniani e centrando il personale discorso su originali ideeguida che si riscoprono satelliti orbitanti intorno al concetto chiave dell'intertestualità.

Intertestualità che, originata dalla tormentata certezza che dovere della Parola sia il ghermire e il rispecchiare la realtà nelle sue contraddizioni, ratifica l'ossessione individuale per la violazione plateale e vivificatrice delle norme falsificatrici del reale e legittima l'«ansia enciclopedica» dell'artista (p. 293), ipostatizzata tramite la blasfemia

della 'doppiezza' ed il retorico estetismo del poeta, il progressismo pauperistico del romanziere, l' 'empirismo eretico' del saggista, l'oggettivazione della lacerazione dell'io nelle figurazioni del pittore, l'eccezionalità comunicativa e la programmatica irrepresentabilità delle *performances* del tragediografo, lo sperimentalismo ostentato nel linguaggio filmico del cineasta (assieme all'amore stravagante per insoliti accostamenti musicali). Nondimeno dall'*unicum* magmatico della passione soggettiva messa in opera vengono enucleate alcune direttrici configuranti l'ideologia sottesa al progetto pasoliniano e riconducibili ad una archetipica triade prevedente le inconciliabili antinomie nei movimenti tematici del 'doppio', il principio ideale e il metodo compositivo del 'non-finito' esibito, la dimensione percettiva e rivelatrice dell'attimo. Se l'ontologica coesistenza di tensioni ideologicamente opposte, cardine della «duplice estraneità sociale» (p. 132) dell'uomo e dell'intellettuale Pasolini, ne governa il rapporto mai pacifico con gli illustri modelli e scandisce un'opera ossimoricamente percepita e concretizzata (dal bilinguismo degli esordi, all'elezione dei due luoghi simbolo della creazione letteraria, passando per l'ispirazione alla tradizione e la sua continua violazione, fino al conflitto irrisolto con l'ego civile e borghese mai accordato all'identità lirica, intellettuale ed incorrotta, ed all'amore-odio per la letteratura e la sua utopica funzione), è la tematica del *double* a permeare le volubili sfere di pensiero ed azione nell'universo pasoliniano, dirigendone i dissociati movimenti fino a lambire, sempre negandoli, motivi lacaniani e ad utilizzare elementi (quali il falso specchio, il sogno, la pulsione di morte) attinenti all'ambito classico del doppio. La circolarità insita nel singolo componimento e macroscopica nel *corpus* integrale delle opere è araldo annunciante l'impossibile stabilità di un'operazione volutamente pensata *in fieri*, è spia dell'utopia ideologica disillusa dall'atto artistico convertente l'originario sperimentalismo in artificiosa maniera. Lo scrittore «generazionale» (p. 11) degli inizi rivela pertanto gradatamente, mercè la competenza espositiva ed indagatrice di Tricomi, i tratti di un temerario e provocatorio manierista, fedele seguace del michelangiolesco criterio del 'non-finito' programmatico (progetti inedi-

ti, opere abbozzate e lacerti provvisori) che ossessiona in maniera instabile i suoi parti letterari, generando opere 'da farsi', richiedenti la cooperazione interpretativa di un lettore previsto ed iniziato. Un 'non finito' in continua precisazione (del quale Pasolini acquisisce graduale coscienza), derivante dall'applicazione di una inconciliabilità cronizzata tra ragione e passione e dallo sfregio profanatorio dell'opera in divenire più che dalla fuoriuscita della forma da una materia bloccante e informe. L'ontica disarmonia operativa risultante dalla dinamica concettuale oppositiva (prima tendente alla convergenza, poi all'estranea convivenza delle parti dimidiate) si annuncia quale mera apparenza, recuperando una più sistemica composizione di disegno e significato nell'amalgama dell'opera omnia. Ma si tratta di una strategia espressiva determinata da un epifanico rapporto con la realtà, che si compie e si palesa altrettanto fulmineamente quanto immediatamente si trasforma, e che sancisce un'elaborazione ed un cesello per frammenti, necessario alla speranza di pervenire ad «un'assoluta purezza etica ed espressiva proprio nel momento in cui si tenta di violarla, mantenendosi in equilibrio tra ordine e trasgressione per attimi brevissimi e in modo quasi illusionistico» (p. 49). Anche il valore dell'istante barlume risolutivo di connaturate opposizioni è 'mancato'; eppure se il sogno pasoliniano dello scrittore-intellettuale si basa su un'indole essenzialmente poetica e se è vero, come Tricomi scrive, che «poeta è chi ricerca una fusione disperata, e che può verificarsi soltanto episodicamente e per slanci improvvisi, tra letteratura e vita» (p. 49), ecco svelato l'arcano: la creazione di effetti «di canto impedito», la costruzione di epigoni eppur originali 'Prigioni', la sacrilega predicazione salvifica, la tecnica versificatoria dall'«effetto di "non stile"» (p. 219), il fondamento dell'ordine futuro sul caos presente, le osservazioni sul movimento dialettico tra 'vuoto' e 'pieno letterario' configurano una rosa di effetti perseguiti in funzione della rivelazione, attraverso il *medium* della letteratura, della verità, che «è sempre plurale, un'illogica compresenza di sensi opposti che non si elidono, ma si riflettono l'uno nell'altro» (p. 108). L'opzione per la risoluzione interrotta (semenza dell'opera aperta) è dunque finalizzata alla sottra-

zione della cultura ai disegni omologanti del 'Potere', ma è soprattutto un'irrisolutezza progettata per la creazione di un enorme intertesto quale obbligo nei confronti della mimesi di un presente perennemente mobile. E tale irriducibile caparbità coniatrice di nuovi *works in progress* in ogni settore operativo qualifica l'attività di Pasolini come pretesa di aggiornamento della tradizione letteraria e riscontro di insuperabili contrasti che determinano per l'intellettuale non sempre un ruolo civile, bensì testimoniale e martirizzante, esemplificativo della funzione stessa della letteratura, inizialmente cadenzata dalla dinamica conflittuale Carne/Parola e dalla visione favorevole di un attivismo produttivo e pedagogico, in seguito verificata attraverso un ripiegamento intimistico e memoriale (rievocativo del passato), infine radicalmente rifiutata (anche con la realizzazione di *pastiches* e «linguaggi extra-letterari», p. 230) in quanto delegittimata nei suoi messaggi dalla moderna società di massa e giudicata *sine die* quale autoreferenziale strumento di finzione e «allontanamento dal vero e dalla vita» (p. 48).

La colpa avvertita da Pasolini, ed opportunamente evidenziata nel saggio, è l'alimentata speranza di realizzare l'utopia di 'tetis' e la pratica della cultura in quanto uomo di lettere, la cui inconfondibile filigrana non è cancellabile, ma il cui congenito limite può trovare un sommario riscatto nel riconoscimento di una smagliatura nella rete della vacuità artistica dominante e nell'estrema ammissione di una paradossale utilità comunicativa della letteratura (contestata attraverso la sua stessa pratica) sancita dalla coraggiosa dichiarazione di sconfitta individuale, al termine di un'eroica lotta sempre auspicata quale comunitaria. Come viene intenzionalmente citato da *Empirismo eretico*: «O esprimersi e morire o essere inespressi e immortali» (p. 13). Il venire a capo della proposta letteraria e dell'intricato *impasse* teorico pasoliniano, se postula una preventiva parvenza di sconfitta, una conoscenza della verità unicamente in negativo, prevede anche la soddisfacente cognizione del valore imprescindibile dell'inchiesta critica, conducente all'acquisizione dell'importante scoperta della capacità di Pasolini «di fare della lettura di un testo e del giudizio pronunciato su di esso strumenti privilegiati di analisi del contesto storico e sociale, così

riaffermando lo straordinario potere conoscitivo della letteratura» (p. 13) *a posteriori* anche e soprattutto attraverso la sua 'opera mancata'.

Angela Francesca Gerace

**Marina Spunta, *Voicing the Word. Writing Orality in Contemporary Italian Fiction*, Bern, Peter Lang, 2004, pagine 360.**

Sulla linea dei più recenti contributi che hanno superato la tradizionale opposizione tra scrittura e oralità in favore di un «more flexible, encompassing, cross-modal model of communication» (p. 15), in cui prevale il concetto di un *continuum* tra una pluralità di 'parlati' e 'scritti', *Voicing the Word* di Marina Spunta, studiosa italiana che insegna a Leicester, in Inghilterra, indaga le rappresentazioni dell'oralità nella narrativa italiana successiva al 1970. La data non è casuale in quanto segna uno spartiacque tra la scrittura sperimentale degli anni Sessanta e la neo-standardizzazione linguistica che ha segnato la prosa italiana successiva. Ciò non implica che si debba considerare la narrativa degli ultimi trentacinque anni un blocco monolitico; anzi, uno degli obiettivi dello studio è dimostrare come dagli anni Settanta ad oggi autori come Duranti, Tabucchi, De Luca, Baricco, Campo, Ballestra, Del Giudice, solo per citare alcuni di quelli presenti nel volume, hanno dato vita nelle loro opere a una resa molteplice e personalizzata della comunicazione orale. Figura chiave, però, dell'intero processo è considerata quella di Gianni Celati, la cui evoluzione la Spunta ritiene sintomatica delle trasformazioni in corso nel panorama della *fiction* italiana.

Celati si situa al crocevia delle due linee di tendenza che, solo in parte ispirate a una fortunata visione della letteratura italiana recente, fanno capo a Pasolini e Calvino. Partito da un'istanza sovversiva del linguaggio letterario simile a quella del primo, vicina peraltro alla tradizione del *pastiche*, Celati si è poi mosso in direzione di uno 'stile semplice' del racconto che trova un indubbio modello nel secondo,

pur rifiutando di quest'ultimo la tentazione autoreferenziale in nome di una poetica della naturalezza, di un recupero delle radici orali della narrazione e del dantesco 'visibile parlare', in opposizione all'artificialità intellettuale e al consumismo imperante. Si tratta, com'è intuibile, di una presa di posizione ben marcata, con cui la Spunta intende rivalutare la parabola artistica di Celati, la quale, grazie anche alla mediazione di Tondelli, suo studente al DAMS di Bologna nella seconda metà degli anni Settanta, lo colloca a monte di almeno due generazioni di autori.

In una diversa ma complementare direzione si sono mossi Francesca Duranti e Antonio Tabucchi. La prima, per quanto attenta ai fenomeni dell'oralità, ha mantenuto un impianto più tradizionale, limitando ai dialoghi l'imitazione del discorso parlato; Tabucchi, invece, ha utilizzato stilemi orali, come i turni dialogici lunghi e il ricorso frequente alla deissi, per ottenere effetti di ambiguità e allusività, di detto e non detto, in sintonia con una visione del mondo in cui realtà e finzione implacabilmente si rincorrono. Un percorso ancora differente si riscontra in Erri De Luca, che, forte delle sue letture bibliche, costruisce un tessuto testuale rarefatto, basato sulla suggestione del silenzio e di una voce originaria, da cui nostalgicamente evoca un mondo perduto, più etico dell'attuale. Figura di passaggio, già appartenente a un'altra generazione, è quella di Alessandro Baricco, che presenta la medesima passione per l'oralità naturale di un Celati, ma anche una nuova attenzione verso i media. In particolare, evidente nella sua narrativa è l'amore per la musica, che lo spinge verso una costruzione della scrittura attenta agli effetti di ritmo, come dimostrano le numerose ripetizioni e la frequenza del periodo caudato. Negli ultimi tre capitoli l'attenzione della Spunta si sposta dai singoli scrittori al 'mare dell'oralità' in cui si muovono gli autori e le autrici più giovani, il cui immaginario maggiormente risente dell'influenza dei mass media e delle nuove tecnologie comunicative. Esempolari sono il caso di Aldo Nove, che piega il linguaggio televisivo alla straniante messa in scena di caratteri bidimensionali, e di Giulio Mozzi, che amplifica le suggestioni di autori come Celati e Tabucchi in un inedita ibridazione di testi scritti e

orali, mentre scrittrici come Cristina Campo e Silvia Ballestra rimotivano la tradizione della parola femminile.

Lo studio, arricchito di una densa bibliografia e persino agevolato nella chiarezza espositiva dalla scelta della lingua inglese, prende valore dalla spregiudicatezza – nel pieno senso etimologico del termine – delle proprie geometrie storiografiche, dimostrando le aperture interpretative permesse da una prospettiva teorica ‘orologica’ aggiornata, in cui l’analisi stilistica non è disgiunta da un approccio tematico. In altri termini, il merito della studiosa è di mostrare come da procedimenti formali e sintattici simili gli autori abbiano ricavato i più diversi effetti di oralità in relazione al loro peculiare patrimonio di temi e motivi. Non per questo non si può riconoscere tra di essi uno stringente comune denominatore, e cioè che anche nei più appassionati difensori del ritorno all’oralità, essa costituisce comunque una risorsa del letterario, com’è evidente nella stessa formula, ossimorica, di ‘cinema naturale’ che Celati usa per descrivere la propria pratica narrativa. Di qui, secondo Marina Spunta, la possibilità di definire l’appartenenza degli scrittori presi in esame a un nuovo modello comunicativo, in cui si riconosce quel postmoderno ‘gioco del rovescio’ che, come un ideale perimetro della ricerca, sublimarmente comprende tutto il volume: nella misura in cui, come si legge nell’ultima pagina, «orality continues to engage in a game with writing, with the voice, and with the visual element, taking shape in continuously shifting representations, which differentiate and renew the panorama of contemporary Italian fiction» (p. 302).

Elena Porciani

**Gian Carlo Ferretti, *Storia dell’editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, pagine 517.**

Come suggerisce il titolo, il lavoro ferrettiano appartiene al genere delle storie letterarie. È, infatti, un saggio composito che presenta la

prima storia organica dell'editoria letteraria italiana dal 1945 al 2003, con un'ampia trattazione del ventennio che la precede, dalla sua piena affermazione fino al progressivo declino. La struttura del testo si articola in cinque capitoli: *I. I fondamenti; II. 1945-58: la tradizione; III. 1958-71: il boom; IV. 1971-83: l'apparato; V. 1983-2003: l'universo multimediale*. Ferretti propone una ricostruzione critica, documentaria, lucida e rigorosa di tutte le problematiche concernenti il testo letterario, considerato come luogo di convergenza o d'intersezione di vari elementi appartenenti ad un sistema di comunicazione che coinvolge metodologie interpretative e istanze commerciali. Oltre a costituire una valida guida all'interno del panorama editoriale letterario contemporaneo, il libro consente di riflettere su alcuni snodi e questioni significative del dibattito che ha preceduto la crisi degli ultimi anni negli studi letterari e nella distribuzione editoriale, colmando un vuoto oggettivo in tale settore.

La breve introduzione dell'autore mette a fuoco immediatamente i nuclei principali degli argomenti trattati nell'intero volume e sottolinea che l'editoria culturale oggi appare sempre più influenzata dalle regole aziendali e gli editori finiscono per comportarsi come imprenditori: il settore editoriale in Italia appare «affollato da [...] studiosi di varie discipline, [...] caratterizzato da diverse direzioni di ricerca e di analisi, come la storia delle idee, la storia economica e imprenditoriale [...] il ruolo del lettore, i problemi tecnico-amministrativi di gestione e di marketing, i movimenti del mercato [...], l'editoria elettronica» (p. X); ne consegue che ogni testo deve confrontarsi con le ingerenze dell'industria e della politica culturale.

Nella profonda convinzione che la pubblicazione e la divulgazione di un libro sono strettamente collegati alla presenza di una coerente identità editorial-letteraria che nasce da un rapporto consapevole tra l'autore e l'editore (con il suo progetto, i suoi funzionari, la politica di distribuzione e i piani di commercializzazione), Ferretti studia e analizza i processi che segnano il passaggio da un'organizzazione proto-industriale a una fase industriale capitalistica avanzata e, verificando la reciproca influenza diretta o indiretta, attraverso infinite varianti, tra

‘mercato delle lettere’ e testo letterario, distingue alcuni momenti fondamentali.

L’espressione di un’identità editorial-letteraria è propria di una fase storica che inizia nell’Ottocento e si compie in maniera più organica nel Novecento, quando l’editore si presenta come *protagonista* con un progetto individuale che comprende un percorso che va dalla scelta del testo fino alla veicolazione del prodotto. In questa prospettiva, la decisione di pubblicare un libro passa attraverso un dibattito interno e una collana può diventare manifestazione di una precisa idea di narrativa o di poesia. È il caso di forti personalità editoriali come Arnoldo Mondadori, Valentino Bompiani, Giulio Einaudi, Ugo Guanda, Leo Longanesi, Vito Laterza, Giangiacomo Feltrinelli, Livio Garzanti.

Descrivendo le specificità delle singole Case, i loro tratti, le loro scelte, gli autori rappresentati nei cataloghi, l’egemonia nel mercato, Ferretti disegna organicamente la complessa pluralità imprenditoriale novecentesca. Accanto alla figura dell’editore-protagonista, nei primi decenni del Novecento, si delinea la figura dell’intellettuale-editore. Tale esperienza si inserisce nel più generale fenomeno dell’ingresso dell’uomo di cultura nell’industria culturale. Tra i casi degni di nota, l’autore cita Vittorio Sereni, Attilio Bertolucci, Leonardo Sinisgalli, Franco Fortini, Giovanni Giudici. In particolare, si tratta di scrittori, critici letterari, ma anche psicologi, sociologi, architetti che, soprattutto a partire dal 1947, entrano nelle strutture bibliotecarie, negli uffici stampa, pubblicità e relazioni con il personale di importanti settori industriali e che si trovano a collaborare come funzionari dell’editoria libraria, condizionando con il loro contributo progettuale, professionale e decisionale l’immagine di questa o quella Casa editrice. Tra continuità e innovazione le grandi famiglie editoriali manifestano capacità d’iniziativa, con l’inserimento di nuove forze intellettuali o manageriali. Gli editori, con perspicacia, avvertono i mutamenti che si verificano in seno alla società e le loro ripercussioni sul mercato editoriale e maturano l’esigenza di rafforzare l’assetto che presiede alla produzione libraria. Ed è all’interno di questa prospettiva che opera la nuova direzione letteraria: «strategia fondata sull’equilibrio o compromesso tra

valori di mercato e valori culturali, fatturato e *immagine*, durata di stagione e durata di catalogo, maggior risultato e minor rischio» (p. 178).

L'identità editorial-letteraria, d'altra parte, poiché è data anche da «tutto un sommerso, composto, oltre che di rifiuti, di progetti non realizzati o di censure, autocensure, editing, che possono contribuire a una storia dell'editoria quanto i titoli pubblicati» (p. XII), può essere confermata da alcune bibliografie trasversali. Pensiamo ad autori come Carlo Emilio Gadda o Franco Fortini, per i quali non è possibile indicare un solo rapporto editoriale costante e qualificante. Quella trasversalità «ha un senso specifico proprio perché esistono tante marcate identità editorial-letterarie, delle quali essa è il risvolto» (p. XIII), che possono suscitare persino anche manifestazioni opposte come un rifiuto o l'esplosione di un caso letterario. Basti pensare, per esempio, alla vicenda del *Gattopardo*, che illumina alcuni aspetti significativi di Casa Mondadori e di Casa Feltrinelli, rispettivamente protagoniste del rifiuto e della pubblicazione del romanzo.

A partire dagli anni Settanta, il processo di industrializzazione e modernizzazione, che investe l'Italia, rappresenta la premessa per l'affermazione di un irreversibile processo di concentrazione di alcune grandi imprese che inglobano le case editoriali deboli, non dotate di una sufficiente struttura e gestione aziendale, coinvolgendo giornali, reti televisive e case cinematografiche in sistemi integrati. Tra i movimenti più significativi, Ferretti annovera l'acquisizione da parte della Ifi-Fiat di case editrici come Fratelli Fabbri, Etas Kompas, Sonzogno, Bompiani e altre minori, il passaggio della Rizzoli da Angelo senior a Romiti, della Garzanti-Treves e della UTET alla De Agostini, la complicata vicenda economico-politico-giudiziaria di De Benedetti, Berlusconi e famiglia Mondadori.

In concomitanza con la scomparsa di molti editori-protagonisti, si sviluppa l'*apparato* che tende ad appiattire differenze e peculiarità sostanziali. L'organizzazione del lavoro si articola in una marcata parcellizzazione e si avvale di una notevole rivoluzione tecnologica con una netta prevalenza dei dirigenti-manager e del marketing sui letterati-editori. Si mira ad un ampliamento del mercato e ad un incremento

delle vendite, sviluppando i collegamenti internazionali e la rete distributiva, attuando forme più aggressive di pubblicità e promozione, fino a sacrificare le caratteristiche intrinseche del libro stesso.

Affievolendosi, con il tempo, i tradizionali rapporti anche tra editore e scrittore a favore di considerevoli ingaggi e compensi, gli intellettuali si prestano sempre di più ad un'editoria di consumo e «più in generale gli anni ottanta-novanta-duemila sono caratterizzati da una diffusa e incessante mobilità: di quote proprietarie, di dirigenti, di autori, di lettori, ecc. Tanto da rendere difficile seguirne persino le linee principali» (p. 305). La *politica del titolo* trova il suo compimento in un lancio distributivo, promozionale, massmediale sempre più articolato e aggressivo, con l'ausilio della moltiplicazione di siti internet che vanno dalla versione telematica del periodico librario alle edizioni *on-line* di varie forme di valutazione dei testi. Dal 1945 al 2000, oltre alla decadenza dell'editoria, Ferretti denota un progressivo affievolirsi dell'intelligenza imprenditoriale italiana (dal punto di vista ideologico, economico, culturale e politico), allorché i direttori editoriali o di collana dello spessore culturale di Sereni, Pavese, Vittorini, Zavattini sono sostituiti da manager e azionisti. Il processo delle concentrazioni, nell'era multimediale, ha come risvolto immediato la formazione di piccole case editrici, che diventano lo specchio delle molteplici esperienze letterarie contemporanee, senza poter affermare una precisa identità editorial-letteraria, considerata la loro precarietà strutturale, la dimensione periferica, i condizionamenti del mercato.

Nelle sue sezioni, il saggio di Ferretti, ricostruendo la storia dell'editoria letteraria in Italia a partire dalla prima metà del Novecento, considera tutte le interazioni con l'editoria extraletteraria, con la produzione parascolastica e universitaria. Non è del tutto avventato affermare che la lettura del lavoro ferrettiano è quasi coinvolgente come un romanzo, articolato tra fasi tragiche e melodrammatiche, quando registra la decadenza di famiglie e imprese, i passaggi di proprietà di marchi illustri ai nuovi padroni industriali. Nonostante il saggio non sia di facile lettura, non ci troviamo di fronte ad una scrittura disarticolata, ma ad una 'narrazione' che procede tra inserti teorici, diagnosi

sociologiche e di mercato, giudizi nitidi. Il gusto della scoperta, del 'ritratto', dell'aneddoto, veicola le vicende segrete di editori, autori, libri: la fedeltà e i conflitti, i retroscena dei contratti e degli interventi censoranti, il funzionamento della *macchina* editoriale, i successi e i fallimenti di mercato, i casi letterari, dal *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa a *Il nome della rosa*, dai libri della Tamaro a quelli di Camilleri, il ruolo dell'informazione e della critica, le crisi finanziarie, le aspettative del pubblico.

La scelta di note esclusivamente bibliografiche in forma abbreviata a piè di pagina, che rimandano alla bibliografia finale, risponde a esigenze di scorrevolezza della lettura e di funzionalità nella consultazione. Il ricco corredo bibliografico e gli indici delle opere, dei quotidiani, dei periodici, delle case editrici e delle collane, oltre a dimostrare che il campo degli studi sull'argomento è evidentemente vasto, offrono gli strumenti per ulteriori approfondimenti personali: il saggio propone problemi aperti. Risulta privo di dubbio che per la trattazione organica e aggiornata, per l'impostazione specifica a livello tematico e metodologico, il saggio di Ferretti colma un vuoto negli studi sull'editoria del Novecento. Dal momento che la situazione intellettuale e culturale dell'editoria non può essere elusa dal caos comunicativo prodotto dall'irruzione incontrollata delle nuove tecnologie massmediatiche e dalla volontà delle corporazioni manageriali di farsi casta dominante, il libro di Ferretti ha il merito di interrogarsi sulle direzioni verso le quali si muove l'editoria che persegue un disegno culturale, politico, sociale ben preciso. D'altra parte, non tutto è irrimediabilmente perduto se ancora qualche casa editoriale 'media' (Ferretti pensa a Laterza e, parzialmente, a Einaudi o Adelphi), tenta di conservare una propria identità riconoscibile tra tentazioni varie.

Italia Frangella

## 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) 49.45.07 - fax (0984) 49.45.01 - E-mail: fiusi@fil.unical.it

**Le citazioni vanno redatte nel seguente modo:** • Libri: nome puntato e cognome dell'autore, titolo dell'opera (corsivo), luogo, editore, data di edizione, numeri pagina. • Articoli da riviste: nome puntato dell'autore e cognome, titolo dell'articolo (corsivo), titolo della rivista per esteso (tondo tra virgolette uncinatate « ») annata in numero romano seguito dal numero del fascicolo in numero arabo fra parentesi tonde ( ), anno di pubblicazione, numeri pagina. • Opere già citate: nome e cognome dell'autore, titolo abbreviato (corsivo) cit. (tondo), pagine. • Opera citata nella nota immediatamente precedente: usare *Ibidem* (non ivi), con o senza le relative pagine. • Autore citato immediatamente sopra di opera non citata precedentemente: usare idem (tondo). • Parole straniere di uso non comune: carattere corsivo. • Citazione all'interno del testo: tra virgolette uncinatate. • Citazione all'interno di citazione: tra virgolette apicali doppie " ". • Note dell'autore all'interno di citazione: tra parentesi quadre [ ]. • Omissione di parte di citazione: indicare con [...]. • Traduzione di citazione in lingua straniera: tra parentesi tonde. • Le parole che l'autore vuole evidenziare in maniera particolare vanno poste tra virgolette apicali semplici ' '. • Nella citazione all'interno del testo di opere in versi, il carattere / indica separazione fra un verso e l'altro, mentre il carattere // segnala la separazione fra le strofe.

### Abbreviazioni

capitolo/i = cap./capp.

carta/e = c./cc.

commento = comm.

confronta = cfr.

eccetera/et cetera = ecc.

edizione = ed.

frammento = fr.

in particolare = in part.

manoscritto/i = ms./mss.

nota/e = n./nn.

opera citata = *op. cit.* (corsivo)

pagina/e = p./pp.

paragrafo/i = §/§§

ristampa anastatica = rist. anast.

*scilicet* = *scil.*

seguito/i = s./ss.

*sub voce* = s. v.

supplemento = suppl.

traduzione italiana = trad. it.

verso/i = v./vv.

volume/volumi=vol./voll.

### Esempi di riferimenti bibliografici

Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e commento di M. Valgimigli, Bari, Laterza, 1946, pp. 12 ss.

C. Pavese, *Ritorno all'uomo*, «L'Unità», 20 maggio 1945 (ora in idem, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 329-333).

C. Milanini (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980.

G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976<sup>2</sup>.

Cfr. *Anthologie Grecque*. Première Partie: *Anthologie Palatine*, VI [Livre VIII], Paris, Les Belles Lettres, 1944.

L. Mangoni, *Le riviste del Novecento*, in *Letteratura italiana*, I: *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 945-981.

E. Fraenkel, *Orazio*, Oxford, Clarendon Press, 1975, trad. it. *Orazio*, Roma, Salerno, 1993.

A. Monti, *Lo scolaro maestro*, «Il Baretto» IV (2), 1927 (ora in «*Il Baretto*», rist. anast., con una Presentazione di M. Fubini, Torino, La Bottega D'Erasmus, 1977, pp. 55-59).

cfr. *schol. Theocr.* XI 1-3b, p. 241 Wendel (= Page PMG 822).

cfr. W. Deuse, *art. cit.*, p. 68, n. 38.

Cfr. A.F.S. Gow, *op. cit.*, comm. al v. 80, p. 211.

E. Gabba, *Aspetti della storiografia di A. Momigliano*, «Rivista Storica Italiana» C (2), 1988, p. 378.

G. Ferroni, *La sconfitta della notte*, «L'Unità», 27 aprile 1992.

V.A. Sirago, *I Goti nelle Varie di Cassiodoro*, in S. Leanza (a cura di), *Atti della Settimana di Studi su Flavio Magno Aurelio Cassiodoro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1986, p. 180.

C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *Saggi, giornali, favole* cit., p. 435.

G. Colli, *Introduzione*, in F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1983, pp. XI-XV.

I testi vanno inviati nella loro redazione definitiva: non si accettano modifiche sulle bozze, di cui i collaboratori dovranno limitarsi a correggere i refusi.

# ESPERIENZE LETTERARIE

*presenta*

## ITALINEMO

Riviste di italianistica nel mondo

Direttore: Marco Santoro

<http://www.italinemo.it>

Che cosa è Italinemo?

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo.

Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori.

Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

La consultazione del sito è gratuita

### **Direzione**

**Marco Santoro**

Università di Roma "La Sapienza"  
Via Vicenza, 23 00185 Roma

Tel. +39 06 44741439

Fax +39 06 44741436

[marcosantoro@italinemo.it](mailto:marcosantoro@italinemo.it)

### **Segreteria**

Giuseppina Monaco - Antonella Orlandi [segreteria@italinemo.it](mailto:segreteria@italinemo.it)

### **Dibattiti e discussioni**

[forum@italinemo.it](mailto:forum@italinemo.it)

### **Iniziative e progetti in corso**

[notizie@italinemo.it](mailto:notizie@italinemo.it)

Finito di stampare nel mese di maggio 2006  
dalla Rubbettino Industrie Grafiche ed Editoriali  
per conto di Rubbettino Editore Srl  
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

